Historiadores y pintores

Historia de la historiografía de la pintura del siglo XVI en Córdoba

Antonio Urquízar Herrera

Historiadores y pintores

Historia de la historiografía de la pintura del siglo XVI en Có

I Premio de investigación Palacio de la Merced. 2000

Antonio Urquízar Herrera

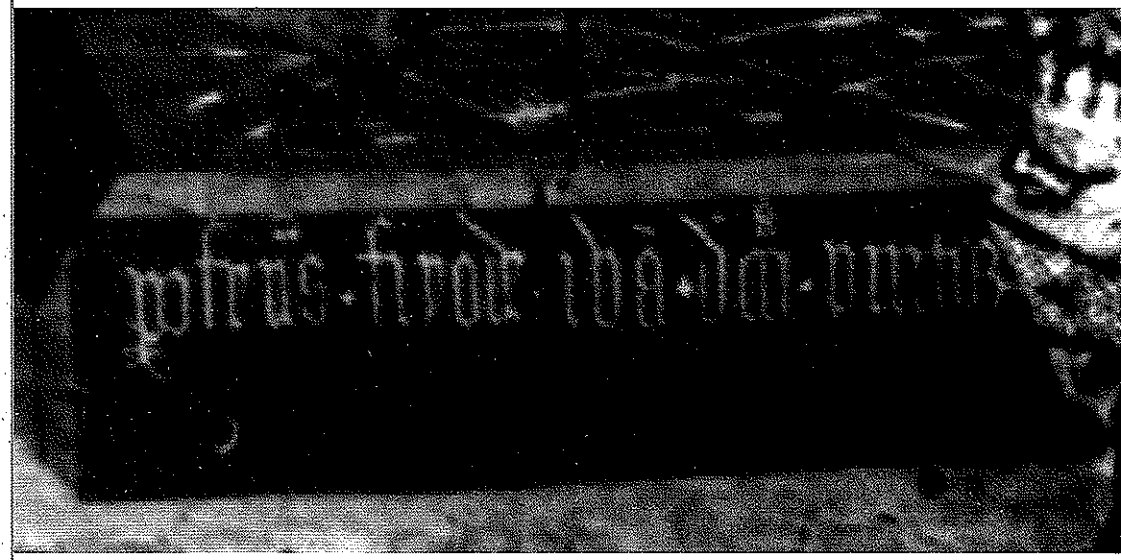
Biblioteca de Ensayo
Comité asesor Enrique Soria Mesa, José Luis Sanchidrián Torti, Francisco Osuna García y José Naranjo Ramírez © de la edición Diputación
Córdoba. Delegación de Cultura **Edita** Diputación de Córdoba. Delegación de Cultura **Diseño de la colección y maquetación** Zum creativos
Fotomecánica Casares s.l. **Impresión** Imprenta Provincial **I.S.B.N.** 84-8154-468-X **Depósito legal** CO-1430-01 Impreso en España

Historiadores y pintores

Historia de la historiografía de la pintura del siglo XVI en Có

A todos los que me han apoyado
más de lo que merezco

(en riguroso orden de llegada).



P. Fernández, *Natividad con San Acisclo y Santa Victoria* (detalle firma). Colección particular.

Sócrates:

Así es, en efecto, querido Fedro. Pero mucho más hermoso, pienso yo, es ocuparse con seriec esas cosas, cuando alguien, haciendo uso de la dialéctica y eligiendo un alma adecuada, planta y si palabras con fundamento, capaces de ayudarse a sí mismas y a quienes las planta, y que no son estérile portadoras de simientes de las que surgen otras palabras que, en otros caracteres, son canales por do transmite, en todo tiempo, esa semilla inmortal, que da felicidad al que la posee en el grado más alto p para el hombre.

Fedro:

Esto que dices es todavía mucho más hermoso.

Platón, *Fedro*.

The glue just arrived,
while they had spent a long time there,
but it has cristalized.

Albert V. Hackett, *Index of nonsenses.*

Índice

Prólogo _11
Agradecimientos _15
Introducción _17
Principios teóricos y metodológicos _19
Historia del arte, historiografía del arte e historia de la historiografía del arte _19
Hacia una teoría de la historia de la historiografía _22
La historia en el tiempo _27
Historia de la metodología y el desarrollo del conocimiento de la pintura del siglo XVI en Córdoba 27
La primera historiografía _27
Historiografía ilustrada _31
Los hispanistas del siglo XIX _33
El positivismo del siglo XIX _35
Aportes documentales _38
Investigación universitaria _39
Recepción de metodologías histórico-artísticas _43
Crítica historiográfica _49
Las grandes figuras del cambio de siglo _49
Alejo Fernández _49
Pedro Romana _61
El Maestro de Fuente Obejuna _68
La obra en Córdoba de Pedro de Campaña _73
El mito de Italia _76
Pablo de Céspedes _76
César Arbasia _90
Pintores menores o menos conocidos _95
Bartolomé Ruiz _96
Antón Pérez _99

Alonso de Villanueva _100
El Maestro de la Flagelación y Alonso de Aguilar _101
Pedro Portillo _103
Los Pedro Fernández _104
Pedro Fernández, hijo de Juan de Córdoba _105
Pedro Fernández, hijo de Yuste López _106
Luis Fernández _107
Los Andrés Fernández _108
Los Andrés Fernández de inicio de siglo _108
Andrés Fernández, padre de los Rivas _109
Miguel Ruiz de Espinosa _110
Alonso de Ribera _111
Simón Muñoz _113
Pedro Fernández Guijalvo _113
Pedro Delgado _114
Gabriel Rosales _114
Baltasar del Águila _116
Francisco del Rosal _117
Francisco de Castillejo _118
Leonardo Enriques de Navarra _119
El hermano Adriano y Fray Juan de la Miseria _120
El Hermano Adriano _120
Fray Juan de la Miseria _121
Conclusiones: una propuesta metodológica _123
Bibliografía _131
Metodología e historia de la historiografía _131
Fuentes literarias para la historia de la pintura del siglo XVI en Córdoba _133
Historias generales del arte, de la pintura y del Renacimiento _133
Diccionarios de artistas _134
Historias de Córdoba y provincia _134
Estudios histórico-artísticos sobre Córdoba y provincia con referencias a la pintura del XVI _13
Otros estudios histórico-artísticos con referencias a la pintura del siglo XVI en la ciudad _135
Estudios sobre pintura del siglo XVI en Córdoba _137
Índices nominales _139
Autores literarios _139
Artistas _140

Prólogo

Manuel Pérez Lozano

Navidades de 1999

La recepción de la Historia y el Arte

Reconociendo que la función del prologuista no es más que la de telonero, en este caso es para mi un placer y no me duelen prendas hacerlo, pues estas palabras anteceden un trabajo bien hecho y riguroso del que, en alguna pequeña medida, he sido partícipe. En esencia es fruto del esfuerzo investigador de Antonio Urquízar Herrera, quien desarrolló gran parte de lo que sigue como su Memoria de Licenciatura. Tuve el honor de dirigirla y orientar sus primeros pasos en la investigación, pero los resultados obtenidos ya han desbordado las previsiones y buenos augurios que inicialmente imaginaba. Desde luego no voy a malgastar este espacio y el tiempo de mis circunstanciales lectores en "venderles la moto" más o menos lisonjeramente, pues como tendrán ocasión de comprobar "el buen paño en el arca se vende". Y no piensen que esto lo digo con segundas por hacer un juego de palabras con el Grupo ARCA, un equipo de investigadores en Historia del Arte de la Universidad de Córdoba, que tiene como principal responsable al catedrático Dr. Alberto Villar Movellán, y al que pertenecemos tanto el autor como el que suscribe. Las abundantes aportacion grupo a la historiografía del arte cordobés so cientemente conocidas, y no faltarán referenc una obra como la que tiene en sus manos el

Para predisponer favorablemente al públi mi deseo de buen telonero, debería tratar de est o provocar a los que todavía me sigan leyend de que disfruten mejor con lo que vendrá de La predisposición de un público lector o espe es fundamental en la eficacia de una expe estética y está en relación directa con la canti placer estético que puede ser disfrutado, ya gozo no radica tanto en la calidad de la obra en la preparación que el espectador tien contemplarla, si bien lo ideal es que a componentes se den en alto grado. Esto es un a fundamental cuando se trata con obras de art gran medida, la mayoría de los escritos sobre H del Arte tienen esa función estimuladora: prep público para que logre conocimientos proporcionen un mayor placer estético al cont determinadas obras que han sido objetos de e Intentaré explicarme mejor y claramente.

Las auténticas experiencias estéticas, aunque infrecuentes, son asombrosas. Cuando se experimenta el placer estético intensamente es difícil olvidarlo. Mucho más difícil resulta definirlo, ni siquiera, describirlo; aunque quizás en esa paradójica inefabilidad radique la esencia de lo artístico que, más que reclamar explicación, afecta a la sensibilidad en un acto que es previo a cualquier proceso racional. Lógicamente, la dificultad expresada ha servido y sirve de incentivo a la especulación filosófica sobre la naturaleza del arte y, tanto se ha escrito sobre el asunto que sería ocioso, aburrido y, por demás, inadecuado introducirnos en cuestiones estéticas más próximas a la metafísica -de dudosa utilidad actualmente-, que a lo sensorial. Tampoco vamos a dirigirnos a la descripción de comportamientos fisiológicos.

Lo que intentaré es una aproximación a lo que podríamos denominar la fenomenología de lo artístico, es decir, un autoexamen de nuestra relación con el arte. La obra artística, más allá de los efectos que cualquier objeto produce en los sentidos, provoca cierto estado emotivo en quien la contempla. Obviamente el espectador es estimulado sensiblemente por un elemento externo, pero sus emociones internas son debidas al propio contemplador. Una obra como *Las Meninas* de Velázquez realmente no es otra cosa que manchas de colores sobre una tela -evocando la conocida frase de Maurice Denis- y la intensidad de la emoción que despierta, no depende tanto de su composición física como de la predisposición con la que un determinado público la contempla. Una persona de buen gusto, con formación artística, encontrará más satisfacción que otra que por ignorancia se limite sólo a decir: "me gusta" o "no me gusta". Es lo mismo que ocurre con la apreciación de los buenos vinos o los jamones; un catador formado disfruta mucho más porque su placer, como el estético y todos los demás placeres, aunque tiene su base en las sensaciones recibidas, se logra más por aspectos intelectuales que sensoriales, y tiene mucho que ver con el reconocimiento, entendiéndolo en su más propio sentido de conocer por comparación con otros datos anteriormente memorizados.

Es así como el hecho artístico se convierte esencialmente en un juego, como explica Hans-Georg Gadamer. No porque el espectador juegue con la obra de arte, sino más bien ocurre lo contrario, es el espectador quien es jugado en la obra. Al reconocer un objeto como artístico, el espectador inicia un proceso de carácter dialéctico en el que pregunta a la obra y ésta aparentemente responde. Pero, bien mirado, no es la obra la que nos informa sobre su estilo, autoría, temática, significado... y muchas otras cosas más sobre las que podemos interrogarla. La obra es y sigue siendo un objeto inánime; pero el espectador, impelido por su atractivo sensorial, se formula él mismo las preguntas que él mismo, inconscientemente, se responde. En definitiva, es un acto de reconocimiento.

Para que tenga lugar dicho reconocimiento es previo haber adquirido los datos que en la experiencia estética se ponen en juego. Y es aquí donde la literatura artística, las enseñanzas sobre los diversos aspectos del arte y las otras experiencias estéticas anteriores entran a formar parte de la relación con la obra, aportando el material de reconocimiento y consiguientemente la autosatisfacción que, básicamente, es el efecto del placer estético.

Cualquiera puede tener una experiencia estética, pero si quien la disfruta está bien informado en cuestiones de estilo, o sobre el autor y la obra que considera, sus posibilidades de responder a las

interrogantes que se formula ante la obra serán mayores, reconocerá mejor, y la referida satisfacción propia será más elevada, aumentando la intensidad de su relación afectiva con la obra.

De ahí la importancia de conocer lo que críticos e historiadores del arte han expresado sobre las obras porque esto es lo que facilita nuestro reconocimiento ante las mismas. El problema, especialmente para el profano, es saber discernir si lo que los autores han expresado corresponde a la verdad o son meras consideraciones subjetivas sin verdadero fundamento. He aquí el punto en que entra en juego la consideración histórica, pues evidentemente aproximándonos al conocimiento del pasado es como podemos constatar si lo que se afirma sobre las obras tiene visos de certeza o no. Sobre el arte del pasado cualquiera puede expresar sus opiniones, pero sólo con la contrastación histórica podemos discernir lo que es adecuado o no. La importancia de la hermenéutica histórica, como teoría de la interpretación del pasado se revela entonces como imprescindible.

La oportunidad y el mérito del trabajo de Antonio Urquízar estriba precisamente en que analiza las diversas formas en que críticos e historiadores nos han explicado el pasado de la pintura en Córdoba, referido al ámbito cronológico del siglo XVI. Estudiando cómo éstos han trasmitido las informaciones, a veces correctas y otras no, y los distintos enfoques que han dado al estudio de la pintura, nos describe los horizontes desde los que actualmente reconocemos nuestro arte. Hace la historia de la historia de la pintura del siglo XVI en Córdoba y con ello pone ante el público interesado lo que en terminología epistemológica es el "estado de la cuestión", creando así una obra de obligada consulta para cualquiera que desee adentrarse en el conocimiento de la historia de nuestra pintura y poniendo las bases para quier investigación de futuro sobre este tema.

Lo que Antonio Urquízar nos expone a cont ción es un estudio sobre la recepción de la pintu siglo XVI en Córdoba, o sea, que nos desmenuza se han ido configurando las ideas que sobre esta y sobre este arte tenemos en la actualidad: cór ha creado una nómina de artistas, cómo y qu han establecido las relaciones de estos con alg obras, cómo se han interpretado las obras, etc. explica también cómo estas investigaciones har hijas de su tiempo, frutos de métodos y modelo han tenido vigencia en ciertos momentos, porq historiografía artística aspira a la explicación d sado pero siempre teniendo en cuenta su pres Investigamos el pasado pero los resultados que nemos los manifestamos en nuestro present escribimos para el pasado sino para nuestros c neos y buscando que nos comprendan y que les rese nuestra investigación. De manera que el riador procura tender un puente entre su prese el pasado con objeto de hacer accesible este ú al hombre de su tiempo.

El trabajo que a continuación se preser basa, como hemos dicho, en una Memoria obtuvo el Premio Extraordinario de Licenci en Historia del Arte por la Universidad de Cór También recientemente ha obtenido el IV Pr de Investigación Palacio de la Merced convo por la Excma. Diputación Provincial de Cór A esta institución, cuyo interés por el arte conocimiento está sobradamente demost cabe agradecer ahora la presente publicación como espero y deseo, es el preludio de próximas y más maduras aportaciones del Y baste con lo dicho.

Agradecimientos

Este trabajo fue defendido en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba como Memoria de Licenciatura, con el título Historiografía de la pintura en Córdoba. Siglo XVI: una revisión crítica, en septiembre de 1998. Su realización fue posible gracias a los Doctores Alberto Villar Movellán y Manuel Pérez Lozano, directores, el primero de la Beca de Formación del Personal Investigador que disfruto, y de la Memoria de Licenciatura el segundo. Ambos tienen mi agradecimiento por descontado: sin su concurrencia este libro no sólo no se hubiera publicado, también sería bastante distinto.

A continuación se encuentran quienes han contribuido a orientarme en la realización del mismo, en especial las Doctoras María de los Ángeles Raya Raya, buena conocedora de la pintura del XVI cordobés y por tanto asidua visitante de las páginas siguientes, y María Teresa Dabrio González, por los consejos que me facilitó desde el Tribunal que juzgó este trabajo. Con ellas figura el resto de integrantes del Área de Historia del Arte y del Grupo de Investigación ARCA, y un sinnúmero de personas entre las que están don José María Palencia Cerezo y demás personal del Museo Provincial de Bellas Artes, el Doctor Manuel Nieto Cumplido, canónigo archivero de la Catedral, y el Doctor Enrique Soria M
incansable acicate intelectual.

También debo expresar mi gratitud al person
las bibliotecas a las que he acudido: principalmen
de las facultades de Filosofía y Letras de Córdoba, S
y Granada, la Municipal y la Pública de la Jun
Andalucía de Córdoba, la Municipal de Fuente Ob
y la del Museo Provincial de Bellas Artes de Cór
la del Warburg Institute de Londres y, finalmen
Biblioteca Nacional de Madrid. A su lado figura
familia y amigos, que me han sustentado, ayuda
sobre todo, soportado cuando no tenía más ten
conversación que la historia de la historiografía.

Y, finalmente, también es obligado mencio
la Excma. Diputación Provincial de Córdoba,
tribunal que tuvo a bien conceder a este trabajo
Premio de Investigación Palacio de la Merced. A
les debo una gran alegría y la publicación del te

Aunque, con todo, he de manifestar q
deuda más importante que he contraído la sosti
todos aquellos que han escrito sobre la histor
la pintura del siglo XVI en Córdoba, pues s
esfuerzo previo es evidente que nunca se hu
podido emprender una obra de estas caracterís

Introducción

La historiografía es un tema que tradicionalmente ha recibido escasa atención por parte de los historiadores del arte. El conocimiento escrito de la historia del arte ha suscitado generalmente su interés tan sólo como la vía para la clarificación de ese estado de la cuestión que debe ser el comienzo de todo estudio.

Sin embargo, ya hace algunos años que se está empezando a reivindicar la necesidad de emprender la crítica de los textos historiográficos desde objetivos más ambiciosos que el simple recuento de los contenidos. La historia de la historiografía se aparece así necesaria desde un punto de vista instrumental a partir de dos presupuestos básicos: uno, la importancia que tienen la perspectiva y los objetivos qué el historiador asume para realizar su tarea, y dos, el enorme peso de la tradición historiográfica en la percepción histórica de las obras de arte.

Por ello el ejercicio de una crítica seria de lo escrito sobre la pintura del Quinientos en Córdoba -profundizando en las fuentes y mecanismos que han determinado el conocimiento que hoy tenemos de la pintura del XVI en Córdoba- permite avanzar desde el estado de la cuestión para preparar la base metodológica a partir de la que emprender un estudio ulterior esta misma pintura, pero también posibilita realiza investigación con valor en sí misma: una historia historiografía de tal hecho artístico.

El resultado de ese propósito son estas pá en las que fundamentalmente he tratado de his el proceso por el cual hoy nos encontramos ant imagen literaria determinada de la pintura del XVI que se encuentra o que se realizó en Córdo dicho de otra forma, con ellas he pretendido in en las razones que motivan que los escritos poseemos sobre tal asunto proporcionen información concreta, y no otra distinta; siempre la base de que la realidad de este hecho hist artístico es una, pero las lecturas de él que po haberse dejado en el papel son infinitas.

La vía para desarrollar estas intenciones lógicamente del análisis individual y de conjun la bibliografía empeñada en el estudio de la pi del XVI en Córdoba, contrastando estas obra la información que ofrecen las fuentes litera documentales, para definir así el alcance secuencia cronológica de los progresos que h

obteniendo la investigación. A esto se le ha unido un análisis metodológico dirigido a la delimitación de las líneas de trabajo que ha seguido la historiografía, incidiendo en la continuidad de éstas y en las áreas que quedan por trabajar.

Pero considero que esto, que es el núcleo básico del trabajo, hubiera quedado cojo de no haber sido acompañado de un esfuerzo por insertar el análisis de esta historiografía particular dentro un esquema teórico general, necesario siempre para situarnos en el punto de partida de cualquier investigación. Por ello las primeras páginas de este estudio se han dedicado a la explicación de los fundamentos metodológicos de la historia de la historiografía, que son imprescindibles para la correcta compresión del resto del texto al proporcionar las claves necesarias para su contextualización.

El trabajo continúa con un capítulo consagrado al estudio general de la historiografía sobre la pintura del XVI en esta ciudad, en el que se parte del recuento de las fuentes literarias y documentales para comprobar el uso que se ha hecho de ellas, abordando consideraciones metodológicas, definición de las líneas de investigación que se han emprendido y resultados que se han obtenido.

La siguiente sección del trabajo es la que tiene una extensión mayor, pues abarca una bibliografía crítica de todos los maestros que operan en la Córdoba del XVI y que han sido recogidos por la historiografía. Este último requisito ha motivado que ciertos pintores conocidos sólo a través de la documentación, y alguna que otra pintura anónima y de escasa importancia, no aparezcan en estas páginas por no haber producido ninguna reflexión literaria previa. Sépase que el objeto principal de este estudio es antes la historiografía que la historia de la pintura. Si se ha seguido una organización del texto en epígrafes particulares para cada pintor, únicamente se debe a que tal es la forma en la que la historiografía se ha ocupado preferentemente de la pintura del XVI en Córdoba, y de esa manera puede comprobarse cómo se ha desenvuelto la investigación sobre cada uno de ellos. La lista comienza con Alejo Fernández y se cierra con Pablo de Céspedes, dos figuras de entidad suficiente para marcar la cesura con más razón que los siempre arbitrarios límites cronológicos. Ello deja fuera a otros pintores que desarrollaron gran parte de su carrera en el XVI, como Antonio Mohedano o Juan de Peñalosa, pero entiendo que éstos, en su mayoría discípulos de Céspedes, pertenecen más a la pintura del XVII que a la del siglo que les vio nacer.

Este apartado dedicado al análisis de la bibliografía que se ha ocupado de cada artista es el más descriptivo y el menos especulativo de todo el libro, pero es la base imprescindible sobre la que se levanta el resto del edificio, y, muy especialmente las conclusiones que se defienden a su final. Sólo podemos llegar a conocer los aciertos y vacíos de la historiografía gracias al estudio de estos recorridos individuales, y una propuesta metodológica como la que se efectúa en las conclusiones únicamente puede justificarse tras esta comprensión previa.

Quede claro, además, que si la esperanza de todo investigador debe ser que su trabajo quede rápidamente superado, señal de un claro avance de la ciencia, mucho más tiene que ser así cuando se trata de un estudio de historia de una disciplina. Confiemos por ello en que las palabras que siguen pierdan pronto su actualidad como estado de la cuestión sobre la pintura del siglo XVI en Córdoba, y sólo quede de ellas su cualidad de análisis metodológico y el marco teórico en el que se insertan.

Principios teóricos y metodológicos

Historia del arte, historiografía del arte e historia de la historiografía del arte

Posiblemente sea conveniente iniciar un estudio como éste con algunas precisiones de carácter terminológico, debido a la confusión y desconocimiento que habitualmente rodean al estudio de lo historiográfico.

Debemos partir de la diferenciación entre la historia del arte, que sería el desarrollo del fenómeno artístico en el tiempo; la historiografía del arte, que sería el proceso, la disciplina y el resultado del estudio de este fenómeno; y la historia de la historiografía del arte, que habría de ser entendida como el análisis de los planteamientos y resultados de la disciplina en el tiempo. La confusión se ha producido generalmente a partir de una ambivalencia equivocada entre los términos "historia", "historiografía", e "historia de la historiografía", que propicia una i tificación errónea de la historia del arte tanto c objeto de estudio como con la disciplina, de ta ma que la historiografía del arte no sería ya só concreción literaria de estos estudios, sino tam el propio análisis metahistoriográfico de ello decir, lo que hemos de llamar "historia c historiografía del arte"[1].

Estos errores y ambigüedades se deben a q reflexión teórica sobre el objeto de su trabajo metodología empleada nunca ha sido un tema frecuente en la producción de los historiadores esto es válido para la historiografía general, con igual fundamento para la historiografía del y aun más para el caso español.

Tanto es así que la bibliografía en caste dedicada al análisis de la práctica de la historiog

1 La confusión entre los tres términos es más frecuente de lo que debiéramos esperar. J. Aróstegui hace un análisis sustancioso del emp estos conceptos en la historiografía general en *La investigación histórica: teoría y método* (Barcelona, Crítica, 1995, pp. 18 y ss.) seña que el origen de la confusión entre "historiografía" e "historia de la historiografía" se encuentra en un sector de la historiografía fra y que de ésta pasó a España. H. Bauer recoge similares aclaraciones terminológicas referidas al campo concreto de la práctica hist artística en su *Historiografía del Arte*, aunque se limita a la distinción entre "historia del arte" e "historiografía del arte", curiosamer entrar en la definición del concepto de "historia de la historiografía", que es en el que debemos encuadrar su trabajo (Madrid, Taurus, pp. 10 y ss.). Sobre el mismo tema *vid.* también J. Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, voces "Historia" e "Historiografía", to Barcelona, Círculo de Lectores, 1991, pp. 1519-1530 y 1534-1535.

del arte no es demasiado extensa, y, si descontamos clásicos excepcionales como *La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte* (1951) de Enrique Lafuente Ferrari, dedicado a cuestiones meto-dológicas, y la *Historia de la Crítica de Arte en España* (1975) de Juan Antonio Gaya Nuño, sobre la historia de nuestra historiografía artística, el resto se nutre fundamentalmente de traducciones de textos extranjeros, que además a menudo no han sido editados en nuestra lengua hasta incluso decenas de años después de su publicación original[2].

Este desinterés por la materia se va paliando lentamente gracias a la actividad de algunos hispanistas extranjeros como Halldor Soehner y Jonathan Brown, de historiadores nacionales como Gonzalo Borrás, y, finalmente, al calor de la expansión de los estudios histórico-artísticos en la Universidad española, que culmina con la introducción de los nuevos títulos de Historia del Arte[3]. Aunque de cualquier modo hay que lamentarse del escaso interés que han mostrado por la historiografía española los que han estudiado la historia de la disciplina desde marcos más amplios. Así Udo Kultermann la despacha con este brevísimo párrafo en su *Historia de la Historia del arte*[4]:

"La Historia del Arte en España desempeña un papel aislado en el siglo XX y cuenta con no demasiados contactos con el desarrollo centroeuropeo Ya se mencionó anteriormente a Manuel B. Cossío (1855-1935) con relación a la nueva valoración de arte del Greco. A pesar de esto, historiadores espa ñoles como Manuel Gómez-Moreno Martínez (1870 1970), Diego Angulo Íñiguez (1901-1986) y Enrique Lafuente Ferrari han elaborado algunas visiones de conjunto sobre la historia del arte, ocupándose tam bién de cuestiones metodológicas. La actual escue la española de historia del arte española ha hecho más hincapié en problemas de arte contemporáneo."

Pero poco a poco va creciendo el interés por la propia historia de la historiografía, que de trabajo aislados como los de Soehner, Gaya Nuño, Brown y Borrás pasa a consagrarse en 1994 con unas Jorna das del Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez" del C.S.I.C. dedicadas exclusivamente a su estudio[5]. En ellas se presentaron bastantes traba jos sobre la historia de la historiografía del arte espa ñol, muy interesantes en su conjunto y dedicados en su mayoría a estudios de temas monográficos. Sin embargo no suponen más que un apunte de lo que este tema puede dar de sí, evidenciando que restan por hacer muchos estudios particulares de este tipo[6]. Todavía, y aun a pesar de este impulso, queda mucho por hacer, tanto en la investigación de la historia de

2 E. Lafuente, *La fundamentación y los problemas de la historia del arte*, Madrid, Instituto de España, 1985 y J. A. Gaya Nuño, *Historia de la crítica del arte en España*, Madrid, Ibérico europea de ediciones, 1975. El texto de Lafuente fue su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1951.

3 Halldor Soehner, "Die Geschichte der Spanische Malerei im Spiegel der Forschung", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1956, 19, pp. 278-302 Jonathan Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1981, Jonathan Brown, "Arrancando a Ranke. The practice of Art History in Spain and the USA since 1975", en *Pre-Actas I Conferencia Internacional "Hacia un Nuevo Humanismo". El Hispanismo anglonorteamericano: Aportaciones, problemas y perspectivas sobre Historia, Arte y Literatura (siglos XVI-XVIII)*, Córdoba, Área de Historia Moderna de la Universidad de Córdoba, 1997, I, pp. 41-53, y finalmente Gonzalo Borrás Gualís, "La Historia del Arte, hoy", *Artigrama* 1985, 2, pp. 213-238. El artículo de Soehner no es demasiado extenso, pero fue verdaderamente pionero en su momento, desgraciadamente el hecho de que fuera publicado en alemán y en Alemania supuso que fuera prácticamente desconocido en España. Los estudios de Brown especialmente el primero, sí han tenido una amplia repercusión.

4 U. Kultermann, *Historia de la Historia del arte*, Madrid, Akal, 1996, pp. 335-336.

5 *Actas VII Jornadas de Arte Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez". Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX* Madrid, Alpuerto, 1995.

6 De una forma más concreta, el único estudio que se dedica específicamente a la historiografía sobre Córdoba lo hace desde la historia general y limitándose a obras producidas en la provincia entre 1700 y 1936. Nos referimos a la Tesis Doctoral de José Luis Casas Sánchez *Estudio de la Historiografía sobre Córdoba y provincia (1700-1936)*, Córdoba, Caja Provincial de Ahorros, 1992.

la historiografía, como en la definición de un marco teórico que la justifique metodológicamente.

La extensión de asignaturas del tipo de *Teoría del Arte* y *Fuentes para la historia del arte* y la multiplicación de alumnos interesados en la historia del arte han supuesto un gran impulso, porque ambas motivan que se haga mayor hincapié en asuntos metodológicos y se cree un nuevo mercado editorial al que se ha respondido con monografías y manuales sobre estas cuestiones[7]. Pero la preocupación de la mayoría de estas obras recientes en torno a la historiografía del arte se orienta por el camino de la simple sistematización de una historia de la historiografía universal, por la cual se traza una sucesión de planteamientos metodológicos que van desde el nacimiento de la disciplina en el siglo XVIII y sus antecedentes en el XVI, hasta las llamadas a la crisis propias del posmodernismo actual.

Igualmente suelen encaminarse por la senda de la definición de una teoría y método para la historiografía del arte, donde se centran en la consideración disciplinar de la historiografía del arte, en el análisis conceptual de la obra de arte y su historia, o en otros asuntos como el tratamiento de las cuestiones de estilo o las relaciones entre forma y contenido.

Sin embargo, son poco frecuentes las reflexiones en torno a la fundamentación literaria de la historiografía del arte, al significado y consecuencias de esa conceptualización escrita que se produce en el paso de la historia del arte a la historiografía del arte. Y es que el papel de transmisor y filtro de intereses y conocimientos que ejerce el histori
del arte, como el de cualquier otro que recurra
escritura para fijar un conocimiento, se basa e
existencia de un discurso histórico de cará
artigráfico, cuyo análisis es necesario para p
acercarnos al conocimiento de la historia del
desde el apercibimiento de la naturaleza literari
esa historio-grafía del arte que nos la muestra.

Como afirma J. Aróstegui, siempre desc
historia general: "[...] la manera en qu
investigador "escribe" la historia puede interpret
como una cuestión de forma. Sin embargo se
de mucho más que eso. El discurso históric
mucho más que la forma del contenido, la form
un discurso sobre la historia revela ya una concep
precisa de lo histórico." [8].

El análisis de este discurso escrito sobre la his
del arte puede plantearse desde múltiples p
pectivas. La mayoría de los que han atendido
realidad literaria se han preocupado casi
clusivamente por la formulación conceptual qu
produce en la exégesis de una obra de arte, y no
el esfuerzo interpretativo que supone la tr
formación de la historia en historiografía. Así,
ejemplo, Otto Pächt en *Historia del Arte y m*
dología. Otros lo hacen, sin embargo, desde el p
de vista de las relaciones entre arte y literatura c
dos formas de creación, obviando cualquier tip
consideración historicista en favor de la estéti
también hay quienes se interesan por los gén
artigráficos o por la temporalidad de ese mi

7 Sin embargo, tampoco se encuentra en ellos un tratamiento riguroso de estos problemas terminológicos que señalamos. Por ejem
Guía para el estudio de la Historia del Arte de Fernando Checa et alii (Madrid, Cátedra, 1980) y los dos volúmenes dedicados a la Teo
Arte en la colección "Conocer el Arte" de Historia 16, escritos por los profesores Fernando Marías y Gonzalo Borrás y editados en 19
acercan en distintos momentos a la diferenciación entre "historia del arte", "historiografía del arte" e "historia de la historiografía del
aunque no dejen de confundirlos en otros lugares del mismo texto (Gonzalo Borrás, *Teoría del Arte I*, Madrid, Historia 16, 1996 y Fer
Marías, Teoría del Arte II, Madrid, Historia 16, 1996).
8 J. Aróstegui, *La investigación histórica...*, p. 50.

discurso[9]. Desde la última aseveración, que es la que nos interesa aquí, habría que tener en cuenta los movimientos y permanencias que se producen en el discurso como producto de avances y estancamientos en la investigación, de la aplicación de distintas metodologías y de los cambios en el espectro de intereses del historiador y la sociedad.

Por ello pienso que el objetivo de este trabajo, que es el estudio de la historiografía de la pintura del siglo XVI en Córdoba, habría de plantearse como un análisis histórico acerca de las condiciones en las que se nos ofrece el conocimiento literario de esta materia. Sería el examen de un determinado discurso histórico-artístico, de su conformación a partir de los testimonios históricos de la realidad que es su objeto de estudio, de la transformación de ese discurso en el tiempo, y de cómo la imagen que poseemos hoy de aquella realidad histórica y artística que nos interesa determina la investigación que hagamos de ella.

La elección de la pintura del siglo XVI en Córdoba como el objeto de la historiografía que pretendemos estudiar limita el asunto a un número finito de obras que tratan este asunto, pero en ningún momento lo constriñe en espacio o tiempo, puesto que esta literatura, que es el núcleo de nuestra atención y no la pintura en sí misma, se extiende desde el propio siglo XVI hasta el momento presente, y procede tanto de la misma Córdoba como del resto del país y el extranjero. De tal forma, el análisis de esta historiografía ha de remitirnos necesariamente a problemas de carácter general, relativos a la historiografía como disciplina, a su práctica con relación a la pintura, y a sus planteamientos en torno al siglo XVI; pero también a cuestiones de carácter particular, que se derivan de la recepción de los debates historiográficos generales y de la confrontación de actitudes y métodos con una realidad concreta.

Hacia una teoría de la historia de la historiografía

Si entendemos la historiografía del arte como una disciplina de carácter eminentemente histórico, esto es, en la que el objeto de su estudio es considerado dentro de unos parámetros esencialmente cronológicos; entonces hemos de plantearnos como cuestión de principio en qué forma afecta esta temporalidad a nuestro enlace con el arte del pasado[10].

El tiempo transcurrido desde el acontecer de los hechos que nos interesan hasta nuestra situación presente va a determinar nuestra percepción del pasado de múltiples maneras, que van desde la perversión de los testimonios que nos han llegado a la insalvable distancia cultural que nos separa de ellos. La acción de historiar puede entenderse como un diálogo abierto entre el presente y el pasado, en el que el historiador trabaja a través del contacto con los restos que han pervivido de aquel pasado

9 Otto Pächt, *Historia del arte y metodología*, Madrid, Alianza, 1986, pp. 56 y 82-89. Las relaciones entre arte y literatura, vistas ambas como dos vehículos de expresión artística, han suscitado una bibliografía cuantiosa desde antiguo, *vid.* por ejemplo, el *Laocoonte* de Lessing. En los últimos años siguen proliferando estudios de este tipo como el libro conjunto que publicó la Universidad de Salamanca en 1995 bajo el título *Arte y escritura* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 1995). En referencia a los géneros artigráficos, *vid.* Juan Antonio Ramírez, "La Historia del Arte como género(s) literario(s)"., en *Actas del Simposio El historiador del Arte, hoy*. Soria, C.E.H.A. y Caja Duero, 1997, pp. 47-6 y *Como escribir sobre arte y arquitectura,* Barcelona, Serbal, 1996, aunque esta última obra se interesa más por asuntos de estilo que por los metodológicos. Gonzalo Borrás incluye también un capítulo similar, dedicado a "Los escritos sobre arte" en su *Teoría del Arte I*, pp. 33-45.

10 Las relaciones entre tiempo e historia pueden analizarse desde múltiples ángulos. Nuestro interés se centra en la distancia cronológica que nos separa del objeto de estudio historiográfico. De cualquier forma, y como señala G. J. Whitrow (*El tiempo en la historia*, Barcelona, Crítica 1990, pp. 234-237), la importancia que nuestra dinámica sociedad actual le otorga al tiempo y al cambio es la base nuestro acercamiento historiográfico al pasado.

llámense documentos, fuentes literarias, pinturas o como se quiera; pero lo que en verdad interesa es que esta conversación se entabla tan sólo con una representación parcial y deformada por el tiempo de lo que aquella realidad fue en su momento.

Como, además, resulta patente que el mundo en el que vivimos es distinto al que envuelve a nuestro interlocutor, las dificultades de comprensión se elevan ante la distancia histórica que nos separa, haciendo que frecuentemente ese juego de preguntas y respuestas que el historiador y el pasado entablan se pierda en el absurdo de un "diálogo de besugos", en el que el primero escucha lo que le interesa y no lo que le dicen. Cualquier tipo de comunicación necesita de unos canales de transmisión, de un código útil, y, evidentemente, de un emisor y un receptor dispuestos a ello; pero el conocimiento histórico se va a encontrar con que estos requerimientos se tornan a menudo en obstáculos insalvables por causa del tiempo.

Esto es explicado en gran medida por la teoría que la estética de la recepción ha formulado en torno a los *horizontes de expectativas* como claves para la comprensión del pasado. Partimos de la definición de los *horizontes de preguntas* en los que Hans-George Gadamer basaba su hermenéutica filosófica pretendiendo que la comprensión de un texto se encontraba en la fusión del horizonte de preguntas en el que fue concebido y el horizonte de preguntas en el que se le aborda. Pero sobre todo nos int la ampliación que hace H. R. Jauss de los horiz de preguntas convirtiéndolos en horizonte expectativas: un *horizonte actual de expecta* que sería aquél que tienen los receptores de obra como producto del conocimiento e preconcebidas que de ella mantienen, y un *hori de expectativas codificado en la obra*, que es que ésta aporta desde las circunstancias creación. De tal forma, la investigación debe siempre de la constatación de la probable exist de cierta distancia entre unas y otras expecta lo que perturba la aproximación al objeto de es y dificulta su comprensión[11].

Sobre todo esto volveremos después propuesta metodológica con la que se cierra este lo que nos interesa ahora es la afirmación que h estética de la recepción de la intervención de la tra precedente en la formación del horizonte actu expectativas desde el que abordamos nuestra l del pasado. Es necesario atender a lo que Gadan denominado *historia de los efectos*, es decir, una h de la investigación, o mejor dicho, de los efecto este objeto del pasado que nos interesa ha causa la inves-tigación precedente. Hay que reconoce la historicidad no se encuentra sólo en el obje estudio, sino también en quien lo aborda neciendo a una tradición determinada que con su horizonte de expectativas ante tal objeto.

11 La estética de la recepción se ha desarrollado como un cúmulo de corrientes y teorías científicas en torno a la importancia de la a del receptor en el proceso hermenéutico, entre las que se encuentran estudios de R. Ingarden, Félix V. Vodicka. Michael Riffaterre, Finch, Wolfgang Iser, Rainer Warning, H. U. Gumbrecht, A. Rothe, K. Stierl, o los ya mencionados Hans Robert Jauss y Hans-George G Por tanto no se encuentran formulaciones generales de ella, sino aportaciones parciales de carácter teórico o trabajos prácticos que s en un interés común por este papel del receptor. Básicamente ha recibido aplicaciones desde la historia de la literatura, con relació todo, a la intervención del lector en la configuración de la obra, pero también es susceptible de dirigirse a la metodología histórica g a la hermenéutica de la obra de arte. De hecho, gran parte del pensamiento de Gadamer se basa en el reconocimiento de la historic la actividad hermenéutica y en los mecanismos de comprensión del fenómeno artístico. Para una aproximación amplia a la estéti recepción, *vid.*, entre otros, José Antonio Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987, Rainer Warning (ed.), *Est la recepción*, Madrid, Visor, 1989, Hans-George Gadamer, *Verdad y método I*, Salamanca, Sígueme, 1997, Hans-George Gadamer, *V método* II, Salamanca, Sígueme, 1994 y Hans-George Gadamer, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1996.

Por eso no podemos pensar que esta conversación entre el historiador y el pasado es sólo cosa de ellos dos, ya que el acercamiento entre los dos polos del diálogo suele partir de unos cauces que fueron abiertos antes. Generalmente se trata de investigaciones que otros sostuvieron previamente, a las que el historiador se remite para continuarlas o alejarse de ellas. Esto es así porque el pasado, mejor, sus testimonios pervertidos por el tiempo y deformados por nuestros intereses, ni siquiera se nos suele mostrar de frente, sino a través de lo que otros han visto en él.

En esta línea es especialmente interesante la forma en que Gadamer señala cómo esta historia de efectos no sólo influye en nuestros intereses ante el pasado, sino que también crea una imagen de él que puede llegar a suplantarlo: "Cuando intentamos comprender un fenómeno histórico desde la distancia histórica determinante de nuestra situación hermenéutica, nos vemos siempre sometidos a la acción de esa historia de efectos. Ella determina de antemano lo que se nos va a aparecer como problemático y objeto de la investigación; y también olvidamos la mitad de lo real, es decir, olvidamos la verdad completa del fenómeno cuando tomamos la apariencia inmediata como si fuera toda la verdad." [12].

Sabemos que el acercamiento habitual al pasado se realiza tras la preceptiva visita a los maestros de la historiografía, al estado de la cuestión que nos permite eludir el descubrimiento de cualquier *mediterráneo*, al tiempo que nos provee de unos *prejuicios* -entendiendo el término en su acepción etimológica *prae judicium*, juicio previo, que está desprovisto de cualquier connotación peyorativa-. Una vez conscientes de éstos, podemos abordar el contacto directo con el pasado suficientemente avisados, pertre-chados y atados[13]. Avisados porque sabemos lo que nos vamos a encontrar, pertrechados, porque cargamos con todo un bagaje teórico que nos permitirá afrontar cualquier sorpresa, y atados porque contamos con suficientes ideas ajenas como para no salirnos de las cuestiones y problemas que nuestros maestros les venían planteando a esos testimonios del pasado a los que deseamos enfrentarnos. La consecuencia de ello es que el problema que suscita la multiplicidad de acercamientos metodológicos posibles que puede recibir un mismo objeto de estudio, lo que Ernst H. Gombrich denomina, no sin cierta ironía, *cupología*, suele resolverse por la continuación de los caminos marcados por la tradición[14].

En esto el método historiográfico no se distancia del método científico general, que está construido a partir de la continua refutación y contraste empírico de las teorías precedentes, salvo quizás porque en las ciencias sociales se tiende menos a la comprobación sistemática de los contenidos previamente definidos, que se asumen como base de nuevas teorías sin recibir contraste a menos que se cuente con evidencias, estéticas y documentales en nuestro caso, de reciente aparición.[15].

12 H. G. Gadamer, "Historia de efectos y aplicación" en Warning (ed.), *Estética de la recepción*, p. 81.
13 Como destaca J. Aróstegui (*La investigación histórica*..., pp. 366-367) la elaboración de un estado de la cuestión es el comienzo necesario de toda investigación de carácter histórico. Los análisis de método sobre la elaboración de estados de la cuestión no son muy abundantes. Entre ellos se encuentra el de J. M. Sánchez Nistal, "Problemas y soluciones para la búsqueda de información bibliográfica en la investigación histórica", en *Problemas actuales de la Historia*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 9-18.
14 Vale la pena recoger el texto completo en el que Gombrich hace tal formulación: "Cuando dirigí un seminario sobre estas cuestiones de método al que asistieron varios excelentes historiadores jóvenes, desarrollamos una especie de lenguaje taquigráfico para este problema. Lo llamamos cupología (cupology). La palabra surgió porque uno de nosotros cogió una taza de té (teacup) que permanecía en la mesa e intentó

Por ello en la investigación histórica el pasado muestra la cara con la que otros nos lo enseñaron antes, y la conversación y el trato con él nos podrán mostrar aspectos nuevos de su persona, negar ideas preconcebidas, pero siempre, aun cuando las hallamos descubierto erradas, tendremos presentes las respuestas que antes dio a los que nos precedieron. Nunca podremos saber cómo aquella realidad fue en verdad, pues sólo podemos conocerla a través del filtro historiográfico, pero el único camino para acercarnos cada vez más a ella es seguir preguntado sin pe de vista las limitaciones del diálogo, sie conscientes, sobre todo, de dónde partimos, a dó queremos llegar, y por dónde lo vamos a intent La deformación de los testimonios y la posición que parte el historiador se encuentran en mitad sendero abierto por los primeros que establecier diálogo. Un sendero del que no hay por qué sali es bueno, pero del que, como mínimo, debemos s si nos lleva a donde queremos ir.

enumerar todas las preguntas que pudiéramos hacer sobre ella. Se podía empezar preguntando de qué estaba hecha: si estaba he porcelana, el hilo del pensamiento nos llevaría inmediatamente hacia la fascinante historia de su fabricación, y si estaba hecha de pl más aún. Si preguntábamos por qué tenía asa, necesitábamos algo de física elemental para explicar la conducción del calor hasta los Había que echar mano de la medicina para explicar la popularidad del té como refresco, y de la geografía para describir cómo llegó Occidente desde China. Necesitábamos de la botánica para hablar de las plantaciones de té, por no hablar del trágico efecto del des miento de tamiles al antiguo Ceilán hecho por los británicos para que trabajasen en dichas plantaciones. Seguramente, no sería introducir la estética o la sociología. Adecuadamente manejadas, cada una de esas preguntas podía tener como resultado un artículo sante, o incluso un libro. Decidir qué pregunta se haría siempre permanecería con nosotros. Necesitábamos ser parcialmente guiados tradición de la investigación de esas materias, en parte también por la suerte que percibimos al descubrir algo nuevo. Lo que nece historiador de estos temas es algo de tacto y algo de olfato, lo que se llama "tener vista" en un problema." (E. H. Gombrich, *Temas de n tiempo. Propuestas del siglo XX acerca del saber y el arte*, Madrid, Debate, 1997, pp. 66-67).

15 Karl R. Popper ha resaltado (*Conocimiento objetivo. Un enfoque evolucionista*, Madrid, Tecnos, 1974, p. 21) la importancia de las hi precedentes en la construcción de la ciencia: "Según mis formulaciones, la cuestión central del problema lógico de la inducción es la (verdad o falsedad) de las leyes universales por respeto a ciertos enunciados 'dados'." Norman Bryson destaca por su parte la similitud el método científico que preconiza Popper y el que defiende Gombrich, para quien el progreso de la pintura procede de una form similar al de la ciencia: "El pintor, según Gombrich, no contempla el mundo con una visión inocente o ingenua y luego traslada con su lo que su mirada ha descubierto. Entre el pincel y el ojo interviene el legado entero de los esquemas elaborados por la particular tra artística a que el pintor pertenezca. Lo que el pintor hace, lo que el científico hace, es comparar esos esquemas con lo empírica observado: su producción no será una copia esencial que refleje el universo como verdad trascendente; será una mejora provisional y t ral del repertorio existente de hipótesis o esquemas, mejorado porque ha sido contrastado con una realidad mediante." (N. Bryson, *V pintura. La lógica de la mirada*, Madrid, Alianza, 1991, pp. 38-39). Esta misma estructura puede aplicarse al proceso de construcción historio desde el momento en que cada historiador parte igualmente del repertorio de esquemas precedentes.

16 H. Bauer nos dice a este respecto: "La misión del historiador del Arte al interpretar no consiste en ejecutar una obra, como lo h director de orquesta o un solista, sino en hacer de intermediario entre la obra y el receptor y escribir historia." (H. Bauer, *Historiogra arte*, Madrid, Taurus, 1980, p. 162)

La historia en el tiempo

Historia de la metodología y el desarrollo del conocimiento de la pintura del siglo XVI en Córdoba

El análisis de cualquier historiografía artística particular no puede desprenderse de la historia general de la disciplina. Es absurdo pretender una descontextualización de los estudios que conforman la imagen de una actividad artística concreta respecto del desarrollo de la ciencia en el marco espacial general en el que se manifiesta, puesto que aunque muchos de estos estudios proceden de la historiografía local, ni siquiera ésta puede aislarse de conjuntos más amplios. Y qué decir cuando muchos de los autores que se interesan por tal actividad dependen de tradiciones historiográficas completamente diferentes.

Éste es el caso de la historiografía sobre la pintura del Quinientos en Córdoba, que no puede ser vista sino desde su integración más absoluta en el devenir historiográfico general. El proceso por el cual se va formando el corpus literario que hoy existe acerca de esta pintura forma parte de la dinámica por la que nace la historiografía del arte universal, y puede servir de ilustración particular del génesis y desarrollo de la disciplina. No quiere esto decir qu historiografía sobre la actividad pictórica en Cór camine en paralelo a los avances de la histo-rioc en general, ya que más bien ha andado basta años por detrás; sólo es que no deja de ser un ejemplo, periférico eso sí, de la evolución ge de esta disciplina. Las primeras letras sobre la pi en Córdoba no se retrasan mucho del surgim de esta literatura artística, de la misma forma su continuación ulterior se mantiene, con ma menor cercanía, dentro de los parámetros qu evolución va marcando.

La primera historiografía

Podemos fijar el nacimiento de la imagen e sobre la pintura del Quinientos en Córdoba mismo siglo en el que se produce tal acti artística, pues el pintor y humanista Pabl Céspedes hace referencia a las pinturas cordo de Alejo Fernández en su *Discurso de la compar de la antigua y moderna pintura y escultura* (1 Se trata de una noticia más bien breve, pero bas importante por la calidad de la fuente, p

temprano que se produjo y porque, siendo lo único conocido sobre Alejo en estos momentos, va a conseguir bastante difusión gracias a la excelente fortuna crítica del autor de la cita. Es interesante, también, que Céspedes hable de Alejo en este escrito, pues todos los ejemplos que aduce en el texto salvo el propio Alejo, Gaspar Becerra, Pedro Berruguete y Alonso Berruguete son italianos, lo que nos revela lo informado que estaba Céspedes sobre la pintura italiana y la estima en la que debía tener el trabajo de Alejo Fernández[1].

No deja de ser curioso, por todo esto, que en el *Discurso de la comparación...* aparecieran, unidos ya desde el mismo comienzo de esta historiografía, los dos nombres capitales de la pintura del siglo XVI en Córdoba: Alejo y Céspedes, uno como el objeto del texto y el otro como su autor. Este binomio tardó en convertirse en la pareja estrella de la historiografía sobre la pintura en el Quinientos cordobés, puesto que el primer Alejo no despertaba demasiados entusiasmos hasta el XIX, pero a partir de entonces todo lo escrito sobre este tema basculó inevitablemente sobre estas dos cimas que abren y cierran el siglo.

Aunque el principal valor de esta cita de Céspedes reside en que inaugura el capítulo de las fuentes literarias para la historia de la pintura en Córdoba, un apartado bastante heterogéneo en el que se suelen englobar todas aquellas referencias literarias que proporcionan información sobre el objeto de estudio, pero que están efectuadas desde unos presupuestos metodológicos precientíficos. Un cajón de sastre tan amplio en el que caben desde menciones en obras no historiográficas, como el *Arte de la pintura* de Pacheco, a estudios de decidida vocación histórica como el *Parnaso español pintoresco...* de Palomino[2].

Los autores de literatura artística sobre la pintura de Córdoba en el XVI son básicamente dos: primero Francisco Pacheco con el *Libro de descripción de verdaderos retratos...* (1599?) y el *Arte de la pintura* (1649), y después Acisclo Antonio Palomino y su *Parnaso español pintoresco y laureado* (1724). A ellos podríamos sumarles el *Viage de España...* (1772-1794) de Antonio Ponz y el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (1800) de Agustín Ceán Bermúdez, que por sus características meto-dológicas comienzan a apuntar algunos de los rasgos clásicos de la historiografía científica[3]. Evidentemente, existen otras fuentes como la *Historia de Córdoba* (1662) del doctor Andrés Morales Padilla o el *Discurso de la comparación...* de Céspedes al que me he referido

1 Gaya Nuño se queja de la escasa atención que prestó Céspedes a la pintura española en el *Discurso de comparación* (J. A. Gaya Nuño, *Historia de la crítica...*, pp. 34-35).

2 Julius Schlosser, el primero en ocuparse de las fuentes literarias de la historia del arte en *La literatura artística* (Madrid, Cátedra, 1976, p. 23), las define y clasifica de la siguiente manera: "El propio concepto de ciencia de las fuentes precisa una limitación: se entienden aquí las fuentes escritas, secundarias, indirectas; sobre todo, en el sentido histórico, los testimonios literarios que se refieren en el sentido teorético al arte, según su aspecto histórico, estético y técnico, mientras que los testimonios impersonales, por así decirlo, inscripciones, documentos e inventarios atañen a otras disciplinas y pueden ser aquí materia sólo para un apéndice".

3 F. Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos, de ilustres y memorables varones*, Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1985, F. Pacheco, *Arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990, A. Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1988, 3 tomos, Ponz, *Viage de España. En el que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*, Madrid, Aguilar, 1998, vol. 4, Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Real Academia de San Fernando, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800, 6 tomos, y Morales Padilla, *Historia de Córdoba*, Córdoba, manuscrito conservado en Biblioteca y Archivo Municipal de Córdoba, 1662. El manuscrito del *Libro de descripción...* está fechado en 1599, aunque Pacheco continuó redactando en los primeros años del XVII, su primera publicación data de 1892, y fue realizada por José Asensio y Toledo. Los tomos décimo sexto y décimo séptimo del *Viage de España* de Ponz, que contienen su visita a Córdoba, fueron publicados en 1791 y 1792, según consta en su portada.

apenas hace unas líneas, pero las principales son las que acabamos de enumerar. En ellas se configura una imagen de la pintura del XVI en Córdoba basada fundamentalmente en el elogio de Pablo de Céspedes, que aparece como la figura capital que domina el siglo, rodeado de una constelación de pintores menores que gravitan en su entorno y un vacío anónimo en los comienzos y primera mitad de la centuria.

Los textos de Pacheco no se dirigen en modo alguno a la pintura en Córdoba como una entidad objeto de estudio[4]. El primero de ellos, el *Libro de descripción de verdaderos retratos...* sí tiene una dirección historiográfica, pero tampoco su autor lo entiende como una historiografía de la pintura o de las artes. Es una colección de biografías de hombres ilustres procedentes de muy diversos campos. Pero entre ellos se encuentran varios artistas, eso sí, pues no hay que olvidar que Pacheco es uno de los principales impulsores de la nobleza del arte en España. Esto hace que Pablo de Céspedes aparezca desde la consideración de su doble condición de pintor y de humanista. El segundo libro, el *Arte de la pintura*, es un tratado de teoría artística al modo de los italianos de la segunda mitad del XVI, en el que se contienen múltiples referencias a la vida y el pensamiento artístico de Pablo de Céspedes, quien, además de amigo de Pacheco, es una de las principales fuentes del texto y su enlace con el mundo italiano.

Pacheco puede ser considerado como una fuente oral que se expresa en forma literaria. Los datos que contiene sobre Céspedes son fruto de su cercanía y amistad con el pintor y no producto d vestigaciones o lecturas. Lo que Pacheco nos t mite de Céspedes es su visión personal del co bés, y los hechos y fechas que contiene sobre debieron ser facilitados directamente po racionero. Por ello resulta especialmente f como testimonio documental de la vida y obra Pablo de Céspedes. Pero ahora nos interesa s todo por su relevante papel en la gestación fortuna crítica de Céspedes, que será decisiva la determinación de una imagen literaria con de la pintura en Córdoba en el siglo XVI.

A pesar de que Pacheco menciona a pintores activos en Córdoba como César Arba el Hermano Adriano, con Céspedes crea un m elevarlo a la categoría de un Miguel Ángel esp muy por encima del conjunto de artistas tiempo[5]. Esto hizo que Céspedes ya ocupar papel central en la pintura española del Quini cuando se comenzó a escribir propiamente historia de las Bellas Artes, con Palomino por ejer Por más que aparezca junto a otros pintores trabajan en Córdoba en el mismo siglo, su fo crítica es infinitamente mejor. El volumen de que se ofrece sobre los demás y el juicio qu acompaña no tienen parangón. No importa que la talla de éstos sea muy inferior a l racionero, que lo fue, la escasa fama del rest pintores se debe también a que ninguno cont un vocero de la estatura de Pacheco.

Palomino, Ponz y Ceán representaron un ca metodológico importante respecto a Pacheco

4 Las dos ediciones que utilizamos de las obras de Pacheco cuentan con estudios introductorios previos, realizados por Pedro M. P Rogelio Reyes Cano el del *Libro de retratos* y por Buenaventura Bassegoda el del *Arte de la pintura*.
5 *Vid.* los apartados dedicados a la bibliografía crítica de Pablo de Céspedes, el Hermano Adriano y César Arbasia.

tres parten de unos presupuestos decididamente historiográficos que son mucho más avanzados que las menciones marginales a la historia de la pintura que salpican el discurso de Pacheco. Éstos dirigen sus escritos hacia la historia de las Bellas Artes y se interesan de forma específica por Córdoba. A partir de aquí podemos empezar a hablar de una comprensión globalizadora de la pintura quinientista en Córdoba. Podrán aparecer representados un número mayor o menor de artistas y obras, pero todos se extraen ya de una totalidad que está definida como tal. También significan la plena integración de la historiografía sobre la pintura del XVI en Córdoba dentro de la historiografía nacional, puesto que Palomino, Ponz y Ceán son las principales, si no únicas, fuentes literarias para gran parte de la historia del arte español. Así es tanto para la vida y obra de pintores y escultores como para el inventario de numerosísimas obras de arte repartidas por casi todo el país, que hoy no se conocerían de no ser por ellos.

El parnaso español pintoresco y laureado de Palomino supone un verdadero hito en la historiografía del arte español. Sin duda es la fuente más recurrente en la bibliografía de los estudios sobre pintura española de la Edad Moderna, pero es que tampoc tiene pareja en lo que a historiografía de otras artes s refiere. Aunque Palomino también cita a arquitecto y escultores, no encontramos otra fuente similar cercana en el tiempo que se dedique de igual form a estas artes[6]. Esta circunstancia ha motivado que l crítica española alabe sin freno a la obra de Palomino El texto ciertamente justifica merecimientos por l cantidad de información útil que contiene y por e aparato teórico que la acompaña, pero que no s puede pretender extraordinaria si la consideramos e el contexto europeo[7].

Aunque Palomino es un gigante en el panoram historiográfico español del Antiguo Régimen, s trabajo no deja de ser una secuela tardía de lo qu hizo Vasari en la Italia de 1550. Resulta ilustrativ que Udo Kultermann, desde la perspectiva globa de su *Historia de la Historia del Arte. El camino d la ciencia*, ejemplifique con Palomino la pervivenci del método vasariano dentro de las coordenada temporales de la Ilustración[8]. Yo incluso diría qu Palomino utiliza el método vasariano devaluado po el paso del tiempo. Si el italiano entendía la colecció de biografías dentro de una ordenación teórica e la que se establecía su conocida *teoría de las edades*

6 El trabajo de Llaguno dedicado a los arquitectos es bastante posterior, y debe emparejarse con el *Diccionario* de Ceán, pues ambas son obra paralelas y complementarias hasta el extremo de que Ceán no biografió arquitectos por encontrarse Llaguno redactando su compendio.
7 Juan Antonio Gaya no cesa en los elogios en su *Historia de la crítica de arte en España*, pero con todo el suyo es el estudio más completo que se ha dedicado a la labor historiográfica de Palomino. Nina Ayala Mallory ha realizado también una edición crítica del *Parnaso pintoresco* con un pequeño estudio introductorio (Gaya Nuño, *Historia de la crítica...*, pp. 91-110, Palomino, *El museo pictórico...*, tomo III). Para la produc ción teórica de Palomino *vid.* F. J. León, *La teoría española de la pintura en el siglo XVIII: el Tratado de Palomino*, Madrid, Universidad Autónoma, 1979. Sobre su vida y obra, *vid.* Juan Antonio Gaya, *Vida de Acisclo Antonio Palomino*, Córdoba, Excma. Diputación Provincial 1956. y E. M. Aparicio Ramos, *Palomino: su arte, su tiempo*, Valencia, Excma. Diputación Provincial, 1966. Palomino nació en Bujalance (Córdoba) en 1655, y comenzó sus estudios en Córdoba con los dominicos, llegando a ordenarse sacerdote. En la misma ciudad inició también su formación pictórica con Juan de Alfaro, aunque termina por marchar a Madrid, donde estudió matemáticas con Kresa y frecuentó a Claudio Coello y Carreño de Miranda. En 1688 recibió el nombramiento de pintor del Rey, pero trabajó sobre todo fuera de la capital, en Salamanca, Valencia, Granada o Córdoba. Falleció en Madrid en 1726.
8 "La obra de Palomino se sitúa ya en la época de la Ilustración y, sin embargo, no puede ocultar la tradición intelectual del gran Giorgio Vasari, de mediados del siglo XVI." (U. Kultermann, *Historia de ...*, p. 40). También desde España se ha subrayado la deuda de la obra escrita de Palomino con el pasado. M. Morán y J. Portús señalan en *El arte de mirar* que la teoría de Palomino es básicamente una *summa* de la tradición barroca, y que poco es lo que aporta nuevo. Particularmente creemos que esto es igualmente extensible a su método historiográfico (M. Morán y J. Portús, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid, 1997, Istmo, p. 175).

Palomino prescinde aquí de las implicaciones cualitativo estilísticas de Vasari y acumula las biografías, ordenándolas cronológicamente como Vasari, pero sin hacer distinciones de estilo. Podría pensarse que esto es un rasgo de modernidad que apunta Palomino, pero más bien intuímos que se debe a la dificultad de trasladar a España los esquemas evolucionistas italianos. Con todo, nadie puede negarle el mérito de su trabajo. Por más que no fuese pionero, es uno de los pocos que siguieron a Vasari con provecho.

En lo que toca a Córdoba, el interés de Palomino reside en la estructuración que hace de la información que se poseía. Por lo demás, Palomino se limita a repetir los datos que ofrecía Pacheco sobre pintores cordobeses o activos en Córdoba. Como el sanluqueño mencionaba a Céspedes, el Hermano Adriano y Arbasia, éstas son las tres vidas relacionadas con XVI cordobés que incluye Palomino en su *Parnaso español pintoresco*...

La situación es bien distinta para fechas posteriores, pero, para el Quinientos, el mérito de Palomino está en el recurso al esquema biográfico -que ya utilizó Pacheco con Céspedes-. No podemos decir, por tanto, que aumente el conocimiento existente sobre la práctica de la pintura en la Córdoba del Renacimiento, aunque sí que la codificó en tres vidas y que la hizo accesible a un número mayor de personas. La amplia difusión de los escritos de Palomino permitió que estos tres pintores estuvi presentes en todos los estudios que se ejecut sobre pintura española en los siglos XVIII y XIX, t en España como en el extranjero[9].

Historiografía ilustrada

Con Ponz y Ceán, la bibliografía sobre la pin del XVI en Córdoba se inserta plenamente er corrientes historiográficas que razonan desde presupuestos de la Ilustración. Y esto se tras en sus escritos sobre Córdoba básicamente pc recurso a la crítica como única fuente de cor miento. La metodología y los objetivos de sus o son diferentes, pero ambos comparten el cue namiento de los saberes heredados mediant contraste documental y la experiencia perso Ponz pasando revista a los vestigios monume les del pasado desde su propio registro, Ceán a zando en la aclaración de las biografías y catál de los artistas desde el cotejo de las fuentes lit rias con las documentales.

Antonio Ponz es el viajero más conocid cuantos recorrieron España en el siglo XVIII, po su obra, el *Viage de España*..., es, sin duda, la útil para el conocimiento del estado del patrim español en la segunda mitad de ese siglo[10]. Pon un académico, con lo que esto significaba en a momento. Es decir, una persona comprometida el saber y la erudición, así como con unos presupu

9 Las vidas de Palomino conocieron numerosas ediciones en España y tempranas versiones inglesas (1744 y 1746) y francesas (1749). *Vi* Gaya Nuño, *Historia de la crítica*..., pp. 97 y ss. y Ramírez de Arellano, *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y di de Córdoba con descripción de sus obras*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1921, tomo I, p. 463.
10 Ponz, *Viage de España*... . Para el estudio de su vida y obra todavía sigue siendo básico Gaya Nuño, *Historia de la crítica*..., pp. 13 Antonio Ponz Piquer nació en Bechí (Castellón) en 1725, estudió en el seminario de Segorbe y después en Valencia. En 1746 abando estudios religiosos para marchar a Madrid y estudiar en el centro apadrinado por la Junta preparatoria de la Academia de Bellas Art 1751 pasa a Italia y reside en Roma y Nápoles, y puede que en Venecia. Vuelve a España en 1760 y trabaja un tiempo como pintor. Er Campomanes le encarga el inventario de las pinturas que dejan los jesuitas en Andalucía tras su expulsión, para lo que realiza una exc que está en el origen de los viajes que emprendió a partir de 1771 para documentar su obra escrita. En los veinte años que pasó de este r de 1771 a 1791 trabajó al tiempo primero de secretario y después de consiliario de la Real de San Fernando. Muere en Madrid en 179

estéticos determinados. Por ello recorre casi toda España tomando notas de un patrimonio que hoy está perdido o irremisiblemente deteriorado en gran parte, como un notario que registra lo que ve, pero también como un investigador que recoge la historia de las cosas y emite interpretaciones y juicios de valor[11].

Igualmente, su devoción por el catecismo estético del neoclasicismo le lleva a considerar escasamente lo medieval y a vituperar lo barroco. Afortunadamente Ponz estimaba en mucho lo renaciente y por ello se interesó bastante por las pinturas de este estilo que encontró en Córdoba.

Llegó a esta ciudad desde Jaén tras haber recorrido La Mancha, y la dejó para dirigirse a Cádiz vía Écija, Cabra, Lucena y Jerez entre otras. No sabemos sin embargo la fecha exacta en la que lo hizo, pero hubo de ser entre 1771, cuando comienza sus viajes, y 1792, año en el que se publica el segundo de los tomos que se refieren a Córdoba.

Su descripción de la ciudad comienza en la carta VII del tomo décimo sexto con la relación de la historia y patrimonio de la mezquita y catedral de Córdoba, que se continúa en la primera carta del tomo siguiente, donde hace ya repaso de las pinturas del Quinientos que esta templo conserva. Se extiende después en las cartas II y III de este tomo décimo séptimo en la visita a varias de las iglesias y monasterios de la localidad, en los que inventaría las obras que poseen. Asimismo se dirige a las colecciones de pintura de la ciudad -capítulo especialmente interesante por más que no muestre pinturas de nuestro siglo- y entra en digresiones fuer de lo histórico-artístico, como los plantíos d Córdoba o los caballos andaluces.

La pintura del siglo XVI es uno de los asuntos qu más atraen a Ponz en la ciudad, pero no añade nuevo datos que superen en mucho lo conocido desd Palomino, quien es una fuente fundamental para e viajero. Y así se mantiene en los mismos nombres d Céspedes, Arbasia y el Hermano Adriano. Con todo e cierto que incorpora esa valía testimonial que es ta característica de su trabajo, y que le sirve, por ejemplo para constatar la desaparición de las *Once mil vírgene* de Pablo de Céspedes que se encontraba en e monasterio de Santa Clara, o el traslado del retablo d la Compañía, del mismo pintor, a Madrid. Ejemplo ést que nos da pie para comprobar el aprecio que sentí Ponz por lo renacentista frente a lo barroco, pues n deja de criticar la sustitución de la máquina de Céspede por otra, la de Teodosio Sánchez de Rueda, que califi de "solemne mamarracho de hojarascas"[12]. Podrí decirse, de cualquier modo, que la obra de Ponz tien más importancia en el decurso de la historiografía d la pintura del XVI en Córdoba desde el punto de vist de la evolución metodológica, que desde la aportació de datos nuevos o de perspectivas diferentes para e conocimiento de aquélla.

Distinto es el caso del *Diccionario histórico de lo más ilustres profesores de las Bellas Artes en Españ* de Juan Agustín Ceán Bermúdez, que tiene la virtu de unir esta renovación metodológica con unc resultados importantes para la mejora del conocimient

11 No visitó Canarias, Baleares, Ceuta y Melilla, Galicia, Asturias, Cantabria, País Vasco, La Rioja ni Navarra al completo. Tampoco Zamor Soria, Huelva, Almería, Granada, Murcia y Alicante (J. A. Gaya Nuño, *Historia de la crítica*..., p. 142). Una muestra de dónde llega su rig recopilador está en el empeño que mantiene en la transcripción de cuanta epigrafía se encuentra.
12 Ponz, *Viage de España*..., vol. 4, pp. 514 y 517.

de este foco pictórico[13]. Aunque Gaya Nuño no estime demasiado el trabajo de Ceán, que le parece poco novedoso, pues dice que copia casi todos los datos de Palomino, estoy más conforme con Halldor Soehner a la hora de propugnar lo que esta obra supone para la historiografía que estamos estudiando, ya que en ella encontramos el primer esfuerzo efectivo por la investigación, si enten-demos a ésta más allá de la simple recopilación de los datos ya conocidos[14]. En el caso cordobés ocurre que Ceán no sólo añade datos nuevos al cono-cimiento heredado sobre Céspedes, Arbasia o el Hermano Adriano, sino que también amplía por primera vez el objeto de estudio más allá de lo que había marcado Pacheco al incluir las biografías de Alejo Fernández y Leonardo Enríquez de Navarra, pintores que no habían sido recogidos por la historiografía precedente.

Lo destacable del *Diccionario histórico...* es el empleo de un sistema crítico que lleva a Ceán a contrastar las noticias heredadas con lo que dicen los documentos. Un método de trabajo que lo entronca con lo mejor del pensamiento ilustrado y que levanta su obra por encima de lo que pudiera parecer un simple epigonismo de Vasari[15]. Detalles como la consignación de las fuentes utilizadas al final de cada entrada, o la edición de los textos dispersos de Céspedes, son muestras evidentes de qu *Diccionario histórico...* es una obra que mira m futuro que al pasado, por más que esté dedica registro de éste. Además Ceán, que fue archi inicia el recurso sistemático a la documentación, fundamental de gran parte de la investigació los siglos XIX y XX.

Su huella en la historiografía sobre Córdob visible, desde luego, en la ampliación del interé la pintura a los primeros años del siglo, al incl un Alejo que había sido ignorado por Palomino. aun más en la incorporación de los documento historia del arte, que es lo que le permite desar este interés por Alejo certificando fehacienter su existencia, aumentar la nómina de pintore finales de siglo con Leonardo Enríquez, y avanz el conocimiento de unos y otros contrastanc sabido y añadiendo datos nuevos.

Los hispanistas del siglo XIX

La bibliografía decimonónica es fundamenta Europa y en España para la consolidación d principios científicos de la historiografía del En este siglo se asienta la disciplina dentro de presupuestos que la encuadran dentro del m general de las ciencias humanísticas,

13 Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico....* Para una biografía de Ceán, *vid.* J. A. Gaya Nuño, *Historia de la crítica...*, pp. 155-157. Na Gijón en 1749, estudió filosofía con los jesuitas de Oviedo y después en Alcalá de Henares, donde fue condiscípulo de Gaspar Melc Jovellanos, al que permanecería unido durante gran parte de su vida, asistiéndole cuando éste fue nombrado Alcalde del Crimer Audiencia de Sevilla primero, y después Alcalde de Casa y Corte de Madrid. Estudió pintura durante algún tiempo con Juan del Espi Sevilla y con Mengs en Madrid, pero su ocupación profesional siempre se desarrolló lejos de las Bellas Artes: trabajó en el Banco de San reorganizó el Archivo de Indias entre otras. Muere en Madrid en 1829.

14 Ceán es, de hecho, el primer historiador por el que se interesa Halldor Soehner en "Die Geschichte..." (pp. 278 y 279), destacando d incorporación de los archivos a la investigación, su interés por la fecha y el dato, y la cantidad de autores que después se han servido de sus Una valoración similar es la que expresa Andrés Úbeda en "La prehistoria de la historia del arte" en *Actas VII Jornadas de Arte...*, pp. 12

15 Jonathan Brown, *Imágenes e Ideas...*, pp. 13-15. Brown comienza el capítulo que dedica a la historiografía realizada en los siglos XI sobre la pintura española del Siglo de Oro con Ceán Bermúdez. Queda claro que aunque la obra de este historiador pertenece todavía XVIII (1800) está dando paso a la nueva centuria. Brown destaca sobre todo su espíritu crítico y se lamenta de las limitaciones de su conc histórica que revela la elección del sistema enciclopédico. De cualquier forma posteriormente, entre 1823 y 1828, escribió una breve h de la pintura española que no se publicó. La Real Academia de Bellas Artes posee el manuscrito y lo ha publicado parcialmente en la *Academia* (*Academia*,1, 1951, pp. 209-242 y 2, 1953, pp. 25-70).

investigación y docencia se institucionaliza al incorporarse a los estudios universitarios. En España, las primeras cátedras dedicadas a la historia del arte no aparecerán hasta el XX y se avanzará siempre a remolque de lo hecho en el continente, pero la disciplina empieza a practicarse con rigor durante todo esta centuria.

No podemos decir, sin embargo, que se produzca una verdadera investigación científica sobre la pintura del siglo XVI en Córdoba hasta bien entrada la segunda mitad del siglo. Como señala Jonathan Brown para la generalidad de la historia del arte español, la etapa historiográfica inmediatamente posterior a Ceán Bermúdez está dominada por los escritos de hispanistas extranjeros[16].

La apertura al exterior que supuso la Guerra de la Independencia, y el hecho de que España se convirtiera en una de las mecas del romanticismo internacional, motivaron que numerosos viajeros visitaran el país durante todo el siglo interesándose preferentemente por las Bellas Artes. Está claro que el patrimonio hispanomusulmán fue desde el principio el centro de sus atenciones, pero a su estela numerosos investigadores, británicos y franceses primero, y alemanes después, se interesaron por la historia de la pintura renacentista española. Si la cara negativa de este proceso fue el expolio de las obras de arte que salieron a los mercados internacionales, la más positiva fue la revalorización crítica de la pintura española y el mayor conocimiento que se logró de ella gracias al empeño y los métodos de los estudiosos extranjeros. Sin este interés romántico por España no se hubieran concebido obras tan importantes, incluso en la historia de la historiografía universal del arte, como el *Velázquez y su época* de Carl Justi[17].

Los primeros años de este hispanismo responden a una toma de contacto con lo español que no produce resultados más allá de la síntesis de Ceán, e incluso en ocasiones retrocesos respecto a lo avanzado por él[18]. Un ejemplo sintomático de ello es que Alejo Fernández vuelve a ser ignorado en diccionarios de artistas como el de Viardot, interesados sobre todo en la glosa de Céspedes, el gran mito de la pintura cordobesa[19]. Para empezar a recoger los frutos del desarrollo de la historiografía extranjera tenemos que esperar a los años centrales del siglo, cuando dos autores, el británico William Stirling-Maxwell y alemán Johann David Passavant, se dedican a estudiar la pintura española. La importancia de estos historiadores para el desarrollo metodológico de nuestra historiografía ha sido destacada en varias ocasiones por Halldor Soehner, Enriqueta Harris y Jonathan Brown entre otros[20].

16 Jonathan Brown, *Imágenes e Ideas...*, p. 15.
17 El estudio más completo sobre la fortuna crítica de la pintura española en el extranjero es *La pintura española y los románticos franceses* de Ilse Hempel Lipschutz (Madrid, Taurus, 1988. Primera edición inglesa de 1972). El libro de Justi *Velázquez und sein Jahrhundert* fue publicado por primera vez en 1888, y es uno de los intentos más tempranos de relación del trabajo de un artista con el ambiente exterior a su taller.
18 Frédéric Quilliet es el paradigma de la primera historiografía romántica. Combinó la redacción de estudios sobre la pintura española, de los que destaca su *Dictionnaire des peintres espagnols* (París, 1816) -un vaciado de Ceán con algunas adiciones personales- con la dedicación a saqueo de las iglesias, conventos y colecciones particulares españolas, desde su actividad como marchante privado y desde el cargo de *Directeur des monuments d' art en Espagne* que le otorgó José Bonaparte (Lipschutz, *La pintura española y...*, pp. 40-42, 69, 71-72, 80. 94, 105, 114, 118 y 312). El marqués de Saltillo le dedicó el estudio *M. Frédéric Quilliet: Comisario de Bellas Artes del gobierno intruso, 1809-1814*, Madrid, 1933.
19 Pablo de Céspedes es el único pintor activo en Córdoba que menciona Louis Viardot en su *Notices sur les principaux peintres de L' Espagne* (París, Gavard-Paulin, 1839, p. 346). Viardot fue un hispanista que se dedicó tanto a la historia del arte como a la literatura española y la historia de España. Entre otros trabajos realizó una historia de la España musulmana, varios estudios sobre historia de la literatura española e innumerables traducciones al francés de la obra cervantina, desde el Quijote a *Rinconete y Cortadillo*.

De Stirling-Maxwell se ha resaltado su seriedad, el rigor con el que recurre a la documentación para ejercer la crítica de las fuentes literarias y su creencia en que la historia del arte no puede aislarse de las circunstancias históricas y culturales que la rodean. Pero por lo que respecta a Córdoba, sobresale sobre todo por ser el primero que aúna las fuentes italianas con las españolas para el estudio de Pablo de Céspedes y de Arbasia, adelantándose en muchos años a los primeros españoles que lo hacen. Passavant destaca sobre todo por su amplia cultura histórico-artística, que le permite realizar apreciaciones estilísticas sobre la pintura española, y cordobesa en particular, a partir de su profundo conocimiento de la pintura europea e italiana[21]. Los dos, al tiempo, son conscientes de la importancia del contacto directo con la obra y por ello viajan por todo el país tomando nota de lo que ven.

El positivismo del siglo XIX

La evolución de la bibliografía de la pintura del Quinientos en Córdoba durante la segunda mitad del siglo XIX depende de la recepción de estas e ñanzas por la historiografía nacional. Ésta no h llegado todavía a profesionalizarse pero ya cor zaba a articularse en torno a los típicos eru decimonónicos, que con mayor o menor rigor perfeccionando el método de la historiografía tica española[22]. Los avances que se produjero estos años son notorios. Entonces se publicaron ejemplo, los estudios que José Amador de los Francisco Tubino y Ramón Cobo Sampedro de ron a Pablo de Céspedes, los cuales son sumam importantes por ser de las primeras monografía bre artistas que se realizaron en nuestro país[23]. coloca la historiografía de la pintura cordobes XVI a una altura similar a la de los estudios sob grandes escuelas como la sevillana, recordemos el mismo Tubino había sido autor poco antes de monografía sobre Murillo, el gran maestro anc del XVII e inspirador de los románticos en el XI

Sin embargo, y a pesar de avances notorios c es la contextualización estilística de la pintur Céspedes que realiza Tubino, creemos que r

20 Halldor Soehner fue el primero en señalar el interés del trabajo de Passavant en su "Die Geschichte..." (pp. 282 y 283) y E. Ha dedicado un artículo específico a la significación historiográfica de Stirling-Maxwell: "Sir William Stirling-Maxwell and the History of S Art" (*Apollo*, 1964, 79, pp. 73-77), con especial consideración a sus *Annals*, publicación en la que éste incluye a varios pintores cordobes su parte, Jonathan Brown, en *Imágenes e ideas...*, pp. 16-18, concuerda con ambos.

21 Stirling-Maxwell no se dedicaba profesionalmente a la historiografía del arte, pero contaba con recursos económicos suficiente costearse sus trabajos. El interés por el arte español le llegó tras un viaje a la península en 1843. Su principal obra es *Annals of the ar Spain* (Londres, John Ollivier, 1848, 3 tomos). Passavant fue director del Museo de Frankfurt escribió varios estudios sobre la pintura i antes de viajar a España en 1851 y publicar en 1853 *El arte cristiano en España* (Sevilla, Imprenta y Librería de J. G. Fernández, 1853).

22 La historiografía artística española de la segunda mitad del XIX va incorporándose progresivamente a la evolución metodológi experimenta la historiografía europea, aunque persisten trabajos retardatarios que en algún caso afectan a la pintura cordobesa. señalado es el Conde de la Viñaza, fiel continuador de Ceán casi un siglo después del *Diccionario histórico* (Conde de la Viñaza, *Adici Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de don Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, Tipogr los huérfanos, 1889, 4 tomos).

23 José Amador de los Ríos, "Pablo de Céspedes", *El Laberinto*, 1/11/1844, 2, pp. 1-3, Francisco Tubino, *Pablo de Céspedes*, Madrid, Im de Manuel Tello, 1868, y Cobo Sampedro, *Pablo de Céspedes. Apuntes biográficos*, Córdoba, Imprenta, Librería y Litografía de El 1881. En estos años se publican por ejemplo la *Biografía de Don Francisco de Goya, pintor* (1835) de Valentín Carderera, el *Goya. N biográficas* (1868) de Francisco Zapater, el *Velázquez y Murillo* (1883) de Charles B. Curtis, y los *Anales de la vida y obras de Diego d Velázquez. Escritos con ayuda de nuevos documentos* (1885) de Cruzada Villaamil. *Vid.* A. de la Banda y Vargas, "Historiografía a andaluza de los siglos XVIII y XIX", *Laboratorio de Arte*, 1995, 8, pp. 207-216.

24 José Amador de los Ríos (1818-1878) dedicó varios estudios a la historia del arte y fue colaborador de la revista *El Arte en España* Gaya Nuño, *Historia de la crítica...*, pp. 195-196). Francisco María Tubino nació en San Rafael (Cádiz) en 1833. Fue periodista y fundado *Revista de Bellas Artes*. Sus escritos sobre historia del arte abarcan desde la Prehistoria a la crítica de sus contemporáneos, pero sus do capitales son las que dedica a Murillo y Pablo de Céspedes. Falleció en Sevilla en 1888 (J. A. Gaya Nuño, *Historia de la crítica...*, pp. 20 Ramón Cobo Sampedro era catedrático del Instituto Provincial de Córdoba y director del Seminario de la misma ciudad.

debe hablar de grandes aportaciones de estos historiadores en referencia a la totalidad de la pintura cordobesa del siglo XVI. Básicamente porque si bien en su momento estas monografías supusieron un perfeccionamiento metodológico al ser un cauce adecuado para la profundización en el conocimiento de un autor, por otro lado se centran en exceso en Pablo de Céspedes. Así el racionero acapara la inmensa mayoría de las páginas dedicadas en estos años a la pintura cordobesa, que, dentro de los esquemas de la historiografía monumental, se agota prácticamente en el estudio de esta figura de proporciones míticas[25].

Otra de las características de la historiografía artística española de la segunda mitad del siglo XIX es el surgimiento de estudiosos locales, eruditos que por afición, y frecuentemente desde el ámbito de las academias provinciales, dedicaban parte de su tiempo a la indagación en temas de historia, literatura y arte. Este es un fenómeno típicamente decimonónico que se extenderá incluso al siglo XX conviviendo con los profesionales de la historiografía artística. Esta tendencia historiográfica alcanzará gran desarrollo en Córdoba, donde los estudios de historia local realizados por estos eruditos serán numerosos y de calidad aceptable. Podemos decir, incluso, que los principales avances que se producen durante este siglo en el conocimiento de la pintura del XVI en Córdoba se deben al meritorio esfuerzo de estos aficionados.

Así tenemos que entender hoy a autores como Manuel González Guevara[26]. Un académico que publicó en 1869 unos *Apuntes para la historia de la pintura en general y en particular de Córdoba*, en los que traza una historia universal de la pintura desde Egipto hasta sus días insertando en ella a la pintura cordobesa. La fortuna de este estudio, que no contiene artistas inéditos ni datos nuevos sobre los ya conocidos, está en la estructuración que realiza del material historiográfico, al organizar las notas sobre los pintores cordobeses dentro del discurso de tal forma que la historia de éstos queda trabada en la evolución general de la pintura. Resulta novedoso porque se relaciona la actividad de los pintores cordobeses con sus contemporáneos, pero sobre todo porque por primera vez la pintura del XVI cordobés aparece vista en su totalidad, desde Alejo Fernández hasta Céspedes, y considerada como un foco interesante en sí mismo[27].

La otra gran aportación de la historiografía local del Ochocientos, en este caso entroncando ya con el

25 *Vid.* el apartado dedicado al análisis de la historiografía sobre Pablo de Céspedes. También son muy interesantes los estudios que se dedican a este pintor desde el punto de vista de su producción literaria. Para las Bellas Artes el más importante es el análisis de su teoría artística que hizo Menéndez Pelayo en su *Historia de las Ideas Estéticas en España* (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974, tomo I, pp. 873-880. Primera edición de 1883).

26 Manuel González Guevara nació en Córdoba, donde fue miembro de la academia local y correspondiente de la Real de San Fernando y de la Comisión Provincial de Monumentos. Falleció en la misma ciudad en 1904. Ramírez de Arellano lo califica de "aficionado a la Pintura y a las Letras" (R. Ramírez de Arellano, *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores...*, tomo I, p. 258).

27 Una vía distinta de aproximación a la pintura cordobesa como ente independiente que se produce en estos años es la que deviene de la realización de guías y catálogos locales como la *Descripción de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba* de Luis María de las Casas-Deza (Córdoba, Imprenta de R. Rojo y Cía., 1866), la *Guía de Córdoba y su provincia para 1891-1892* (1891) de M. Cabronero y Romero, la *Guía artística de Córdoba* (1896) y el *Inventario-Catálogo histórico artístico de Córdoba* de Rafael Ramírez de Arellano (Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1982. Manuscrito de 1903-1904). Hoy resultan interesantes porque permiten apreciar la atención que sus autores prestan a los fenómenos artísticos cordobeses más allá de las grandes figuras, al registrar en ellos numerosas obras anónimas y llamar la atención sobre su calidad. Sobre Ramírez de las Casas-Deza, *vid.* su *Biografía y memorias especialmente literarias de Don Luis María Ramírez de las Casas-Deza, entre los Arcades de Roma Ramilio Tartesiaco, individuo correspondiente de la Real Academia Española*. Córdoba, Universidad de Córdoba, 1977, y el capítulo introductorio sobre su persona que Antonio López Ontiveros añadió a su *Corografía histórico-estadística de la provincia y obispado de Córdoba* (Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986, tomo I, pp. XIII-XLVIII).

paso al siglo XX, es el vaciado sistemático de los archivos cordobeses en la búsqueda de documentación. El positivismo del siglo XIX cristaliza en recopilaciones documentales sobre la vida y obras de los artistas, que son realizadas en toda España por estudiosos locales como Rafael Ramírez de Arellano, quien se emplea insistentemente en recoger todo documento que aparezca en los archivos cordobeses y que tenga cierta importancia para la historia de la ciudad, de sus personajes más ilustres, o de sus letras y artes[28].

Esta dedicación dio como fruto la publicación de varios libros y artículos en los que daba a conocer multitud de documentos inéditos sobre artistas cordobeses, que en muchos casos eran también desconocidos hasta ese momento[29]. En este sentido su *Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba* (1893), las dos series de artículos que publicó bajo el título "Artistas exhumados" (1900-1904), y el *Inventario-Catálogo histórico artístico de la provincia de Córdoba* (manuscrito en 1903-1904) lograron cambiar radicalmente la imagen literaria de la pintura del XVI en Córdoba, ya que incorpor a la nómina de pintores cordobeses algunos nom ignotos hasta entonces[30]. Especialmente notab el de Pedro Romana, que aparece por primera en el *Inventario-Catálogo...* producto d observación directa del retablo de Espejo por Ram de Arellano y de la identificación de la firma.

De otra parte, la monumentalidad de su tra hace difícil la valoración crítica de sus escrito principio resulta fácil acusarle de haber seg unos modelos bastante atrasados por estruc su *Diccionario biográfico de artistas...* co sistema enciclopédico, que si resultaba antigu en 1893, lo será mucho más cuando publiqu 1921 el *Ensayo de un catálogo biográfic escritores de la provincia y diócesis de Córd* Pero por otro lado anticipa temas que no será uso corriente en la historiografía artística espa hasta muchos años después, al interesarse po ordenanzas del gremio de pintores cordobés e artículo publicado en 1915[31].

28 Poco es lo que hay publicado sobre la vida de Rafael Ramírez de Arellano. El artículo "Datos para la biografía de don Rafael Rami Arellano y Díaz de Morales", de Rafael Gracia Boix (*Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 1971, 91, pp. 205-206) es puramente anec Mejor información ofrece José Valverde Madrid en la introducción del *Inventario-Catálogo...* (R. Ramírez de Arellano, *Inventario-Ca histórico artístico de Córdoba. Con notas de José Valverde Madrid*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1982, p Nació en Córdoba en 1854, hijo de Teodomiro Ramírez de Arellano, el autor de los *Paseos por Córdoba*, y más tarde fue alumno de Ram las Casas Deza en el Colegio de la Asunción, con lo que entronca con dos de los eruditos más relevantes del XIX cordobés. Trabajó toda como oficial de Fomento, desempeñando el cargo en Málaga, Ciudad Real, Toledo y Alicante, aunque nunca se despegó de la investi sobre temas cordobeses, ya que volvió a la ciudad en la que nació siempre que le fue posible. Igualmente publicó sobre la historia de las di localidades en las que residió y fue miembro de distintas academias, entre ellas la cordobesa. Falleció en 1921. Otras publicaciones su *Leyendas y narraciones populares* (1878), *Memorias manchegas* (1911), *Juan Rufo, jurado de Córdoba* (1912), *Teatro en Córdoba* (1912) brería toledana (1912), "Catálogo de artífices toledanos" (1912) y una historia de Córdoba en cuatro volúmenes. El equivalente sevill Ramírez de Arellano es José Gestoso y Pérez, que publica entre 1899 y 1909 los tomos del *Ensayo de un diccionario de artífices que florecie esta ciudad de Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII*, dedicado también a la recopilación documental e interesante para nosotros por tra algunos de Alejo Fernández (Sevilla, La Andalucía Moderna, 1899-1909, 3 tomos). Similares son las obras dedicadas por Zarco del Valle a C Pérez Pastor a Madrid, el barón de Alcalí a Madrid y Martí y Monsó a Valladolid (Jonathan Brown, *Imágenes e Ideas...*, p. 20).

29 "Cuarenta años seguramente, y aún algo más, van corridos desde que empecé a recoger las noticias acumuladas en este Ensayo bib fico de autores cordobeses. Era yo muy muchacho cuando principié a reunir datos biográficos. No perseguía entonces a los artista anotaba también cuanto llegaba a mis manos de artistas, guerreros, hombres de iglesia, todo lo que se refería a hijos de Córdoba y provincia." (Ramírez de Arellano, *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores...*, tomo I, p. V).

30 R. Ramírez de Arellano, *Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez R. Ramírez de Arellano, "Artistas exhumados", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1900-1904, VIII-XII y R. Ramírez de Ar *Inventario-Catálogo histórico artístico de Córdoba. Con notas de José Valverde Madrid*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Aho Córdoba, 1982. También publicó el *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba, con descripc sus obras*, en el que también proporciona documentación sobre algunos pintores que escribieron como Pablo de Céspedes o Antonio Mol (Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1921, 2 tomos)

31 R. Ramírez de Arellano, "Ordenanzas de pintores cordobeses (siglos XV y XVI)", *Boletín de la Real Academia de San Fernando*, 1915, IX, pp

Sea como fuere, lo cierto es que todo su trabajo peca de un excesivo apego por el documento, del que Ramírez de Arellano no es capaz de separarse en la mayoría de los casos para salir de la simple recolección documental. Pero esto, que en un historiador actual sería imperdonable, en Ramírez de Arellano resulta una virtud. Primero porque consigue llevar la historiografía del arte por el camino de la ciencia al retirarle los adornos literarios que la acompañaban en el XIX; después porque convierte sus trabajos en una fuente de información extremadamente valiosa para la historiografía posterior.

Aportes documentales

La recolección de fuentes documentales que inició Ramírez de Arellano tuvo un buen continuador entrado el siglo XX en la persona del archivero José de la Torre y del Cerro, quien dedicó gran parte de su tiempo libre a la rebusca en los archivos en pos de documentos sobre artistas cordobeses[32]. Éstos fueron reunidos en dos volúmenes, uno sobre plateros y el otro dedicado a los pintores: el *Registro documental de pintores cordobeses*. Esta obra fue publicada en 1988, después de su muerte, pero las fichas manuscritas que estaban en su base han sido utilizadas por cuantos escribieron sobre pintura en Córdoba desde los años treinta en adelante.

No se puede decir que el trabajo de De la Torre cambiase en algún modo la imagen de la pintura del siglo XVI en Córdoba, pues él no realizó ninguna labor interpretativa al respecto ni literaturizó sobre los datos que iba descubriendo, pero sí es cierto que sin su esfuerzo los resultados de Angulo y Post hubieran sido mucho más limitados. Es evidente que la sistematización que ambos autores hacen de la pintura cordobesa del XVI, y especialmente de sus primeros años, no hubiera tenido tanto éxito de no ser por su acceso a las fichas de De la Torre. Y lo mismo hemos de decir de cuanto se ha publicado después, y aun de lo que está por publicar. Es cierto que en los archivos cordobeses queda mucho legajo inexplorado para la historiografía del arte, pero cualquier estudio que se interese por la pintura del Quinientos en Córdoba y busque tener una base documental, ha de dirigirse en primer lugar a las fichas de De la Torre.

Volviendo a los inicios del siglo XX, éstos plantean una imagen de conjunto de la pintura del Quinientos en Córdoba que continúa absolutamente dominada por la figura de Pablo de Céspedes, aunque ya, gracias fundamentalmente a los trabajos de Ramírez de Arellano, se comenzara a entrever la importancia que tuvieron los primeros años del Quinientos. Empieza a conocerse entonces el nombre de Pedro Romana y destacarse los retablos de Fuente Obejuna y de la Flagelación del Museo Provincial de Bellas Artes, pero todavía no son más que apuntes en publicaciones de escasa difusión[33]. Aún han de pasar unos cuantos años para que se reivindique el trabajo de Alejo Fernández en Córdoba y se difunda la calidad de sus coetáneos cordobeses.

32 J. de la Torre y del Cerro, *Registro documental de pintores cordobeses*, Córdoba, Excma. Diputación Provincial, 1988. Para la biografía de José de la Torre y del Cerro, *vid.* el artículo de José Valverde "José de la Torre y del Cerro. Centenario de su nacimiento", *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 1977, 97, pp. 110-112. De la Torre nació en 1877 en Córdoba y estudió Filosofía y Letras en Madrid, ingresando en el cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos en 1904. Fue destinado a Málaga y Sevilla hasta recalar en Córdoba en 1909 como archivero de Hacienda, en 1914 se encarga del Archivo de Protocolos. Perteneció a la Real Academia de Córdoba y fue correspondiente de la de Historia de Madrid. El tema principal de sus investigaciones fue la Historia de América, aunque también dirigió su búsqueda documental a otros campos como éste de la historia del arte. Murió en Córdoba en 1959.

33 *Vid.* los apartados dedicados a la bibliografía crítica de estos pintores.

Pero esto será sólo en las publicaciones monográficas o especializadas en el período o en la región, porque los estudios generales sobre pintura española y las historias universales del arte, desde finales del XIX hasta nuestros días, reducen siempre su imagen de la pintura del Quinientos en Córdoba a Pablo de Céspedes y a una pequeña mención a la obra cordobesa de Alejo Fernández, dentro de su consideración como artista de la escuela sevillana. Raramente aparecerán también Pedro Romana y César Arbasia, pero de los demás artistas no se encuentra rastro alguno en estas obras generales, por más que algunos de estos autores utilicen incluso el controvertido término de *escuela* para referirse a la pintura del XVI en Córdoba[34].

Salvo en los estudios focalizados en el Renacimiento o en Andalucía, la imagen de la pintura del XVI en Córdoba mostrará siempre un vacío entre Alejo y Céspedes que no se corresponde con la realidad, pues si bien es cierto que en los años que median entre ambos no hay ningún artista de su importancia, también lo es que los dos forman parte de una contin artística que no se rompe en ningún momento.

Investigación universitaria

El principal cambio que experimentó la historio artística española en el comienzo del siglo XX definitiva profesionalización de la actividad al e trar su lugar propio dentro de la Universidad. En se creó la primera cátedra de Historia del Arte Universidad Central, que recayó en la persona d Tormo. Simultáneamente otras cátedras, aunqu distinta denominación, fueron orientando sus dios hacia la misma materia. Esto hicieron Do Miral, Andrés Ovejero y Bustamante y Fra Murillo Herrera desde sus cátedras de Teoría Literatura y de las Artes, que con el tiempo pas ser también de Historia del Arte[35].

La consecuencia de esta oficialización historiografía artística fue doble, por un lad mejor formación de los investigadores, y, po una ampliación del número de los estudios y

34 La inmensa mayoría de estos historiadores sólo mencionan a Alejo Fernández y Céspedes, los dos extremos del siglo: E. Berta Renaissance en Espagne et en Portugal", en (A. Michel (ed.)), *Histoire de L'Art. Depuis les premiers temps chrétiens jus qu'a nos jou* Librairie Armand Colin, 1911. IV, pp. 905-906, V. Bozal, *Historia del arte en España. De los orígenes a la Ilustración*, Madrid, Istmo, 1973 J. de la Encina, *La pintura española*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, pp. 92 y 112, P. Guinard, *La pintura española. mozárabes al Greco*, Barcelona, Labor, 1972, pp. 80-82 y 94, E. Lafuente Ferrari, *Breve historia de la pintura española*, Madrid, Tecn pp. 133, 146, 167-168 y 185-189, J. J. Martín González, *Historia del Arte*, Madrid, Gredos, 1982, tomo I, pp. 150 y 155, I. Mateo Góme García Gainza y J. Sureda i Pons, *Historia Universal del Arte. 6 El Renacimiento*. Madrid, Espasa Calpe, 1996, pp. 172 y 202, A. L. Mayer, *de la pintura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1942, pp. 202-208 y 222- 224, J. M. Pita Andrade, *Historia del Arte. V La pintur Prehistoria a Goya*, Barcelona, Carroggio, 1985, pp. 302 y 311, D. Sánchez-Mesa, "El Arte". En *Historia de Andalucía. V La cultura ar* Barcelona, 1981, pp. 610-611 y 615, M. Serullaz, *La peinture espagnole*, París, Presses Universitaires de France, 1973, pp. 39-40 y 44- Triado, "La cultura", en *Historia de España. 5 El Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta, 1988, p. 537 y K. Woermann, *Historia del Arte en t tiempos y pueblos. V El Arte europeo del segundo periodo de la Edad Moderna: Barroco y Rococó*, Barcelona, Montaner y Simón, 113. La mayoría de los grandes diccionarios de artistas, al contrario, sí ofrecen una imagen más completa de la pintura del Quinie Córdoba. En U. F. Thieme-Becker (dir.), *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Lepzig, Seeman, 37 tomos, aparecen los si pintores: Hermano Adriano (Tomo I, p. 91), César Arbasia (Tomo II, p. 59), Pablo de Céspedes (tomo VI, pp. 316-317), Alejo Fernánde XI, pp. 407-408), Pedro Fernández (tomo XI, p. 422), Francisco del Rosal (tomo XXIX, p. 4) y Gabriel Rosales (tomo XXIX, p. 4); y en E. *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, París, Librairie Gründ, 1966, 8 tomos: César Arbasia (tomo I, p. 222), F Céspedes (Tomo II, p. 404), Alejo Fernández (tomo III, p. 713), Pedro Fernández (Tomo III, p. 715) y Bartolomé Ruiz (tomo VII, p. 429); el reciente Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, Londres, Macmillan Publishers Limited, 1996, 34 tomos, sólo aparecen de n inevitables Alejo Fernández (tomo 10, p. 902) y Pablo de Céspedes (tomo 6, pp. 364-365).

35 Gonzalo Pasamar ha estudiado muy bien el nacimiento de la historia del arte como una disciplina académica en España en "De la de las Bellas Artes a la historia del arte (La profesionalización de la historiografía artística española)". Para la biografía de Tormo, Gaya Nuño, *Historia de la crítica...*, p. 27 y J. Tormo Cervino, "El centenario de un valenciano ilustre: don Elías Tormo", Separata de *Ar Arte Valenciano*, 1969, s/p.

sistematización en su ejecución. El conjunto de la historiografía del XIX sufrió varios grandes problemas como la dispersión con la que se habían emprendido las investigaciones y la frecuente falta de metodología científica.

El resultado de ello fue que en los comienzos del siglo XX, en España quedaba todavía una inmensidad de obras por atribuir y de artistas por descubrir, pues ni siquiera puede decirse que todas las figuras principales hubieran sido estudiadas con seriedad. Por eso, cuando en el resto de Europa ya llevaban varias décadas de catalogación sistemática, en España apenas si se está empezando con ello. Un buen ejemplo de esto serían los retablos de las capillas de la catedral cordobesa: de once capillas con pinturas del siglo XVI, en 1866, fecha de la *Descripción de la Iglesia Catedral de Córdoba* de Ramírez y de las Casas-Deza, sólo se conocía autor para la decoración pictórica de cinco de ellas, de los cuáles, uno estaba errado con seguridad y posiblemente otro más también. En 1988, cuando María de los Ángeles Raya Raya publica su *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Córdoba*, ocho de ellos están documentados o son incuestionables, un noveno soporta una atribución más que probable y de los dos restantes se tienen indicios, aunque sean escasamente certeros[36]. Evidentemente, había trabajo para rato, por ello, cuando la nueva hornada de investigadores se aplicó al estudio de la historia de la pintura española, tuvo que volcar su esfuerzo en la construcción de biografías y catálogos.

Pero este proceso no se realizó sólo desde las cátedras de Historia del Arte, los historiadores españoles fueron ayudados por un conjunto importante de hispanistas que, surgidos de las universidades extranjeras, se dedicaron igualmente a la tarea de catalogación. Así, se fue perfeccionando la metodología de la investigación nacional con la presencia de estos investigadores de origen, fundamentalmente, alemán y francés. Y al tiempo algunos universitarios españoles empezaron a formarse igualmente en centros europeos, en su mayoría también en Alemania[37].

Tanto por los modelos que se toman como por las necesidades del objeto de estudio, se adoptan básicamente los sistemas derivados del positivismo y el formalismo europeos de la segunda mitad del XIX. Éstos se utilizaron para la crítica documental y de las fuentes literarias, y para el atribucionismo de obras y definición estilística de los autores,

36 De las Casas-Deza sólo menciona a Céspedes como autor de las pinturas de las capillas de Santa Ana, Santa Cena y Espíritu Santo -hoy se duda fuertemente de esta última atribución- y a Arbasia para el sagrario y San Nicolás -hoy asignada con seguridad a Pedro de Campaña (L. M. Ramírez y de las Casas-Deza, *Descripción...*). Mientras tanto, Raya Raya puede confirmar la autoría de Céspedes para los retablos de Santa Ana y Santa Cena y de Arbasia para el sagrario, cuenta con documentación para remitir la de San Nicolás a Campaña, y para asignar la de la Concepción antigua a Baltasar del Águila, la de la Natividad a Gabriel Rosales, la de la Concepción a Miguel Ruiz de Espinosa y la del Dulce Nombre de Jesús a Pedro Fernández Guijalvo. Asimismo el método filológico está tan depurado que puede atribuirle a este último pintor el retablo de la capilla de la Asunción (M. A. Raya Raya, *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Córdoba*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1988).
37 Sobre el interés de los historiadores alemanes por España y su influencia en la historiografía hispana *vid.* Karin Wellig, "Carl Justi y los comienzos de la investigación sobre arte español en Alemania", en *Actas VII Jornadas de Arte...*, pp. 309-322, Cristina María Stiglmayr, "Visiones de la arquitectura española en la historiografía alemana desde Carl Justi hasta Hanno-Walter Kruft", en *Actas VII Jornadas de Arte...*, pp. 101-110 y Gonzalo Pasamar, "De la historia de las Bellas Artes a la historia del arte (La profesionalización de la historiografía artística española", en *Actas VII Jornadas de Arte...*, pp. 137-150.
38 La formación de catálogos críticos y la taxonomía estilística de los artistas, en principio dependendiente de bases tan arbitrarias como el *ojo de experto* del historiador, van definiéndose según unos principios científicos fijados en el siglo XIX por Giovanni Morelli (1816-1891), que trasladó a la historiografía artística su formación alemana en Ciencias Naturales. Su método, basado en el reconocimiento de la manera específica de cada autor a partir de su modo de trabajo en pequeños detalles como las orejas o las manos, tiene evidentes limitaciones, pero fue reconocido desde un principio como un avance en la objetivización de la historiografía artística y como una superación metodológica de sus colegas procedentes del mundo de la filosofía o del derecho (*vid.* U. Kultermann, *Historia de ...*, pp. 150-155).

respectivamente. Se fija así en la primera mitad del siglo un sistema historiográfico basado en la ecuación biografía + catálogo + estilo, en cuyos precedentes puede uno retroceder hasta Vasari, pero que en este momento es sustancialmente moderna debido a los criterios científicos con los que se comprende[38].

La pintura quinientista de Córdoba recibió la atención de estos historiadores desde el primer momento. Su importancia venía señalada ya desde antiguo, por lo que es uno de los primeros objetivos a los que se dirigió la nueva historiografía. Así, fue estudiada por el mismo Elías Tormo y por hispanistas como Emile Bertaux, Valerian von Loga o August L. Mayer[39].

Entonces se abordaron aspectos puntuales, como en los trabajos de Bertaux y Tormo, siempre tan dado éste último a la dispersión. Y ya se procuraron las primeras imágenes de conjunto de la pintura del siglo XVI en Córdoba, que protagonizó varias página los textos generales sobre pintura española escribieron los dos últimos[40]. En ningún cas produce en estos años un avance espectacular e conocimiento, pues ni siquiera se llega a asimilar completo los datos que ofrecía Ramírez de Arell pero se da un salto metodológico importante.

La segunda generación de historiadores del que emprende su tarea con criterios estrictam científicos ha salido ya de las aulas que abrieron primeros profesores de la materia, y está encabez en lo que a estudio de la pintura se refiere por D Angulo Íniguez, verdadero factótum de la hist de la pintura española y maestro de va generaciones de historiadores. El relevo se proc también en las filas del hispanismo, de las emerge ahora la figura del norteamericano Char Rathfon Post, demostrando que en estos año

39 Los juicios que hoy se realizan sobre el trabajo de Elías Tormo son un tanto controvertidos. Tormo publicó mucho, quizá demasi aunque nadie le niegue que eso era necesario en su momento, en más de una ocasión lo hizo con excesiva ligereza. De cualquier forma, dice Jonathan Brown, tuvo un afortunado interés por lo inédito, cierta intuición y un método disciplinado, lo que hizo que abriese m campos nuevos en la historiografía del arte español. Alfonso E. Pérez Sánchez ha destacado su protagonismo en la elaboración primeras guías artísticas que se hicieron en España, de las que la primera, *Levante*, de 1923, sería antepasado directo de la *Guía artística provincia de Córdoba*, de reciente publicación en 1995 (J. A. Gaya Nuño, *Historia de la crítica...*, pp. 227-229, Jonathan Brown, *Imág Ideas...*, pp. 21-23, A. E. Pérez Sánchez, "Don Elías Tormo y las Guías Artísticas de España" en *Actas VII Jornadas de Arte...*, pp. 36 Chueca Goitia, "La bibliografía sobre arquitectura en los siglos XIX y XX" en *Actas VII Jornadas de Arte Departamento de Historia de "Diego Velázquez". Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*. Madrid, Alpuerto, 1995, p. 21 y A. Villar Movellán (dir.) *artística de la provincia de Córdoba*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1995). Otro historiador de estos años, aunque más joven que es Manuel Gómez-Moreno, quien es de las figuras fundamentales de la historiografía artística española del siglo XX. Dedicado principa te al estudio del arte alto medieval e islámico, dirigió también parte de su atención al Renacimiento español y en 1948 publicó un a sobre Pablo de Cespedes ("El gran Pablo de Céspedes, pintor y poeta", *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 1948, 59, pp. 63-68). M. Gómez-Moreno, *vid.* J. de Mata Carriazo Arroquia, "Con don Manuel Gómez Moreno en el Centro de Estudios Históricos", en *Hon al profesor Carriazo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1972, t. II.

40 Emile Bertaux contribuye también a la revalorización de la pintura de comienzos del XVI en Córdoba con algunas investigaciones p les sobre el tema (Bertaux, *L' exposition retrospective de Saragosse -1908*, París y Zaragoza, Librairie centrale des Beaux-Arts y La Edi 1910 y Bertaux, "La renaissance en Espagne et en Portugal", en (A. Michel (ed.)) *Histoire de L' Art. Depuis les premiers temps chrétiens ju nos jours*, París, Librairie Armand Colin, 1911, IV, pp. 815-911). Mayer y Von Loga, aunque el primero dedique también algún artículo al destacan sobre todo por las visiones de conjunto que ofrecen de la pintura española en general y de la cordobesa en particular, formu conceptos y sistemas como es tan característico de la escuela alemana. En esta línea es especialmente notable el *Die Sevillaner Malersch* Mayer (1911) que certificó la consideración escolástica de la pintura sevillana. Su obra más conocida es la *Historia de la pintura españo* dedica un apartado específico a la pintura del XVI en Córdoba, pero sí la destaca (A. L. Mayer, *Die Sevillaner Malerschule*, Leipzig, Verl Klinkhardt & Biermannn, 1911, A. L. Mayer, "Ein Frühwerk des Alexo Fernández Alemán in der Dresdener Galerie", *Kunstchron Kunstmarkt*, 1921-22, XXXIII, I, pp. 250 y ss. y Mayer, *Historia de la pintura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1942. Primera edición españ 1928). Parecida consideración le otorga Von Loga, aunque la estructura definitiva de su obra no se debe a él, puesto que falleció ar terminar de redactarla (Von Loga, *Die Malerei in Spanien von XIV bis XVIII Jahrhundert*, Berlín, Grote' Scheverlagsbuch, 1923). Como i Halldor Soehner ("Die Geschichte...", pp. 284-285) y Teresa Posada ("August L. Mayer" en *Actas VII Jornadas de Arte...*, p. 379) la conc que Mayer tenía de la pintura española, heredada de Justi, estaba conformada por la suma de escuelas regionales.

centro de gravitación de la historiografía artística ha pasado de Europa -Alemania- a Estados Unidos, y parece que para no volver en mucho tiempo.

Ambos autores basan su metodología en una depurada crítica de las fuentes documentales y literarias y en el recurso a la experiencia directa con la obra de arte. Angulo se había formado en España con Francisco Murillo Herrera, Elías Tormo y Manuel Gómez-Moreno, pero además había completado sus estudios con una estancia en Alemania en la Universidad de Berlín y en el Kaiser Friedrich junto a Adolph Goldschmidt. Éste fue uno de los historiadores alemanes más prominentes de los primeros años del siglo XIX, que destacó sobre todo por su papel en la superación de las corrientes idealistas en la historiografía artística en pos de la objetividad y exactitud lograda con la experiencia directa de la obra de arte y el dato documental. Seguramente Angulo debió tomar buena nota de lo que vió en Berlín[41].

La tradición historiográfica de Post es sin embargo distinta a la de Angulo, aunque ambos compartan el mismo método. La escuela norteamericana tuvo la suerte de recibir un inmenso aporte intelectual con la llegada masiva de historiadores alemanes que abandonaron Europa con el ascenso del nazismo y la Segunda Guerra Mundial; pero ya antes, en los años veinte y primeros treinta, tuvo un primer momento de esplendor que creó una amplia base sobre la que actuaría la inmigración europea propiciando la explosión historiográfica de la segunda mitad del siglo Chandler Post se formó en los años veinte, por lo qu pertenece a esta primera etapa que Panofsky califi «edad de oro» y que representa el afianzamiento d los estudios de historia del arte en los Estados Unidos[4

Desde Princeton, Yale, o el mismo Harvard en e que trabaja Post, se emprende una labor de apertur de campos de investigación por todo el mundo qu les lleva lo mismo a excavar en Asia Menor que estudiar las artes decorativas en la Francia de Luis XI Es el momento en el que, basándose en el estudi directo de la obra de arte y el cuestionamient constante de las fuentes de todo tipo, nacen mucha de las líneas de investigación que se harán clásicas e la histo-riografía norteamericana: es cuando Arthu Kingsley Porter confiere un nuevo impulso a los estudio sobre el románico, o Chandler R. Post y Walter S. Coo dan carta de naturaleza al hispanismo en los EE.UU.

La base del sistema de trabajo de Angulo y Pos está en la crítica de las fuentes y la experiencia direct de la obra de arte como elementos fundamentale del método historiográfico, y en una reducción de tema de la investigación al objeto de arte y su creado como componentes principales del fenómen artístico. En virtud de estas premisas dedicaron su carreras al atribucionismo, a la reconstrucción d biografías y a la definición estilística de los pintore como únicas líneas de investigación que pueder alcanzar la objetividad que se pretende.

41 La personalidad de Angulo ha sido ampliamente glosada por su discípulo Alfonso E. Pérez Sánchez en el libro *Diego Angulo Íñigue* (Granada, Universidad de Granada, 1986, 84 pp.) y por Fernando Chueca Goitia en "Don Diego Angulo Íñiguez (1901-1986)" (*Boletín de l Real Academia de la Historia*, 1986, CLXXXIII, pp. 333-334). De Goldschmidt se ha destacado también su protagonismo en la formación d varias generaciones de investigadores (U. Kultermann, *Historia de ...*, pp. 262-265).

42 Panofsky hace un recorrido por la historiografía artística norteamericana en "Tres decenios de historia del arte en los Estados Unidos" (e *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1979, pp. 349-376. Primera edición norteamericana de 1955), un artículo que destac sobre todo por la implicación personal del autor en los cambios que supuso la inmigración de investigadores alemanes a partir de 1933 Cuando habla de Post destaca su papel en la génesis del hispanismo norteamericano). Sobre el método pragmático, crítico y positivista d Post, *vid*. Halldor Soehner, "Die Geschichte...", p. 285.

La aplicación que hicieron de su método fue tan seria y rigurosa que consiguieron variar de forma definitiva la imagen literaria de la pintura del siglo XVI en Córdoba que venía existiendo casi desde esa misma centuria. A ellos le debemos sobre todo la puesta en valor de la pintura del primer cuarto de siglo, que prácticamente era desconocida a pesar de la defensa de Ramírez de Arellano y el interés temprano de Ceán. Los múltiples artículos que Angulo dedica a este periodo, especialmente el "Pintores cordobeses del Renacimiento" (1944), y, sobre todo, los apartados que ambos consagran a Córdoba en sus principales obras en el tema: el volumen XII del "Ars Hispaniae" -Angulo-, y el volumen X de su *A History of Spanish Painting* -Post- consiguen fijar una imagen definitiva de la pintura de esta época en Córdoba, por la que el Alejo cordobés, Pedro Romana, el Maestro de Fuente Obejuna y el Maestro de la Flagelación ocupan un lugar en la primera línea de la pintura española del Renacimiento más temprano[43].

El asunto es importante por lo que significa de apertura de un nuevo campo para la investigación, pero también lo es porque la visión particular que tienen Angulo y Post de la pintura de estos años está marcada por la corriente filorrenacentista que dominaba el pensamiento occidental desde el siglo XIX. Por tanto estos autores van a resaltar todo lo que esa pintura de transición tiene de renacentista, en perjuicio de sus componentes medieva Lógicamente, la historiografía subsiguiente seguir esta tendencia, y no será hasta fechas recie cuando se comience a reubicar estilísticamente pintura de principios del XVI[44].

Angulo y Post no consiguieron clarifica completo la nómina de artistas y pintores del cordobés, pero sí asentaron el panorama tras si estilísticamente a las principales figuras, limpiar catálogos y señalar los hitos fundamentales de biografías. Para ello contaron fundamentalmente su experiencia visual, lo que ofrecían las fue literarias, los datos proporcionados por Ramíre Arellano y, como gran novedad, los documentos iba exhumando José de la Torre.

El resultado fue que fijaron una imagen pintura del XVI en Córdoba que prácticament la que perdura hasta nuestros días. Angulo y no sólo proporcionaron unos contenidos h riográficos que se mantienen en un alto porcen también se les debe a ellos la difusión de un sist historiográfico de larga pervivencia. Muchos después de sus escritos el conocimiento s determinados artistas sigue estancado en el p en el que ellos lo dejaron; de otros hoy sabe más, pero generalmente como una continua de lo que ellos habían comenzado. Y lo nuevo se ha escrito, en su mayoría, ha sido siguienc esquema biográfico-catalográfico-estilístico.

43 D. Angulo Íñiguez, *Pintura del Renacimiento*, Madrid, Plus Ultra, 1954, col. "Ars Hispaniae", tomo XII y C. R. Post, *A history of S Painting. X The Early Renaissance in Andalusia*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1950. Sobre *A history of Spanish Painting*, amplia reseña que realiza Enrique Lafuente Ferrari tras la publicación de los cinco primeros tomos (E. Lafuente, "POST (Chandler Rath history of Spanish Painting. Cinco tomos en 6 vols. Cambridge, Massachussets. Harvard University Press", *Archivo Español de Arte y A logía*, 1934, 10, pp. 77-83).

44 Por ejemplo Fernando Marías ha hecho especial hincapié en la defensa de la presencia en el siglo XVI español de un bilingüismo bas la coexistencia de importantes pervivencias estéticas medievales junto a la lenta introducción de elementos renacentistas italianos (F. M *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*, Madrid, Sílex, 1984). Sobre la contaminación ideológica con la que abordan los estudios del sig durante la dictadura de Franco, *vid.* V. Nieto Alcaide, "Arte e historia nacional del arte, 1940-1975", en *Actas del Simposio Don José Aznar y la historiografía artística de su tiempo. Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1998, LXXII, pp. 11-28.

Recepción de metodologías histórico-artísticas

La segunda mitad del siglo XX contempla la difusión de sus nuevos métodos y objetivos a la historiografía local, que lentamente comienza a profundizar en el conocimiento de la pintura del XVI en Córdoba rellenando los huecos que quedaban en el entramado construido en los años cincuenta. Esta tarea comenzó a realizase en principio por aficionados que se dedican con mayor o menor fortuna a la historiografía artística, con un interés encomiable pero con unos resultados no siempre igualmente satisfactorios, que varían desde afortunados descubrimientos, generalmente documentales, hasta tercos empecinamientos en errores ya superados. Por lo general el tono de esta crítica local derivada del eruditismo decimonónico es aceptable y sus aportaciones elogiables, aunque con frecuencia peca de escaso nivel crítico y de un excesivo apego por lo local[45].

La situación cambió sustancialmente en los años ochenta tras la apertura de la Universidad de Córdoba y la incorporación de historiadores del arte locales a la investigación sobre la pintura del XVI en esta ciudad, ya que éstos pudieron unir las facilidades que proporciona la cercanía física con el objeto de estudio a una formación científica en la disciplina. El resultado de esta coincidencia fue la aceleración de la clarificación atribucionista de la pintura del XVI, que vio cómo disminuía el número de anónimos y mucho de los nombres que aparecían en la documentación comenzaban a dotarse de un corpus de obras. Aparecen entonces estudios como el *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Córdoba*, de María de los Ángeles Raya Raya, que supone una extensión del trabajo de Angulo y Post por su crítica documental y análisis formal, habiéndose convertido en una referencia indispensable para el estudio de la pintura de Córdoba a través de su amplia representación en la catedral. O, más recientemente, la *Guía artística de la provincia de Córdoba*, dirigida por Alberto Villar Movellán, que ha extendido la labor de catalogación de pintura del XVI a toda la provincia [46].

Esta necesidad de incidir en la catalogación ha motivado que las tendencias metodológicas que han dirigido gran parte de la historiografía artística europea y norteamericana de la segunda mitad de este siglo, la iconografía o la sociología del arte, casi no hayan tenido reflejo en el estudio de la pintura quinientista en Córdoba de no ser por algún estudio aislado. Y que cuando, como ahora, se esté trabajando en metodologías novedosas como la estética de la recepción, ésta sólo se haya aplicado puntualmente sobre la pintura del XVI cordobés.

Así, siendo precisamente la Universidad de Córdoba una de las vías de penetración que tuvo el método iconográfico en España gracias a la docencia que

45 Resulta en extremo complicado realizar una crítica global de la producción historiográfica realizada en Córdoba al margen de la Universidad, puesto que ésta es muy heterogénea y los resultados son dispares. Los tres estudiosos que más han publicado sobre el tema son José Valverde Madrid, Francisco Zueras Torrens y Manuel Nieto Cumplido. De los tres, el último es el que menos se ha dedicado a la historia de la pintura del siglo XVI, aunque es quien ha ejecutado estudios más provechosos, sobre todo por los aportes documentales que realiza en virtud de su condición de canónigo archivero de la catedral cordobesa. Su última obra, *La Catedral de Córdoba* (Córdoba, Publicaciones de la Obra Social y Cultural de Cajasur, 1998) da buena fe de ello.

46 M. A. Raya Raya, *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Córdoba*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1988 y A. Villar Movellán (dir.), *Guía artística de la provincia de Córdoba*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1995. Otro trabajo riguroso llevado a cabo en estos últimos años, no ya desde la Universidad, sino desde el Museo de Bellas Artes, es el artículo de José María Palencia sobre las pinturas murales de Fuente Obejuna. *Vid.* J. M. Palencia Cerezo, "Las pinturas murales de la parroquial de Fuente Obejuna y la posibilidad de su autoría", en (J. Criado Costa (coord.)) *Actas de las primeras Jornadas de la Real Academia en Fuente Obejuna*, Córdoba, Real Academia de Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba e Ilmo. Ayuntamiento de Fuente Obejuna, 1996, pp. 167-180.

durante algunos años impartió en ella Santiago Sebastián López, el principal divulgador de Panofsky en nuestro país, sin embargo la iconografía tuvo escaso eco en la investigación de la pintura del siglo XVI en Córdoba. De hecho, el único análisis local estrictamente iconográfico es el artículo que José Castro Muñoz dedicó en 1981 al retablo de Espejo. Posteriormente, Manuel Pérez Lozano ha escrito también sobre pintura del siglo XVI desde unos presupuestos derivados de Panofsky, aunque después ha ido modificando su metodología hacia la estética de la recepción. Su Tesis Doctoral, todavía inédita, *El conceptismo en la pintura andaluza del Siglo de Oro*, se acerca en algunos momentos a la pintura del XVI desde esta base, aunque sólo efectúa menciones puntuales referentes a los últimos años del siglo, dirigidas sobre todo al estudio de Céspedes y Arbasia[47].

La consecuencia de todo lo anterior es que la imagen de este fenómeno artístico que fijaron entre Post y Angulo, hecha de sucesiones de biografías y catálogos razonados enmarcadas estilísticamente, se ha mantenido intacta en lo fundamental hasta nuestros días. Han podido cambiar los contenidos, pero las estructuras siguen siendo las mismas.

Este devenir historiográfico ha motivado que hasta ahora el estudio de la pintura en Córdoba en el Quinientos se haya dirigido fundamentalmente al estudio de unos cuantos artistas, que ni siquiera son todos los que intervienen en ella; de los que se ha tratado de definir su biografía, catálogo y estilo casi sin entrar en la consideración de otros elemento igual carácter histórico y artístico. Resulta evide que todavía queda por hacer en el campo atribucionismo y en la investigación de las vida los artistas, pero es igualmente claro que ya es h de avanzar en el conocimiento de otros aspecto la realidad histórica y estética de la pintura del s XVI en Córdoba que están prácticamente sin explo

Además, las tendencias historiográficas qu ocupan de los movimientos generales y de las co deraciones de tipo abstracto han tenido poca c da en el análisis de la pintura del XVI en Córdo por lo que ésta sigue huérfana de análisis tota dores que faciliten su comprensión. Existen estu generales, comprensivos de la totalidad de la pi ra quinientista en Córdoba, pero ni siquiera ésto salen del recurso a la ordenación de los conten en series de vidas, obras y estilos que se suce cronológicamente. Así hacen, por ejemplo, Puri ción Espejo en el capítulo "Pintura del Renacim to en Córdoba" de *Córdoba y su provincia*, Fran co Zueras en *Figuras fundamentales del arte co bés (siglos XV-XX)* y Jorge Bernales, José Hernán Díaz y Matilde Megía en las páginas que dedic la pintura de Córdoba en el tomo V de la *Hist del Arte en Andalucía*[48]. Son, además, unos e dios de evidente vocación sintética que no abo la cuestión con demasiada profundidad.

Otros intentos de romper con esta dinámic análisis monumentalistas han venido dados p

47 J. Castro Muñoz, "El retablo de San Andrés (Parroquia de Espejo). Para una interpretación iconográfica del retablo", *Axerquía*, 1981, 187-300. M. Pérez Lozano, "Variantes iconográficas de la Última Cena en la pintura andaluza postridentina", *Cuadernos de Arte e Icon fía*, 1989, II, 4, pp. 68-74, M. Pérez Lozano, "Los programas iconográficos de la capilla del Sagrario de la Catedral de Córdoba". *Cuaderr Arte e Iconografía*, 1991, IV, 8, pp. 57-64, y M. Pérez Lozano, *El conceptismo en la pintura andaluza del Siglo de Oro*, Tesis Doctoral ir Universidad de Córdoba, 1993, 3 tomos.

48 P. Espejo, "Pintura del Renacimiento en Córdoba" en *Córdoba y su provincia*, Sevilla, Gever, tomo III, pp. 255-270, F. Zueras, *F fundamentales del arte cordobés (siglos XV-XX)*, Córdoba, Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1985 y J. Bernales, J. Hernández Día Megía, *Historia del Arte en Andalucía. V El arte del Renacimiento. Escultura, pintura, artes decorativas*. Sevilla, Géver, 1994.

realización de estudios que cambian la orientación personal por la geográfica. No cabe duda de que la parcelación que, por ejemplo, aquí mismo se hace al hablar de pintura *en Córdoba* en el siglo XVI es ya producto de una directriz geográfica, pero es sólo una más de las que contribuyen a encuadrar el objeto de estudio, que en este caso es claro: la historiografía. Sin embargo existe un conjunto muy nutrido de investigaciones que entiende el parámetro geográfico de un modo bastante más absoluto, puesto que para ellas no se trata tanto de una referencia que ayuda a concretar el análisis del hecho artístico remitiéndolo a una localización espacial concreta, sino que la instancia geográfica es la que determina radicalmente las condiciones del estudio.

Estos textos organizan la información a partir de las obras, que se convierten en el objeto central de la investigación y desde el que se remite a sus autores. Tales trabajos adoptan la forma de inventarios, catálogos o guías, un género que es tan antiguo como la historiografía del arte, pero que sigue en plena vigencia a la luz del interés de nuestro tiempo por los temas de patrimonio. Los hay de muy variado signo, desde los que se centran en un monumento concreto, al que estudian desde todos las perspectivas posibles: continente y contenido, arquitectura, escultura, pintura y artes aplicadas, hasta los que abarcan ámbitos más amplios como una localidad, una comarca o la provincia y diócesis, analizando sucesiones de conjuntos de este tipo[49].

Este interés primario por la obra a partir de su localización aporta elementos nuevos, distintos de enfoque exclusivo en el autor, y muy interesante puesto que abren el camino para la investigación de la configuración temporal de los entornos y los espacios artísticos. Pero de cualquier manera, si el resultado se detiene en el inventario y catalogación de los objetos de arte presentes en un determinado lugar, sin establecer más relaciones entre ellos que la proximidad física, volvemos a quedarnos en la clásica fórmula atribucionista-estilística que se limita a los artistas y sus obras.

Mientras, la ausencia de estudios que ejecuten análisis globalizadores de la pintura del siglo XVI aprehendiéndola como un fenómeno complejo e interrelacionado con la sociedad y la cultura en la que se inserta, se manifiesta tanto para los trabajos que han de abordarla desde una posición esteticista -a partir de una teoría de los estilos y las formas- cuanto desde ópticas histórico sociales -como el entorno de producción y la promoción artística- y desde perspectivas relativas a la historia cultural. Esto porque los estudios que se han realizado en estos últimos años sobre la pintura del XVI en Córdoba desde estas nuevas tendencias, más amplias que la investigación de biografías y atribuciones, recogen sólo a determinados autores o aspectos soslayando al resto de la pintura cordobesa.

Por un lado están los análisis que parten del marco general de la pintura española, y que recurren

49 Desde la Universidad de Córdoba se han realizado en los últimos años varios esfuerzos en esta dirección, que han conducido a la publicación de la *Guía artística de la provincia de Córdoba* (Córdoba, Universidad de Córdoba, 1995) y a la realización de varias Memorias de Licenciatura dedicadas al estudio conjunto de un monumento arquitectónico y su patrimonio mueble. Así, por ejemplo, la realizada por María del Mar Pérez Cano sobre la parroquia de Santa Marina incluye un estudio sobre las pinturas de Leonardo Enríquez de Navarra que guarda dicha iglesia (M. M. Pérez Cano, *Estudio histórico- artístico de la Iglesia Parroquial de Santa Marina de Aguas Santas de Córdoba*, Córdoba, Publicaciones de la Universidad de Córdoba y Obra Social y Cultural Cajasur, 1998). Por otro lado la Excma. Diputación de Córdoba ha emprendido un ambicioso programa de catalogación del patrimonio de la provincia, que lamentablemente se encuentra incompleto a haberse publicado exclusivamente los seis primeros tomos (VV. AA., *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*, Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 1981-1993, 6 tomos).

a Córdoba para ilustrar el asunto en el que estén ocupados en ese momento con algún artista u obra puntual. Así ocurre, por ejemplo, con el retablo de Fuente Obejuna, en el que repara Joaquín Yarza al hablar del mecenazgo en el reinado de los Reyes Católicos; o con Alejo Fernández, cuya obra cordobesa es analizada por Ana Ávila y M. A. Raquejo para estudiar las implicaciones simbólicas de su perspectiva[50]. Pero estos ejemplos no son más que elementos aislados que tuvieron la fortuna de ser elegidos porque resultaban accesibles para la generalidad de la historiografía nacional, ya que, sobre todo por su inclusión destacada en las grandes colecciones de historiografía del arte, eran viejos conocidos de todos.

Luego hay también estudios que se dirigen específicamente al ámbito cordobés, aunque lo hacen también sobre objetivos parciales. En este sentido, es cierto que las implicaciones culturales de la pintura de los últimos años del siglo es el único de estos nuevos campos de investigación que ha sido estudiado con cierta extensión, pero aun así no se ha emprendido de una forma global. De hecho, Pablo de Céspedes es el único artista que ha recib estudios de esta clase: primero la monografía Jesús Rubio Lapaz sobre su actividad humanístic su círculo de relaciones intelectuales, y después menciones en torno a las relaciones entre poes pintura en Céspedes que hizo Manuel Pérez Loz en su Tesis Doctoral[51]. Nadie duda que no hay c artista como Céspedes en el resto de XVI cordob pero algunos elementos metodológicos, como referentes a los problemas de recepción de gus que utiliza Manuel Pérez, son susceptibles extenderse al estudio del resto del siglo y a o ámbitos de la historia de la pintura.

Por eso mismo no puede decirse que todos e trabajos de investigación que adoptan metodolo novedosas estén cambiando la percepción d pintura del siglo XVI en Córdoba que se despre de la literatura artística. Todavía son ejem demasiado aislados como para generar una ima nueva de ésta. Se necesita, por tanto, contir trabajando en esta línea para conseguir comprensión global del entorno en el que desarrolla la pintura del siglo XVI en Córdoba.

50 J. Yarza Luaces, *Los Reyes Católicos: paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, Nerea, 1993, M.A. Raquejo Grado, "El donante pintura española del siglo XVI", *Goya*, 1981, 164-165, pp. 76-87 y Ana Ávila Padrón, "La perspectiva en la pintura hispánica del p Renacimiento", *Archivo Español de Arte*, 1990, LXIII, pp. 529-553.

51 J. Rubio Lapaz, *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Gra Universidad de Granada, 1993, y M. Pérez Lozano, *El conceptismo en la pintura andaluza del siglo de Oro*, Córdoba, Tesis Doctoral in Universidad de Córdoba, 1993, 3 tomos.

PABLO DE CÉSPEDES.

OBRA PREMIADA POR VOTO UNÁNIME

DE LA

ACADEMIA DE NOBLES ARTES DE SAN FERNANDO

EN EL CERTÁMEN DE 1868.

SU AUTOR

DON FRANCISCO M. TUBINO.

MADRID.
Imprenta de Manuel Tello, Isabel la Católica, 27.
1868.

A HISTORY OF SPANISH PAINTING

BY

CHANDLER RATHFON POST
HARVARD UNIVERSITY

VOLUME X
THE EARLY RENAISSANCE IN ANDALUSIA

CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS
HARVARD UNIVERSITY PRESS
1950

Crítica historiográfica

Las grandes figuras del cambio de siglo

Alejo Fernández

Pablo de Céspedes y Alejo Fernández son los pintores que han recibido mayor atención por parte de la historiografía que se ha dedicado a la pintura del XVI en Córdoba, y aunque si bien Céspedes ha sido desde antiguo protagonista de un número mayor de estudios, durante los años centrales de este siglo Alejo suscitó más interés para la historiografía. Se le dedicaron entonces amplias páginas en las obras generales y numerosos estudios específicos con el fin de esclarecer su biografía y catálogo, con lo que se perfiló su figura como una de las centrales en la pintura española de comienzos del Quinientos.

La adscripción de Alejo a la escuela sevillana ha sido habitual desde las primeras referencias a la existencia de ésta, y es perfectamente lógica debido a que la mayor parte de su carrera se desarrolló en esta ciudad, donde además formó un nutrido grupo de seguidores que se articulaba en torno a su taller[1].

Pero desde siempre es sabido que los prime momentos de su trabajo conocido tuvieron lugar Córdoba, donde aparece a la luz documenta trabaja algunos años dejando igualmente huella los pintores locales. Por ello es también razona que se le estudie dentro de la pintura cordobesa atención a que, independientemente del lugar su formación primera, es en Córdoba donde su es alcanza la madurez y estabilidad que desp continuó en Sevilla.

La propia fortuna crítica de Alejo, el recon miento de la importancia de su obra, y el hecho que ésta estuviera ampliamente reproducida e bros, revistas y colecciones fotográficas, ha perm do que haya sido estudiado desde diferentes p pectivas. De cualquier manera, en principio, los toriadores del arte se dedicaron a él desde los supuestos más clásicos, intentando reconstrui biografía y catálogo, tratando fundamentalment esclarecer dos problemas básicos: el de su orig

1 Así lo hizo A. L. Mayer en *Die Sevillaner Malerschule* (pp. 20-31). En ese mismo año publica E. Bertaux un capítulo dedicado al Renacim en España y Portugal dentro de la *Histoire de L'Art* de Michel, en la que incluye a Alejo dentro de un epígrafe titulado "La primera es de Córdoba y Sevilla" (Bertaux, "La renaissance...", pp. 905-906).

nacimiento y el de la filiación de su estilo, que ocuparán buena parte del debate en torno a este pintor a lo largo de todo el siglo XX. Estas dos cuestiones van a ser tratadas por la mayoría de los autores que estudian a Alejo, quienes siguiendo la estela de sus predecesores se han preocupado de establecer definitivamente el lugar del natalicio del pintor y los respectivos porcentajes de italianismo y flamenquismo que contiene su pintura.

Pero, aunque resulta evidente que estas dos preocupaciones no han desaparecido de la crítica actual, Alejo Fernández tiene la fortuna de ser considerado hoy desde otros puntos de vista distintos a los tradicionales. Su calidad de *clásico* de la pintura española del XVI ha permitido que la historiografía más novedosa metodológicamente, menos proclive al descubrimiento y perfiladura de artistas escasamente delimitados que al análisis de los ya conocidos, haya fijado su atención en su obra, promoviendo interpretaciones y estudios más allá del simple atribucionismo y la crítica estilística.

El registro literario más temprano que se conoce sobre la pintura de Alejo Fernández es la breve mención que Pablo de Céspedes hace de su persona en el *Discurso de la comparación...*[2]: "[...] Alejo Hernández, que en Sevilla hizo muchas obras y en Córdoba en el monasterio de S. Gerónimo el retablo grande y otros pequeños [...]"

Esta referencia, por simple que sea, tiene suma importancia para la visión que de este pintor va a tener la historiografía posterior, ya que se trata del punto de partida ineludible desde el que todo erudito o historiador se va acercar al pintor. Pero además tiene un valor añadido para el presente estudio, porque Céspedes, como cordobés, no duda en mencionar la obra de Alejo en su ciudad junto a la más conocida sevillana. El racionero se hace eco de una tradición todavía fresca que mantiene el recuerdo del trabajo del maestro en Córdoba, y lo coloca junto a su producción hispalense, que por ser más abundante y dilatada en el tiempo era más accesible y estaba destinada a mantenerse viva en la memoria. La obra cordobesa, muy reducida y además rápidamente dispersada, estaba condenada sin embargo a desaparecer del acervo de no ser por la llamada de atención que realiza Céspedes con esta breve cita.

El avance del saber hubiera puesto de manifiesto tarde o temprano la existencia de un Alejo residente, al menos, en Córdoba, pues la propia documentación sevillana así lo indica; pero de no ser por la noticia de Céspedes la investigación sobre tal etapa de su vida se hubiera retrasado considerablemente y es posible, quizás, que incluso hoy nuestro conocimiento sobre su persona y obra fuera menos completo. No se trata solamente de que no tendríamos noticias de su intervención en el monasterio de San Jerónimo, de lo que no se conoce referencia documental alguna, sino de que al no existir ese interés por aclarar las circunstancias de esta misteriosa parte de su vida, la atribución de sus primeras obras habría sido mucho más tardía y el rastreo documental en los archivos cordobeses se hubiera realizado con menos ahínco y hubiera sido, tal vez, menos fructuoso. Y por supuesto, de no ser porque Céspedes comienza alabando la producción cordobesa de Alejo, los que vienen detrás y tienen

2 Texto completo reproducido en J. Rubio Lapaz, *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada, Universidad de Granada, 1993, pp. 419-440. Cita en p. 434.

como referencia lo escrito por él, ya sea para copiarlo o ponerlo en cuestión, seguramente le hubieran hecho menos caso a tales cuadros, incluso cuando hoy nos son conocidos.

Extrañamente, otro cordobés, Palomino, no hace referencia alguna a Alejo Fernández en *El parnaso español pintoresco y laureado*[3]. Esta ausencia es difícilmente explicable conociendo la atención especial que dedica el pintor de Bujalance a sus compatriotas y la familiaridad que posee con la principal fuente que sobre él existía, ya que no sólo menciona el *Discurso* entre las obras de Céspedes, sino que aun dice conocer el manuscrito[4]. Resulta curioso que siendo así no incluya una pequeña entrada sobre Alejo en la que, al menos, repita la cita de Céspedes.

Pero el siglo XVIII no se cierra hasta el final del año 1800 cuando Ceán Bermúdez publica el *Diccionario histórico...*, que sí recoge a Alejo. Ceán inicia su entrada sobre el pintor con la cita del *Discurso...* de Céspedes, pero al tiempo acompaña esta referencia con el aporte de datos objetivos salidos de los archivos[5]. Con ello Ceán demuestra el traslado de Córdoba a Sevilla, que era conocido sólo por las palabras del racionero, con una prueba documental inexcusable. E inaugura así una línea de investigación archivística que tendrá largo eco en el tiempo. No sabemos, sin embargo, de dónde proceden los datos que ofrece sobre las pinturas de Alejo en San Jerónimo, sobre las que precisa que se trataba de cuadros relativos a la vida de Cristo, entre ellos una Santa Cena firmada, junto con escenas de la vida de San Jerónimo.

Desconocemos si estas referencias proceden d una visita al monasterio de fuentes documentale pero el caso es que han sido comúnmente seguida por los autores posteriores; y han sido la base, com veremos después, para la identificación de obra conocidas del pintor con su trabajo en San Jerónim

Metodológicamente, el legado de Ceán fue c suma importancia para toda la historiografía del sig XIX, ya que sus continuadores en el alumbramient de Alejo Fernández siguieron su mismo esquem enciclopédico y su crítica de las fuentes literarias p medio del contraste documental, cuando no s limitaron a copiar simplemente lo que él dijo. Est es lo que hicieron William Stirling, quien en referente a la actividad de Alejo en Córdoba se limi a repetir los datos que ofrecía Ceán, y el Conde c la Viñaza, cuyas *Adiciones al Diccionario Histórico*. sólo aportan la noticia de una tabla firmada por Ale que él mismo poseía[6].

Tal es el impacto de la obra de Ceán Bermúde que durante mucho tiempo florecerán diccionari de artistas por toda España. Para Córdoba cont mos con el conocido de Rafael Ramírez de Arellan quien sigue tomando a Ceán como fuente y mod lo a pesar del tiempo, casi un siglo, que ha transc rrido desde la publicación de su obra. No inclu Ramírez la biografía de Alejo en la colección q realiza de artífices cordobeses, pues afirma que es pintor "pasa por sevillano" y su obra se dedica a l cordobeses de nacimiento, aunque no duda en me cionarlo en el estudio preliminar sobre las artes

3 Palomino, *El museo pictórico...* .
4 Que Palomino destaca a los pintores cordobeses como Antonio del Castillo o el propio Céspedes es fácilmente comprobable, basta con cómo, contra su costumbre, señala en estos casos su lugar de nacimiento en el propio índice.
5 Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico...*, tomo II, p. 86.
6 W. Stirling-Maxwell, *Annals of the artists...*, tomo I, p. 97, Conde de la Viñaza, *Adiciones al Diccionario Histórico...*, tomo II, pp. 189-19

Córdoba que acompaña al catálogo biográfico[7]. Capítulo que, por otra parte supone en sí mismo un avance respecto a Ceán al constituirse en un esfuerzo sintético y narrativo más cercano a la moderna historiografía que las simples biografías[8]. Por lo que se refiere a Alejo, aquí el autor parte de la ineludible mención al trabajo en San Jerónimo, pero aporta un importante progreso para el desarrollo del conocimiento sobre el pintor al realizar un primer intento de ensanchamiento del corpus operístico de Alejo Fernández al atribuirle filológicamente la Virgen de la parroquia de Santiago de Córdoba, que hoy se encuentra en el Museo Diocesano de Córdoba. El que tal atri-bución se demostrara fallida más tarde, carece de importancia, lo que hemos de valorar es su contribución metodológica[9].

José Gestoso realiza otra aportación documental al conocimiento de Alejo Fernández que resulta fundamental para el conocimiento de su biografía y trabajo en la época sevillana del artista, al abarcar desde el momento de su llegada a la ciudad hasta el de su muerte[10]. Con relación a Córdoba nos interesan los tomos II y III. En el II (1900) registra su presunta aparición en la nómina de francos de los Reales Alcázares a finales del siglo XV o principios del XVI, un pago del cabildo sevillano a su hermano Jorge Alemán por gastos de desplazamiento de Córdoba a Sevilla, en 1505, y, finalmente, la llamada del cabildo hispalense a Alejo en 1508. Y en el tom III (1909) transcribe íntegramente el testamento d Alejo, que contiene también datos que le relaciona con Córdoba al mencionar su boda con Mar Fernández. Todos estos documentos, que estaba ya disponibles desde 1909, serán utilizados despu por todo el que hable de Alejo y pretenda clarific las circunstancias y fecha de su traslado a Sevilla los pormenores de su residencia cordobesa.

La investigación científica sobre el arte españ no comienza su andadura hasta entrado el siglo X cuando empieza a formarse un corpus historiográfic que parte de las fuentes antiguas y los estudios d XIX para efectuar una delimitación crítica de l principales figuras contenidas en ellos. Ale Fernández es uno de estos artistas privilegiados qu eran conocidos desde antiguo, y que por tanto van disfrutar ahora del interés de la comunidad científic en extraer su figura de las nebulosas de la tradición

La investigación se dirige en principio al estud de dos elementos fundamentales: su vida y su obr perfectos exponentes de las corrientes dominant en la historiografía europea del momento, cuanc se importan los métodos a una España en la que disciplina estaba todavía decidiéndose a arrancar caminar. Se comienza entonces por la elaboraciá de una biografía y de un corpus de obras desde que poder efectuar un análisis estilístico. Es

7 "[...] pasa por sevillano, pero que lo mismo puede ser tenido por cordobés [...]" (R. Ramírez de Arellano, *Diccionario biográfico de artistas...*, p. 4
8 Unos años antes de Ramírez de Arellano, Manuel González Guevara publicó sus *Apuntes sobre la historia de la pintura en genera particular de Córdoba*, donde también inserta a Alejo en el seno de un discurso narrativo sobre la evolución de la pintura en la ciudad. E autor, sin embargo, se limita a repetir los datos ofrecidos por Ceán. (Córdoba, Imprenta de El Eco, p. 12).
9 Ramírez de Arellano atribuye a Alejo la tabla de la Virgen de la parroquia de Santiago de Córdoba tras su comparación con la Virgen trascoro de Santa Ana de Sevilla. Angulo desautorizó después tal atribución, asignando la tabla cordobesa al círculo de Marcellus Coffermá (D. Angulo Íñiguez, "Alejo Fernández. La Adoración de los Reyes, del Conde de la Viñaza. Algunas obras dudosas", *Archivo Español de Art Arqueología*, 1930, VI, pp. 241-250). Menciones posteriores de Ramírez de Arellano a la obra de Alejo en Córdoba las encontramos en "Exc siones por la sierra de Córdoba. Al monasterio de San Jerónimo de Valparaíso", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1901, IX, p. y en su *Inventario-Catálogo...*, pp. 238-239, donde da noticia de los retablos de Alejo al referirse al patrimonio perdido del convento de S Jerónimo de Valparaíso. Sobre la tabla de la parroquia de Santiago, *vid.* también M. Nieto Cumplido y F. Moreno Cuadro, *Córdoba 14 ambiente artístico y cultural* (Catálogo exposición), Córdoba, Cajasur, 1992, p. 188.
10 J. Gestoso, *Ensayo de un Diccionario...*, tomo II, p. 33 y tomo III, pp. 314-322.

propósito, razonable punto de partida desde el que emprender el conocimiento de cualquier artista, será el objetivo de toda la historiografía que se ocupe de Alejo desde 1911, año del *Die Sevillaner Malerschule* de August L. Mayer, hasta prácticamente nuestros días[11]. Ocurre que en el caso de Alejo se dan cita la escasa renovación de la historiografía española y las dificultades que se plantean en la reconstrucción científica de su biografía, dando lugar a que ésta se plantee como un tema recurrente en todo estudio, una interrogación abierta que dificulta el paso a otras cuestiones. Tanta es la fuerza de la pregunta que sólo cuando, como en algunos casos se obvie el asunto dándolo por irresoluble en el estado actual de los conocimientos, podrán aparecer puntos de vista novedosos sobre su trabajo.

En esta situación, todos los historiadores que han escrito sobre este pintor desde los inicios del siglo en adelante van a inquirir sobre estas dos cuestiones fundamentales, sin que se aprecie cambio sustancial en su metodología hasta entrada la década de los setenta. Lógicamente, lo que sí varían son los contenidos, aunque de desigual forma. Mientras que su catálogo se va perfilando y ensanchando de forma inexorable, nuestros conocimientos sobre su vida permanecen prácticamente estancados en lo poco que se sabía desde el siglo anterior. Por ello, la práctica totalidad de la bibliografía de estos años repite los mismos escasos datos y las mismas grandes dudas sobre su vida, especialmente sobre su origen; y, por más que algunos propongan salidas ingeniosas, ninguno resuelve esta cuestión recurrente de forma satisfactoria. Al tiempo, se establecen unas bases seguras desde las que determinar filológicamente el catálogo obras, que queda más o menos definido por m que algunas atribuciones varíen de un autor a ot

El primero de estos asuntos de interés para historiografía, el de su vida, se articula en un pr cipio desde el estado de la cuestión de la erudici decimonónica, que era poco más avanzado que de las fuentes literarias clásicas. Desde los comi zos se acepta que la clave para el avance está er búsqueda documental, por lo que la reconstr ción de su vida parte del trabajo de archivo. El p blema estriba en que los documentos conoci son escasos y, por más que aparezcan algunos n vos en los años centrales del siglo, la informac que proporcionan hoy es prácticamente la mis que la conocida por Mayer en 1911. Estando las cosas, el trabajo de los historiadores se limit la hermenéutica continua de estos documento un constante mareo de la perdiz tras una interp tación que nos dé la respuesta definitiva.

Las preguntas que se realizan sobre la vida Alejo son también fundamentalmente dos: su lu de nacimiento y su formación. Si nació en Españ en Flandes o Alemania, y si marchó a estudiar a It -y a Flandes en el caso de no haber nacido allí-. O aspectos de su vida son conocidos, su matrimo su estancia en Córdoba y Sevilla, su círculo relaciones, sus hijos y su muerte. Pero falta esta pa esencial para la historiografía tradicional, sumame preocupada por el establecimiento preciso d filiación de su estilo, a ser posible con eviden documentales como éstas.

El debate aparece en estos términos desde Ma en adelante, y aunque Post realice el más compl

11 Mayer, *Die Sevillaner...*, pp. 20-31.

estado de la cuestión en 1950 sin llegar a ninguna conclusión evidente; todavía después unos y otros defenderán su nacimiento en Alemania, Flandes, Sevilla o Córdoba, haciendo uso de los documentos existentes y de su capacidad interpretativa en una polémica que no puede ser resuelta desde la documentación conocida hasta el presente[12]. Dejando de lado posibles orgullos patrios, se trata ante todo de determinar correctamente si la fuente primigenia de su estilo es la pintura flamenca o el goticismo hispano-flamenco cordobés; lo que permitiría sin duda calibrar mejor el alcance de las importaciones flamencas y la actividad de este foco local a fines del XV.

Por lo que toca a los viajes de formación la cuestión es menos complicada, porque al no estar respaldados por ninguna evidencia documental, las propuestas no van más allá de ser simples sugerencias que nadie puede rebatir ni ratificar[13]. A todos les gusta pensar que ese prestigioso viaje a Italia tuvo realmente lugar, aunque casi nadie se atreva a afirmarlo con rotundidad. En esta falta de pruebas, no ya concluyentes sino indiciarias al menos, resulta curioso ver cómo algunos se preocupan incluso de fechar el viaje: si éste tuvo lugar durante el recorrido de Flandes a España, si partió en su etapa cordobesa, o sí, por el contrar lo hizo ya maduro desde Sevilla. ¿Quién sabe realizó incluso dos estancias? Pero qué decir viaje a Flandes, si ni siquiera se sabía si era natu de esa tierra. Como dice Post, no hay elemer estilístico en Alejo que no se pueda justificar sir presencia de viajes. Éstos pueden intuirse, pero necesitan documentos para poder hablar de ellos

La segunda de las grandes cuestiones es relativa al establecimiento de un catálogo razona de su obra, que permita efectuar un anál fundamentado de su estilo. En este aspecto avances han sido bastante más concluyentes que el caso anterior, aunque tampoco se ha contar con una plataforma documental amplia que apoy el conocimiento científico. El catálogo se establecido a partir del método filológico tradicio derivado de Morelli, por el que a partir de la base ciertas obras asignadas con seguridad se ha ampliando el número de atribuciones media análisis esti-lísticos[15]. La sucesión de artícul monografías y estudios generales ha hecho osc el catálogo según la opinión y el ojo de ca *conocedor*, pero hacia mediados de siglo se alcar el corpus que ha llegado a nuestros días con lige variaciones. Desde las valiosas aportaciones

12 El único documento que ofrece cierta información sobre su origen familiar es la carta dotal de su segundo matrimonio, en la que dice hijo de Leonisio Garrido y de Juana Garrida (Archivo Histórico Provincial de Sevilla, oficio 15, 1525, s/f). El hecho de que sus padres ten nombres claramente españoles ha sido interpretado formas absolutamente dispares: como la hispanización de patronímicos flamenc alemanes (Jiménez Fernández, "Alejo Fernández Alemán. Su vida, su obra, su arte", *Revista Española*, 1922, 422, p. 4), la prueba inconte ble de su procedencia cordobesa (J. Valverde Madrid, "La pintura sevillana de la primera mitad del siglo XVI", *Archivo Hispalense*, 1956, X pp. 131-132 y F. Zueras, *Figuras fundamentales...*, p. 121) o como el resultado de su adopción por una familia española a su llegada del n de Europa (Mayer, *Historia de la...*, p. 202). De cualquier forma, lo único seguro es lo que el documento explicita, y éste en ningún mome concreta que Alejo, o sus padres, sean naturales de lugar alguno.

13 Estos viajes sólo se podrían justificar documentalmente por la concesión de un poder a su suegro en 1499 (Archivo Histórico Provincia Córdoba, oficio 14, legajo 33, folio 23 v). Sin embargo, aunque explique la delegación por "tener que realizar un viaje", es demasi aventurado suponer que éste ha de ser necesariamente a Italia, como creen Valverde Madrid y Francisco Zueras (J. Valverde Madrid, pintura sevillana...", p. 133 y F. Zueras, *Figuras fundamentales...*, p. 22).

14 C. R. Post, *A history...*, tomo X, p.11.

15 Angulo da una buena muestra de este método cuando en 1930 afirma ante un cuadro firmado que éste es "una nueva piedra de toque que aquilatar las atribuidas a Alejo" (D. Angulo Íñiguez, "Alejo Fernández...", p. 241).

Bertaux, Mayer, Post y Angulo en la primera mitad del siglo, prácticamente no se han realizado nuevas atribuciones hasta la fecha[16]. Aun más si nos referimos a las obras de su etapa cordobesa, que han permanecido estables desde que Angulo y Post las canonizasen definitivamente.

Si todavía en 1939 dice Angulo que Alejo "no es una de esas personalidades que se ofrecen vigorosamente perfiladas", en 1944 va a ofrecer ya un trío de obras para su etapa cordobesa que se va a repetir en toda la bibliografía posterior[17]. Son la *Flagelación* del Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba y el Tríptico de la *Santa Cena* del Pilar de Zaragoza como atribuciones seguras, y la *Flagelación* del Museo del Prado como simple posibilidad abierta. Este catálogo cordobés será ampliado después por Post con el retablo de Villasana y el *Anna Selbdritt* del Museo de Dublín, y más tarde de nuevo por Angulo con la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* de los marqueses de la Almunia; pero siempre mantendrá a las primeras obras como base desde la que realizar ulteriores atribuciones filológicas[18].

Finalmente, el análisis del estilo es la derivación natural del tándem biografía-catálogo para la historiografía tradicional. La formación del pintor y el estudio de sus obras son los elementos a partir de los cuales definir el conjunto de sus influencias papel en el proceso general de evolución estilí Bajo esta perspectiva, la crítica ha emprendido s pre el análisis de Alejo desde la consideración papel en el cambio de los modelos flamenco los italianos, en una línea de investigación abie comienzos de siglo e igualmente activa hoy historiografía más novedosa metodológicament estos primeros momentos el interés reside ante en el esclarecimiento exacto de las fuentes estilí y en la determinación de los italianismos que la tura de Alejo incorporaba. Esta posición hací duda, que se resaltase su componente renace en una visión que lo ensalzaba como uno de lo meros introductores de los nuevos usos en An cía, y que quizás resultase algo parcial[19].

Este interés manifiesto por lo que hubie renacentista en la pintura de Alejo hizo q destacara el valor de la espacialidad de sus pir iniciales, a partir de su uso de la perspectiva y arquitecturas en la creación de escenarios. característica, afortunadamente señalada por A en sus primeros trabajos, se convirtió después tópico que la historiografía repite sin desc presente incluso más tarde, cuando se escriba otros supuestos metodológicos[20].

16 La atribución de la Santa Cena de Zaragoza por Bertaux en 1910 es un buen ejemplo del empleo de estos métodos. La obra perr anónima y no se tenía ninguna sospecha sobre su origen, hasta que llega Bertaux deduciendo la autoría de Alejo a partir de los tipo de los personajes, que le recuerdan a la pintura andaluza, y del aspecto general de la tabla, que le parece flamenca. De ella se h también que pudiera haber pertenecido al convento de San Jerónimo de Córdoba, por coincidencia con los temas que relacionab (Bertaux, *L' exposition...*, pp. 75-76). Esto mismo se había dicho también, y por la misma razón, de la *Flagelación* del museo cordobés, en este caso se ha demostrado ya que la obra procede del convento de Santa Clara, *vid.* J. M. Palencia Cerezo, *Museo de Bellas A Córdoba: colecciones fundacionales (1835-1868)*, Córdoba. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1997, p. 24.

17 D. Angulo Íñiguez, "Varias obras de Alejo Fernández y su escuela", *Anales de la Universidad Hispalense*, 1939, 11, p. 41 y D. Íñiguez, "Pintores cordobeses del Renacimiento", *Archivo Español de Arte*, 1944, XVII, p. 227.

18 C. R. Post, *A history...*, tomo X, p. 54 y D. Angulo Íñiguez, "Una nueva obra de Alejo Fernández", *Archivo Español de Arte*, 1959, XXXII El retablo de Villasana de Mena fue atribuido a Alejo por Angulo (D. Angulo Íñiguez, "Alejo Fernández. Los retablos de D. Sancho de M de Villasana de Mena (Burgos)", *Archivo Español de Arte*, 1943, XVI, pp. 125-141). Recientemente ha sido desplazado de su etapa cordoi sevillana, si bien a los inicios de ésta (E. Valdivieso González, *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*, Sevilla, Guadalquivir, 199

19 Así al menos lo indica Fernando Marías, quien critica la historiografía anterior a él por su excesiva y prejuiciosa defensa del comp italiano y renacentista en Alejo, quien para él es un pintor básicamente flamenco, con adornos italianos (Fernando Marías, *El largo si Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989, p. 207).

Este camino que abre Diego Angulo resulta además especialmente interesante en lo que se refiere a la pintura cordobesa, pues su llamada de atención sobre la perspectiva confiere un protagonismo principal a la pintura de Alejo y sus contemporáneos cordobeses, ya que ésta destaca precisamente por su uso de tal herramienta. Hace así que los cuadros cordobeses de Alejo, que podrían ser minusvalorados como obras primerizas, aparezcan como trabajos maduros especialmente interesantes, y merecedores de figurar en toda síntesis por breve que ésta sea.

Así va apareciendo Alejo como uno de los puntales del Renacimiento hispano, que está presente en cualquier visión general a partir de su obra sevillana pero sin olvidar que a ésta le precedió una etapa cordobesa que tiene su protagonismo específico. Desde la temprana síntesis de Juan de la Encina, a las más modernas de Valeriano Bozal y de Santiago Sebastián, García Gainza y Buendía, pasando por las aportaciones de los hispanistas como Guinard, Serullaz o Young, la práctica totalidad de ellas no hace más que repetir de forma automática el esquema biográfico-catalográfico-estilístico con la misma estructura y temas de debate que marca la bibliografía especializada[21].

De igual manera, los trabajos sobre pintur cordobesa que se realizan en la misma ciudad en lo años ochenta van a tratar la aportación de Alej Fernández al foco cordobés desde la reconstrucció de su figura establecida en los años centrales de siglo. La fuente fundamental para los textos que

F. Zueras, M. A. Raya, J. M. Medianero y P. Espejo[2 dedican a Alejo van a ser los estudios de Angulo matizados por Post y, en algún caso, por la opinió del, también cordobés, Valverde Madrid. Podrán exist por ello leves diferencias de contenido entre ellos, per todos heredan la misma estructura expositiva Además, ninguno aborda al pintor desde un punt de vista monográfico ni representa un avance en l investigación, sino que se acercan a él realizand estados de la cuestión críticos, ya sea del panoram general de la pintura cordobesa, por lo que tocan Alejo desde su posición en éste -Raya, Medianero Espejo-, ya de su figura independiente -Zueras-.

Pero la progresiva modernización de l historiografía artística española en los años setent y ochenta motiva la ampliación del espectr metodológico de los historiadores, que comienza a hacerse eco de las corrientes que entonce resultaban dominantes en Europa y América

20 D. Angulo Iñiguez, "Varias obras...". Aunque no se refiera a su etapa cordobesa, otro de los elementos estilísticos más repetidos al habla de Alejo es su relación con la pintura de Quentin Metsys. Esto, que ya lo señaló Justi en el XIX, se convertirá en un lugar común tra confirmarlo Angulo (Justi, *Velázquez und sein Jahrhundert*, Zurich, Phaidon Verlag, 1933, p. 48).

21 J. de la Encina, *La pintura española*. México, Fondo de Cultura Económica, 1958, pp. 90-91, V. Bozal, *Historia del arte en España. De lo orígenes a la Ilustración*, Madrid, Istmo, 1973, p. 196, S. Sebastián, C. García Gainza, R. Buendía, *Historia del arte hispánico III. El Renacimento* Madrid, Alhambra, 1980, pp. 230-3, P. Guinard, *La pintura española. I De los mozárabes al Greco*, Barcelona, Labor, 1972, pp. 80 y ss., M Serullaz, *La peinture espagnole*, París, Presses Universitaires de France, 1973, pp. 39-40, E. Young, "Medieval Painting in Spain: Progress an Problems", *Apollo*, 1964, 79, pp. 11-19. Un buen ejemplo de esto podría ser la referencia que Serullaz incluye sobre las obras cordobesas d Alejo, tan fiel a Angulo que podría estar extraído de cualquiera de sus obras: "De su période corduanne datent le Christ à la colonne (Musé de Cordue) et le triptyque de la Cène (cath. Nostra Señora del Pilar, Saragosse), avec de belles perspectives d' architectures." (p. 39). Young por pertenecer a la historiografía anglosajona, parte sin embargo de Post, a quien sigue al utilizar la *Virgen con Niño y Santa Ana* de Dublí como ejemplo de su estilo cordobés (p. 19).

22 F. Zueras Torrens, *Figuras fundamentales del arte cordobés (siglos XV al XX)*, Córdoba, Caja Provincial de Ahorros, 1985, pp. 21-26, P. Espej Calatrava, "Pintura del Renacimiento en Córdoba" en *Córdoba y su provincia*, Sevilla, Gever, 1985, pp. 255-58, M. A. Raya Raya, *Córdoba y s pintura religiosa (siglos XIV al XVIII)*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986, pp. 12-13, Medianero Hernández "Aproximación evolutiva a la pintura gótica en el antiguo reino de Córdoba", *Ariadna*, 1989, 16, p. 64.

empiezan a emprender análisis interpretativos que van más allá del simple atribucionismo y la biografía correspondiente. Esta renovación alcanza a la obra de Alejo Fernández gracias a que había sido ampliamente estudiada en los años anteriores y se había establecido un catálogo razonado bastante fiable y completo. Además se trata de un artista de cierto renombre, que trasciende su significación local para constituirse en un referente nacional para toda la historiografía que lo atiende, por lo que es una figura conocida por todos y a la que se tiene fácil acceso desde las síntesis generales a los artículos en las revistas especializadas de mayor difusión. Así no debe extrañar que se recurra a él como uno de los objetos de estudio en los que aplicar estas nuevas metodologías.

Estos acercamientos a la obra de Alejo Fernández se realizan desde la óptica de monografías que estudian un tema determinado para el que el trabajo del pintor resulta apropiado como uno de los modelos de estudio que se incluyen. Son, por tanto, acercamientos parciales que no pretenden una explicación global, sino la inserción de su obra en un esquema general de interpretación histórico artística que analiza unos temas particulares; que en este caso son la transmisión de modelos estéticos, la perspectiva y el mecenazgo. No se trata desde luego de renovaciones metodológicas espectaculares, sino de una simple superación del esquema biográfico-atribucionista-estilístico a partir del interés aspectos de la obra que antes quedaban soslay para la crítica.

El más tímido de los pasos en la renovacić los métodos de estudio de la pintura de Fernández es el que se centra en el análisis transmisión de modelos estéticos, que se abre c publicación en 1984 de un artículo de Ana Padrón titulado "Influencia de Rafael en la pint escultura españolas del siglo XVI a travé estampas"[23]. La autora rastrea en él la traslaci los modelos rafaelescos a España a través del u fuentes grabadas, siendo Alejo Fernández uno autores en los que descubre su uso; y señala curiosamente, mientras que la mayoría de los a hispanos prestan atención tan sólo a las figur detrimento del encuadre, Alejo por el contra inspira en una composición de Bramante para el arquitectónico de la *Flagelación* del Prado - extraño, por otro lado, si consideramos la impor de los espacios en la pintura del Alejo cordobé

Podemos objetar a la novedad de la metod de este estudio que su intención no se dife sustancialmente de los intentos de defir estilística de la historiografía más tradicional; es en cuanto al objetivo último del trabajo, existe una diferencia importante en el méto consideración de la estampa como vehícu difusión formal viene de antiguo, pero la localiz

23 A. Ávila Padrón. "Influencia de Rafael en la pintura y escultura españolas del siglo XVI", *Archivo Español de Arte*, 1984, LVII, p. 61. N los estudios recientes que se dedican a Alejo Fernández buscan perspectivas novedosas, María Luz Martín Cubero, por ejemplo, pretende la realización de un estado de la cuestión, exhaustivo eso sí, de lo que se ha escrito sobre el pintor (M. L. Martín Cuber *Fernández*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988).

24 Podemos decir que se trata de un perfecto ejemplo de renovación de método instrumental para un objetivo científico clásic atestigua la autora al remitirse a Angulo como su primer antecedente por las identificaciones de fuentes que realiza en su *Pin Renacimiento*, al tiempo que señala la escasez de trabajos que continuaran el método (A. Ávila Padrón, "Influencia de Rafael..." Multitud de trabajos vendrían en los años siguientes a rellenar el hueco, en lo que es una línea de investigación plenamente vig nuestros días y todavía fiel a los presupuestos de Angulo.

sistemática de estas fuentes era algo relativamente novedoso en ese momento, cuando todavía se contemplaban las afinidades estilísticas sin grandes preocupaciones por las vías de transmisión[24].

El estudio de la perspectiva es un campo en el que se producen cambios de mayor calado, porque incluso cuando la importancia de este asunto en la pintura de Alejo Fernández, especialmente en lo que se refiere a su etapa cordobesa, era reconocida ya de antiguo y aparecía como uno de los tópicos más recurrentes en su exégesis, sin embargo no se había realizado ningún estudio en profundidad de ella, ni desde sus reglas de construcción, ni mucho menos desde sus implicaciones simbólicas. En este contexto cobran trascendencia las páginas que dedica María Antonia Raquejo Grado a Alejo Fernández en "El donante en la pintura española del siglo XVI"[25]. Este artículo, aparecido en 1981, es el primero y el más importante de los que se interesan por el uso perspectívico de Alejo, pues siendo una secuela directa de los trabajos de Erwin Panofsky en torno a la perspectiva, no se preocupa sólo de establecer sus reglas de construcción, sino que trata de avanzar en el complejo ideológico que se alza tras estas formas de representación y en sus implicaciones culturales y sociales, especialmente por lo que se desprende de la figuración pictórica de los donantes[26].

Raquejo recurre a la etapa cordobesa del pintor para estudiar su *Cristo a la columna con donantes* del Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba. L interesa la aparente paradoja que presenta la obra e su construcción perspectívica al mantener la jerarquí de escala en los retratos de los donantes dentro d un entorno que ya es sistemático y racional; es deci la presencia de un elemento medieval en un espaci que es renacentista en esencia -la perspectiva-, y e apariencia -la arquitectura y la decoración-.

Para ello, ofrece una explicación que trasciende l expresión formal y técnica del problema para entrar e su significado ideológico y en la integración de est obra en un determinado contexto social e histórico[27] El cuadro presentaría tres niveles en un mismo espacio uno matemático y sistemático -la perspectiva-, otr iconográfico-religioso -el tema central-, y un tercer de realidad -los retratos de los donantes-. La interacció entre los tres es el resultado de un momento histórico de cambio en el que la nobleza se encuentra a l defensiva ante los cambios sociales y políticos que l acosan, y adopta una posición ecléctica que le permit admitir la construcción racional del espacio como u elemento de prestigio importado de Italia, e coexistencia con una perspectiva jerárquica que sería tanto una fórmula tradicional de respeto ante l divinidad, cuanto, más interesante aun, una clara seña de la necesidad de mantener intacta la estructur estamental de la sociedad.

Otro estudio general sobre la perspectiva en l pintura española que recurre a Alejo Fernánde

25 M. A. Raquejo Grado, "El donante...", pp. 81-82.
26 Así lo reconoce la propia autora comenzando el artículo con una cita de *La perspectiva como forma simbólica* de Panofsky (Barcelona Tusquets, 2ª ed., 1978, p.3. La primera edición de la obra fue publicada en *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924-1925*, Leipzig-Berlín, 1927 La primera edición española es de 1973, también en Tusquets. En 1995, esta misma editorial realizó la séptima edición)
27 Una explicación que, aunque no atienda estrictamente al método iconológico, podría relacionarse con el tercer nivel de éste: la *significa ción intrínseca o contenido*, según lo desarrolla Panofsky en "Iconografía e Iconología: introducción al estudio del arte en el Renacimiento (en *El significado...*, pp. 49 y ss.). La publicación más reciente sobre esta obra es el artículo "El 'Cristo a la columna' de Alejo Fernández de Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba", en el que Fuensanta García de la Torre hace un pequeño estudio iconográfico del tema plantea un estado de la cuestión acerca de la atribución de la obra y su posible procedencia del convento de San Jerónimo (*Alto Guadalquivi* 1991, pp. 32-35).

pertenece también a Ana Ávila, quien ahora adopta una metodología menos positivista que en el estudio sobre las fuentes grabadas. Su artículo "La perspectiva en la pintura hispánica del primer Renacimiento", publicado por *Archivo Español de Arte* en 1990, se interesa como el de Raquejo en los cambios en la definición del sistema de representación pictórica que se producen con la introducción del Renacimiento[28]. Aunque prescinda de las implicaciones culturales de estas transformaciones, atendiendo solamente a las reglas de construcción perspectívica y a su funcionamiento en referencia a la percepción estética y simbólica de la obra de arte.

Esto lo hace desde el estudio de tres obras de Alejo, de las que dos: la *Última Cena* del Pilar de Zaragoza y, de nuevo, el *Cristo a la columna con donantes* del Museo de Córdoba, pertenecen a su etapa cordobesa, mientras que la tercera: la *Purificación* de la catedral de Sevilla, se encuadra en su segundo momento. La autora destaca en las tres la relevancia que se le otorga al centro de la composición y la perspectiva en la estructuración simbólica del cuadro, y como esto incide en el tema mediante el encuadre privilegiado de elementos determinados. Un planteamiento ya tradicional en la psicología de la percepción y en sus aplicaciones al estudio de la perspectiva pictórica del Rena-cimiento, que encuentra un buen ejemplo en la obra de Alejo.

La última de las aproximaciones metodol
novedosas que hemos constatado a la obra d
Fernández es la que la estudia desde el pu
vista del mecenazgo y las labores de pron
artística. De ello se encarga el medievalista J
Yarza, uno de los principales introductores
método en nuestro país[29]. Si bien desgraciada
no se trata de un análisis en profundidad, s
una breve mención a la obra de promoci
obispo Diego de Deza, a quien se debe que e
pasara a Sevilla para trabajar en la ca
hispalense. Referencia que además se incluye
obra de carácter general que, con el título *Lo*
Católicos: paisaje artístico de una monarquía
aparece como una síntesis de las condicio
producción y promoción artística en la transi
los siglos XV al XVI[30]. En fin, nada más que u
apunte de lo que es una línea de investiga
plena actualidad que puede proporcionar s
jugosos resultados a partir de análisis monog

Finalmente tenemos que comentar la pr
de Alejo Fernández en la última generación c
de síntesis que, con la entrada en la décad
noventa, han ido recogiendo las aport
metodológicas de la segunda mitad del sig
textos básicos se alejan del concepto tradic
estructura a partir del sistema de las Bella
arquitectura, escultura y pintura, y del re
cronológico por las distintas escuelas. Orde

28 Ana Ávila Padrón, "La perspectiva...", pp. 533, 536-538 y 541-548. Los estudios sobre las relaciones entre la perspectiva y la perc
la obra de arte parten en gran medida de la aplicación de la psicología de la Gestalt que realizó Rudolf Arnheim en varias de sus ob
que las más importante para este caso son *El poder del centro*, citado por la propia autora en su edición española de 1984 (Madri
1984) y *Arte y percepción visual*, tambien citado, en la edición de Buenos Aires de 1971 (edición española en Madrid, Alianza, 1979
originales inglesas de 1954 y 1974).
29 Tanto es así que el estudio metodológico más completo sobre el tema que se ha producido en España se lo debemos al mism
Yarza: "Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano" (Actas VII CEHA, Mesa I *Patronos, promotores, mecenas*
Murcia, 1992, pp. 17-47). Sobre la metodología de J. Yarza y sus primeros acercamientos a la iconografía, vid J. Yarza Luaces, "Aut
intelectual", *Anthropos*, 1984, 43, pp. 12-18.
30 J. Yarza Luaces, *Los Reyes Católicos...*, pp. 190 y ss.

contenidos, en cambio, a partir de problemas científicos y focos de interés, que no son más que la respuesta a la aplicación de estas nuevas metodologías, como la anterior estructura lo era al método filológico-biográfico[31].

La primera y la más completa de estas síntesis realizadas con planteamientos novedosos es la que Fernando Checa elaboró con el título *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, y que apareció en 1983[32]. El libro se organiza a partir de distintos problemas que son representativos de las distintas líneas de investigación sobre las artes plásticas en el Renacimiento español, y Alejo aparece en él estudiado desde la óptica de varios de estos focos de interés. Vemos así su obra con relación a la mentalidad humanista y las labores de promoción artística: los donantes de la *Flagelación* del Museo de Córdoba y el encargo de la *Virgen de los Navegantes* de Sevilla; la renovación del modelo nórdico y las importaciones italianas -fuentes estilísticas para sus vírgenes sevillanas- y la importancia de los escenarios arquitectónicos en la introducción del Renacimiento -modelos de Bramante para las arquitecturas de la *Flagelación* del Prado-.

Éstos, que son los aspectos de la pintura de Alejo que interesan a Checa, revelan cómo el historiador da por superada la reconstrucción de biografía y catálogo para centrarse en el capítulo interpretativo. Analiza así desde nuevos presupuestos, como son el estudio de la contratación de la obra y su relación con los promotores; pero al tiempo incide en viejas preocupaciones de la historiografía tradicional, como es la filiación estilística del maestro, el viejo debate entre lo italiano y lo flamenco.

Ocurre aquí que los viejos problemas se renuevan a partir de presentaciones novedosas, ya que el simple hecho de organizar el estudio del estilo como un capítulo independiente del libro, en el que se pasa revista a la situación de diversos artistas ante esta cuestión, le da al tema la entidad que le faltaba cuando sólo aparecía esbozado al hablar del estilo propio de cada pintor, escultor o arquitecto. Con esta nueva estructura, vemos el trabajo y la personalidad de Alejo como parte de un todo artístico que no está compuesto exclusivamente por artistas y obras que se agrupan en escuelas, sino por partícipes de tendencias y cuestiones que son comunes a la globalidad del entorno artístico que están definiendo.

Un buen ejemplo de esta tendencia es la síntesis que publicó Fernando Marías en 1989 bajo el epígrafe *El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento español*, en la que realiza un acercamiento global al arte de la centuria desde tres puntos de vista fundamentales, que son la variedad de la península y la evolución estilística, el entorno cultural, religioso e ideológico del que depende la actividad artística y las condiciones sociales de la producción y recepción de la obra artística. Hace, además, una llamada de atención especial sobre la

31 No todas las síntesis publicadas en los últimos años comparten estas nuevas estructuras. Una de las más recientes es la que Bernales Ballesteros, Hernández Díaz y Megía Navarro han publicado en 1994, que mantiene la organización por géneros y escuelas, por lo que de nuevo tenemos un estudio completo de Alejo como figura independiente, incardinada, eso sí, en la escuela sevillana y sin apenas referencias a él en el apartado cordobés. Por ello, poco nuevo aporta esta síntesis de cuño tradicional, ya que se limita a actualizar y exponer con brevedad los conocimientos que a la fecha se poseen sobre la vida del pintor, su obra y su estilo. Otra síntesis más o menos reciente en la que aparece Alejo es *La Edad de Oro de la Pintura en España* de Jonathan Brown (Madrid, Nerea, 1991, pp. 32-33. Primera edición en lengua inglesa de 1990).
32 F. Checa, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 73-74, 123-135, 147-148 y 158-161 (Primera edición de 1983).

presencia en todo el siglo de un bilingüismo artístico entre lo medieval y lo moderno.

En este estudio, la pintura de Alejo Fernández aparece como un ejemplo de la convivencia entre modelos de renovación italianos y pervivencias flamencas, lo que es la tesis central del autor sobre la evolución estilística del siglo[33]. Marías se interesa por el uso que hace Alejo de la perspectiva en sus obras cordobesas, la *Última Cena* del Pilar y la *Flagelación* del Prado en concreto, pero se desmarca de la historiografía precedente al señalar que su entendimiento de aquella es más retardatario que innovador, debido a su escasa comprensión de las nuevas reglas de la perspectiva.

De igual manera, otros italianismos como el uso de arquitecturas clásicas no serían más que adaptaciones superficiales al Renacimiento; y no decididas señales de su presencia como señalaban historiadores anteriores. El problema tradicional se renueva desde su consideración general, pero el debate se mantiene en sus mismos límites por más que cambien los contenidos establecidos. Digamos que Alejo es más flamenco que italiano o más italiano que flamenco, la pregunta de la que surgen estas respuestas sigue siendo siempre la misma. Las formas siguen siendo lo que interesa de Alejo porque es lo único que se conoce de él con cierta seguridad.

Pedro Romana

"With the publication of Diego Angulo' s article in 1944, Pedro Romana emerged from complete obscurity to take his place as the leading figu the School of Cordoba of the early Renaissanc

Esta afirmación, con la que C. M. Kaufr inicia un breve estado de la cuestión sobre el p en su catálogo del Museo Victoria and Albe un perfecto principio para cuanto se quiera sobre la historiografía de Pedro Romana. En e la historia del conocimiento escrito que ten sobre tal artista está basada sobre todo en la de Diego Angulo, quien realizó la reconstru básica de su figura sobre la que los d historiadores han ido trabajando posteriorm Después se ha podido modificar su catálo ampliar los datos conocidos sobre su biografía siempre a partir de lo que Angulo escribió. É a conformar definitivamente la imagen qu tenemos del pintor, pues prácticamente na ha salido del camino metodológico y d problemas historiográficos trazados por él.

Sin embargo, no podemos dejar de reco que la cita del historiador británico no deja injusta en parte, desde el momento en c aportación de Angulo no hubiera sido posible labor callada de varios eruditos que le precedi que le proporcionaron la información sobre trabajó. Ramírez de Arellano es en este c primero en llamar la atención sobre el pintor, a no profundice demasiado en él; y después trabajo archivístico de José de la Torre y del C que sirva los datos necesarios para la reconstr documental. A partir de ahí, Angulo sistema

33 F. Marías, *El largo siglo XVI...*, pp. 148, 154, 174, 207, 209, 301, 328, 340 y 348.
34 *Con la publicación del artículo de Diego Angulo en 1944, Pedro Romana emergió de la oscuridad más completa para tomar su pues la figura descollante de la Escuela de Córdoba del Renacimiento temprano.* C. M. Kauffmann, *Victoria and Albert Museum. Cata Foreign Paintings. I Before 1800*, Londres, Thanet Press, 1973, p. 243. En este reconocimiento, Kauffmann sigue al Post que otorgó a en 1950 con relación al conjunto de la escuela cordobesa. Por ello Kauffmann, que no conoce a Ramírez de Arellano, o por lo me menciona en su bibliografía, confiere a Angulo todo el mérito en el descubrimiento del pintor (C. R. Post, *A history...*, tomo X, p. 1

para proporcionarnos la primera visión de conjunto sobre el pintor, sacándolo a la luz, como dice Kauffmann, para que los historiadores que le siguieron pudieran reconocerlo como la principal figura del primer Renacimiento cordobés tras Alejo Fernández.

Lo verdaderamente importante no es tanto que Angulo reconstruya su vida y trabajo, cuanto que le coloque en la primera línea de la pintura española del cambio de siglo, con lo que le otorga una entidad y un interés de los que carecía antes de ser tratado por él. Podemos decir que Angulo confiere reconocimiento a un pintor del que ya existía conocimiento, estudiándolo con más profundidad y, sobre todo, acercando su obra, con ilustraciones, por ejemplo, al alcance de todos.

Pero la primera noticia que tenemos de la existencia del pintor es la que nos ofrece Rafael Ramírez de Arellano en su *Inventario-Catálogo histórico artístico de Córdoba*, cuando al hacer repaso de los contenidos del Museo Provincial de Bellas Artes dice lo siguiente: "Tabla de principios del siglo XVI representando a la Virgen con el Niño, sentada en un trono de fondo dorado y estofado. Fondo de paisaje con edificios. Es obra del pintor Pedro Romana, autor de un retablo en Espejo."[35]

Esta brevísima mención la realizó Ramírez de Arellano entre 1903 y 1904, cuando redactaba esta obra que quedaría manuscrita, es decir, diez años después de la publicación de su *Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba* (1893) en el que no menciona en ningún momento a Pedro Romana. Entre tanto, el autor ha tenido tiempo de recorrerse los pueblos de la provincia y descubrir en Espejo el magnífico retablo de San Andrés y su firma. Nace así para la historiografía un pintor del que no se sabe nada salvo su nombre, surge como un problema historiográfico que hay que resolver otorgándole biografía y catálogo. De lo primero darán cuenta pronto los archivos, de lo segundo ya se encarga el propio Ramírez de Arellano al atribuirle la *Virgen* del Museo por su parecido con las tablas de Espejo. La referencia sin embargo es fugaz, cabe preguntarse qué más habría dicho el autor de haber concluido esta obra y escrito sobre Espejo y su retablo.

Podemos pensar que, como mínimo, le habría otorgado un lugar destacado, pues en su mismo prólogo afirma que las atribuciones a partir de elementos filológicos sólo deben sustentarse en pinturas de maestros de primera fila, y si, opinando de tal manera, no duda en hacer lo propio con Romana y la tabla del Museo es porque considera a Romana pintor de primera categoría[36]. Sin embargo, lo único seguro es que en este estudio Ramírez de Arellano pasa de puntillas por Pedro Romana, y que el bosquejo que hace del pintor es tan parco que pocos habrían reparado en él de no haber sido estudiado en ocasiones posteriores.

Tanto será así que la siguiente mención que encontramos al pintor procede igualmente del mismo

35 R. Ramírez de Arellano, *Inventario-Catálogo...*, p. 245.
36 "Por el examen de una pintura o de una estatua no se puede averiguar el autor más que tratándose de un maestro de primera fila, y aún dentro de las obras de estos sólo de aquellas hechas en el período más brillante del que las produjo, cuando su estilo y manera estaba completamente definidos." (R. Ramírez de Arellano, *Inventario-Catálogo...*, p. 9).
37 R. Ramírez de Arellano, "Ordenanzas...", pp. 30-31. En el mismo artículo habla también del Maestro de Fuente Obejuna y hace mención de otras tablas cordobesas de la época que permanecen anónimas. Sobre la *Purificación* del Museo Diocesano, *vid.* M. Nieto y F. Moreno, *Córdoba 1492...*, p. 192.

Ramírez de Arellano, quien en un artículo de 1915, dedicado a la transcripción y estudio de las ordenanzas del gremio de pintores de Córdoba, vuelve a incidir en la importancia de Pedro Romana[37]. La referencia es más amplia que la de 1904 y, por su inclusión junto a otras atribuciones de la provincia en este artículo, parece como si el autor no quisiera dejar escapar esta oportunidad de publicar lo que ha descubierto en sus visitas a los pueblos en un medio de tanta difusión como la revista de la Real de San Fernando, por más que el tema del trabajo sean las ordenanzas y no las atribuciones. En esta ocasión, Ramírez de Arellano comienza igualmente hablando del retablo de Espejo, que ahora describe profusamente y data en el cambio de siglo con la fecha *ante quem* de 1504, que proporciona la lápida sepulcral del fundador de la capilla en la que se encuentra. También vuelve a referirse a la *Virgen con el Niño* del Museo Provincial de Bellas Artes, y finalmente, amplía el catálogo atribuyéndole por el mismo parecido formal la *Purificación de la Virgen* de Cañete de las Torres -hoy en el Museo Diocesano Cajasur de Córdoba-, que por entonces todavía se encontraba en la capilla bautismal de la parroquia de este pueblo.

Si la mención del *Inventario-catálogo*... era poco explícita y se encontraba en una obra que tuvo escasa difusión, pues permaneció manuscrita hasta fechas recientes, ésta era sin embargo lo suficientemente amplia como para despertar el interés de cualquier historiador que topase con ella, y se encontraba publicada además en un medio de reconocido prestigio para que no le pasase por alto a nad
Resulta por tanto extraño que historiadores co
August L. Mayer, buenos conocedores de la pint
andaluza, no citen siquiera a Pedro Romana
referirse a Córdoba en sus trabajos posteriores a e
artículo de Ramírez de Arellano.

Habrá que esperar por tanto a Angulo para
alguien repare en lo escrito por Ramírez de Arella
y Pedro Romana se convierta en una figura inte
sante a los ojos de la generalidad de la historiogra
Pero para que ello sea posible ha sido necesario
antes los protocolos cordobeses comenzaran a
vaciados con cierta sistematización, lo que le de
mos a José de la Torre y del Cerro. Su trabajo per
te que aflore cierta documentación referida al
tor, que va a ilustrar parte de su biografía y a cer
car su actividad pictórica. Las regestas de estos
cumentos no fueron publicadas hasta 1988, p
afortunadamente Angulo pudo conocer su cont
do en fecha más temprana gracias a que el mis
De la Torre se las facilitó personalmente[38].

A partir del contenido de estos document
de la seguridad que ofrece la firma del retablo
Espejo, pudo empezar Angulo a ampliar el con
miento de Pedro Romana por encima de lo
ofrecía Ramírez de Arellano. Emprende así un
bajo de edificación en el que parte de estos
pilares: los documentos, que servirán para rec
truir su biografía y parte de su producción; y
atribuciones a ojo desde la comparación con la
indubitable de Espejo.

38 J. de la Torre y del Cerro, *Registro documental* .... La edición de las fichas documentales se llevó a cabo una vez fallecido el autor, co
ordenación e índices de Dionisio Ortiz Juárez y Mª José Rodríguez López. Angulo le agradece a De la Torre la noticia de los document
"Pintores cordobeses del Renacimiento", hablando incluso de una futura -aunque luego frustrada- edición de ellos por parte de la Uni
dad hispalense (D. Angulo Íñiguez, "Pintores cordobeses...", p. 227).

El Pedro Romana de Angulo sale a escena en 1944 como estrella principal del artículo que el historiador dedica a los pintores cordobeses del Renacimiento, en el que ocupa más de la mitad del texto total[39]. Este trabajo vindicativo de la calidad de la pintura cordobesa de principios del siglo XVI, será sobre todo reclamador de un lugar preferente para Pedro Romana en el panorama general de la pintura española del momento. Es tanta la importancia que Angulo le otorga, que los historiadores posteriores no podrán obviarlo por general que sea su tratamiento de la pintura española del Quinientos.

Por lo demás, la visión que Angulo nos ofrece de Pedro Romana se ajusta perfectamente a los esquemas metodológicos habituales en el historiador, que son perfectamente válidos, por otra parte, en un trabajo como éste de reconstrucción de una figura prácticamente desconocida. El problema vendrá más tarde, cuando otros no sepan salir de este sistema para repetir simplemente lo que dicen Angulo y algunos que le complementan. Comienza así repasando lo que los documentos nos dicen sobre su biografía, que aunque no es mucho, cuando menos resulta indicativo de lo que debió ser su vida.

Tenemos así datos sobre su nivel económico y posición social, sobre su matrimonio y, sobre todo, acerca de sus relaciones profesionales con otros compañeros de gremio y los trabajos que contrataron conjuntamente. Conocemos bastante bien su actividad económica a través de distintas transacciones y contratos, y de hechos reveladores como su ingreso en prisión por deudas. Pero sin embargo desconocemos datos que resultan de capital importancia para la historiografía tradicional, como son su lugar y fecha de nacimiento. Lo que hará que esta interrogante se convierta en una de las cuestiones clásicas en la bibliografía que lo trata, pues le ocurre algo similar a lo de su compañero Alejo. Sabemos el nombre de su padre, inequívocamente español, pero para algunos su apelativo "Romana" y su estilo hacen posible que procediera de la península itálica como aquél de Flandes o Alemania. Pero quién sabe si el calificativo se refiere a su lugar de origen o a su estilo pictórico. Esta cuestión será el tópico biográfico para Romana, como desde antes lo fue para Alejo, y permanecerá de igual forma irresuelta hasta hoy a falta de nueva documentación que aclare algún pormenor.

En la elaboración del catálogo de obras, Angulo parte del lugar en el que lo dejó Ramírez de Arellano, confirmando sus atribuciones de las tablas del Museo y Cañete de las Torres y ampliando el repertorio a otras de colecciones privadas[40]. Para ello sigue el mismo método filológico, aunque el historiador onubense da un paso definitivo por delante de su predecesor al emprender el análisis estilístico de las obras de Pedro Romana y no detenerse en su mero etiquetado. El estudio se basa acertadamente en el retablo de Espejo, el único documentado, cuyas tablas son estudiadas con minuciosidad para permitir la delimitación de los rasgos estilísticos del pintor y su posición en el proceso de introducción de las formas renacentistas en Andalucía. Angulo descubre aquí cierta diversidad de estilo entre varias tablas, lo que le hace sospechar que Romana debió compartir el trabajo con algún otro pintor. Así establece de

39 D. Angulo Íñiguez, "Pintores cordobeses...", pp. 227-236.
40 Concretamente una *Virgen con el Niño* de la que no especifica la procedencia y la *Santa Dominica* del marqués de Montesa (D. Angulo, "Pintores cordobeses...", pp. 235-236).

nuevo otro tópico con amplia repercusión en la historiografía posterior, que repetidamente tratará de averiguar la identidad de tal pintor. Por lo demás, la caracterización que establece de Romana a partir de la tabla firmada y de las más cercanas a ella es la de un artista italianizante influido por las formas cuatrocentistas, que sobresale por su interés por las arquitecturas y el paisaje y que transmite ante todo reposo y claridad.

La importancia que Angulo concede a Pedro Romana y el hecho de que continúen apareciendo documentos sobre él en los archivos cordobeses hace que crezca el interés sobre tal artista en la ciudad en la que trabajó. Romana se convierte así en comodín al que remitir toda obra anónima de relativa calidad que sea más o menos de su época y que permanezca anónima. Esto es lo que hace Samuel de los Santos Jener cuando le adjudica en 1947 las pinturas que aparecen en el antiguo Museo Arqueológico, del que él es director[41]. Don Samuel identifica estas pinturas con las que Pedro Romana -quien luego cede un tercio a Pedro Fernández- contrató en 1500 con don Antonio de Córdoba para sus casas principales, basándose en el blasón de una rama de la familia de los Córdoba que aparece en ellas.

Pero sin embargo, aunque la aportación documental resulta sumamente interesante y la identificación aparece en principio plausible, después se demostrará bastante poco segura. Al poco de su planteamiento, ya se encargó Post de decir que esta atribución resultaba imposible desde el punto de v filológico, debido a que el estilo de las pintura parecía por lo menos cincuenta años anterior fecha del contrato y, desde luego, sin tener nada común con lo que conocido de Pedro Romana crítica posterior ha expuesto opiniones encontra sobre el tema, aunque parece claro que las pint son anteriores a Romana[42]. De cualquier maner polémica demuestra que aunque la base docume puede resultar definitiva en muchos casos, en o como éste, en los que es ciertamente ambigua atribución debe descansar igualmente sobre análisis de tipo formal y estilístico.

Otra hipótesis de similares características e que realiza José Valverde Madrid en 1956 al atrib a la pareja formada por Pedro Romana y Pe Fernández las pinturas murales de Fuente Obej sin más fundamento que la aceptación de lo Samuel de los Santos escribió y el desconocimie del nombre de otros pintores a los que les puc encajar tal atribución[43]. La referencia es además sucinta y no contiene ninguna explicación que a una asignación que se da por segura en una absoluta de método científico.

La afirmación de Valverde fue posteriorm ignorada por la historiografía, quizás debido brevedad, pero ya vimos que la de Samuel de Santos sí recibió inmediata rectificación por p de Post desde las páginas del volumen décim su *A history of Spanish Painting*. En esta obra,

41 Samuel de los Santos Jener, "Pinturas murales de la casa del Museo Arqueológico de Córdoba", *Archivo Español de Arte*, 1947, XX, pp 249. La base documental la ofrece de nuevo José de la Torre y el Cerro.
42 C. R. Post, *A history...*, tomo X, pp. 192-193 (Sobre Pedro Romana, pp. 191-216). Entre los que están de acuerdo con Post podemos s a J. Medianero Hernández, "Aproximación evolutiva..", p. 52; y entre los que mantienen la opinión de De los Santos Jener a J. M. Pa Cerezo, "Las pinturas murales...", p. 178.
43 110 J. Valverde Madrid, "La pintura sevillana...", p. 128. Sobre estas pinturas murales y otros conjuntos de menor importancia en el de la provincia, vid. J. M. Palencia Cerezo, "Las pinturas murales...", pp. 167-180.

se publica en 1950, Post dedica un gran espacio a Pedro Romana, mostrándolo como el gran pintor cordobés de los comienzos del siglo XVI, sólo superado por Alejo Fernández. El historiador norteamericano parte del trabajo de Angulo, a quien reconoce la paternidad del conocimiento actual de Pedro Romana, ya que por más que él ya había reconstruido parcialmente su figura, no conocía su nombre por ejemplo[44]. Post, que comparte la metodología con Angulo, suscribe igualmente los contenidos que éste asigna al pintor, respetando la biografía, atribuciones y descripción estilística que había hecho, por lo que varía su discurso tan sólo por la adición de nuevas atribuciones al catálogo. Esto, en definitiva, no es más que continuar el trabajo del anterior en el punto en el que lo había dejado y por el mismo camino. El resultado de ello es un considerable abultamiento del corpus de obras atribuidas al pintor, de las que sólo una, el retablo de Morente, cuenta con una base documental que certifique su seguridad[45]. El resto, varias tablas en museos y colecciones europeas y americanas, junto con algún cuadro todavía en Córdoba, son asignados a maestro con métodos exclusivamente filológicos en atribuciones de distinta seguridad[46]. De toda ellas, las que tendrán una repercusión mayor en la historiografía posterior son la *Virgen con el Niño* de la colección Sedelmeyer de París (hoy en la Hispanic Society de Nueva York), la *Anunciación* del Victoria and Albert Museum de Londres y la *Visitación* que se vendió en 1942 en la galería Kende de Nueva York; ya que estas tres, que Post relaciona como parte de un mismo retablo con el *Cristo a la columna del Museo de Dresde*, serán objeto de un estudio posterior dirigido a aclarar sus conexiones[47].

Por lo pronto, la primera repercusión del trabajo de Post la encontramos de nuevo en Diego Angulo quien en su *Pintura del Renacimiento* de 1954 se hace eco de las nuevas atribuciones del norteamericano para modificar el catálogo de Pedro Romana[48]. En lo demás Angulo básicamente mantiene lo que dijo en 1944.

Pero el eco más directo de lo que Post escribió sobre Pedro Romana está en tres estudios realizados por hispanistas extranjeros que lo toman como fuente

44 "[...]a personality [Pedro Romana] whom I myself has partially reconstructed before Angulo's investigations gave me his actual name Pedro Romana, and before in other ways he much amplified my acquitance with the artist." (*[...]una personalidad [Pedro Romana] que yo mismo había reconstruido parcialmente antes de que las investigaciones de Angulo me dieran su verdadero nombre, Pedro Romana, incluso antes me acercaran a él por distintos caminos.* C. R. Post, *A history...*, tomo X, p. 191) El hecho de que Post descubriese el nombre de Romana en la obra de Angulo muestra que, seguramente, desconocía los trabajos previos de Ramírez de Arellano.

45 C. R. Post, *A history...*, tomo X, pp. 196-198. La documentación de este retablo que Pedro Romana comparte con Luis Fernández debió aparecer entre 1944, año de la publicación del "Pintores cordobeses..." de Angulo, y este libro, pues Angulo no menciona en el artículo ni a las tablas ni al documento, y el mismo Post lo considera inédito, pues dice "[...] sor far as I know, Angulo has not yet published." (*hasta donde conozco, todavía no lo ha publicado Angulo*). Por otra parte, Post agradece la información sobre el retablo a Don Enrique Romero de Torres el director del Museo Provincial de Bellas Artes en aquellas fechas. El trabajo conjunto de Pedro Romana y Luis Fernández está documentado también en otro retablo, en este caso perteneciente al convento de San Agustín y hoy desaparecido. Sobre tal retablo, *vid.* el apartado dedicado a la historiografía de Luis Fernández.

46 En concreto se trata de las siguientes obras: la *Virgen con el Niño* de la colección Sedelmeyer de París (p. 203), la *Anunciación* del Victoria and Albert Museum de Londres (pp. 206-207. Post agradece a Mayer que le apuntara en una carta un posible origen hispano para esta tabla que permanecía atribuida a Ludovico Brea de Niza), la *Visitación* que estuvo a la venta en la galería Kende de Nueva York (pp. 206-207), el *Cristo a la columna* del Museo de Dresde (p. 207. Esta obra había sido atribuida por Mayer a Alejo Fernández), varias imágenes de Santo Domingo que se encontraban en la iglesia de San Andrés, en el palacio episcopal y en el Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba (pp. 209-212), una *Natividad* y una *Visitación* de Castro del Río, un *San Tadeo* en una colección particular de Princeton (pp. 212-214), y varios *Santos Obispos* de Lisboa (pp. 214-216). También apunta que los cuatro primeros podrían provenir de un mismo retablo. Sobre las tablas de Santo Domingo, *vid.* también, M. Nieto Cumplido y F. Moreno Cuadro, *Córdoba 1492...*, p. 190.

47 E. du Gue Trapier, "Tres paneles de un retablo de Pedro Romana", *Archivo Español de Arte*, 1962, XXXV, pp. 69-71.

48 D. Angulo Íñiguez, *Pintura del Renacimiento*, pp. 140 y ss.

fundamental[49]. El primero de ellos es el artículo publicado por Elizabeth du Gue Trapier en *Archivo Español de Arte* en 1962, que recoge su hipótesis que antes citamos sobre la procedencia común de aquellas cuatro tablas, para delimitar sus relaciones y reducir el grupo a las tres primeras: *Virgen con el Niño, Anunciación* y *Visitación*[50]. El segundo artículo que recoge directamente a Post es el que Young dedica en 1964 a la pintura medieval española y que ya citamos al hablar de la historiografía de Alejo Fernández[51]. La referencia a Pedro Romana es aquí fugaz, pero la única obra que aparece comentada es la *Anunciación* del Victoria and Albert, atribuida a ojo por Post y no cualquier otra respaldada documentalmente; lo que nos muestra que la autoridad de este historiador es incontestable en el mundo anglosajón, y que siempre es preferible remitir a una obra conocida de primera mano que a otra que se encuentra a miles de kilómetros de distancia. Finalmente, tenemos la ficha que hace Kauffmann de este cuadro en su catálogo del museo londinense, de donde extrajimos el texto que nos sirvió para abrir este apartado[52]. Es un simple estado de la cuestión que, lógicamente, recoge perfectamente lo expuesto, primero por Post y después por Gue Trapier, sobre esta *Anunciación* de Pedro Romana.

La historiografía española posterior a cincuenta no se diferencia de la extranjera en dependencia de los clásicos de mediados de si Desde los estudios de Angulo y Post hasta fec muy recientes no se han producido avan significativos en el conocimiento que poseemos la pintura de Pedro Romana. Por más que ésta h estado siempre presente en todo estudio loc nacional que hablase de Córdoba en el XVI, ningún autor se ha salido de las preocupacione de los contenidos trazados por aquellos, sino más bien se limitan a seguirlos en repetitivos esta de la cuestión que repasan las notas biográficas ofrece la documentación y las atribuciones ambos realizaron[53].

El único cambio de discurso que se puede apre en el estudio de la obra de Pedro Romana es el representa el artículo que José Castro Muñoz pub en 1981 realizando un análisis iconográfico del ret de Espejo[54]. La importancia de este trabajo radic que en él se soslayan por primera vez los aspe catalográficos en la investigación sobre Romana, dar cabida a un nuevo campo, el de la iconogr Castro parte de un estado de la cuestión en el sintetiza lo escrito por Angulo, Post y Valverde resp a Romana, dejando claro que él no pretende e

49 Las atribuciones de Post son también la fuente fundamental para las referencias que Juan Antonio Gaya hace de la obra de Romana extranjero en *La pintura española fuera de España. Historia y catálogo*, Madrid, Espasa Calpe, 1958, p. 291.
50 E. du Gue Trapier, "Tres paneles...", pp. 69-71.
51 E. Young, "Medieval Painting...", p. 19.
52 Kauffmann, *Victoria and Albert...*, p. 243.
53 Esto es lo que hace la mayor parte de las obras de conjunto sobre pintura española o el Renacimiento español: J. Camón Aznar, *La p española del siglo XVI*, Barcelona, Espasa Calpe, col. "Summa Artis", tomo XXIV, pp. 354-356, V. Bozal, *Historia del arte en España...*, p S. Sebastián, C. García Gainza y R. Buendía, *Historia del arte hispánico...*, p. 232 o Jorge Bernales, José Hernández Díaz y Matilde Me *arte del Renacimiento*, pp. 234-235. Los estudios locales sobre la pintura cordobesa lo abordan de la misma forma: J. Valverde Madri 'Adoración de los Reyes' de Pedro Romana", *Adarve*, 1967, 754, pp. 1-3, J. Valverde Madrid, "La pintura cordobesa", en *Córdoba, c romana, corte de los califas, luz de occidente*, León, Everest, 1975, p. 170, F. Zueras Torrens, *Figuras fundamentales...*, p. 21 (Dent capítulo dedicado a Alejo Fernández), M. A. Raya Raya, *Córdoba y su pintura...*, pp. 13-14, M. Nieto Cumplido y F. Moreno Cuadro, *Có 1492: ambiente artístico y cultural* (Catálogo exposición), Córdoba, Cajasur, 1992, p. 192, F. Moreno Cuadro, *Iconografía de la Sagrada F* (Catálogo exposición), Córdoba, Cajasur, 1994, pp. 62, 82, 108 y 128, F. Moreno Cuadro, *La Pasión de la Virgen* (Catálogo exposición), Có Cajasur, 1994, p. 26 y A. Villar Movellán (dir.), *Guía artística...*, p. 518.
54 J. Castro Muñoz, "El retablo de San Andrés..."

en consideraciones sobre la autoría y las supuestas distintas manos del retablo. Parece que, queriendo aportar algo nuevo sobre Romana, prefiere centrarse en el estudio de lo seguro -las tablas- y profundizar en su conocimiento antes que entrar en la senda del atribucionismo.

Para ello efectúa un análisis de los contenidos y significados de las pinturas partiendo del método iconográfico, que le lleva a identificar los temas, sus fuentes literarias y su ordo jerárquico. Y sobre esta base plantea la existencia de un programa iconográfico de simbolismo funerario, que asocia a la figura de su donante, Gonzalo Ruiz de Lucena. Parece que con esto, José Castro pretende acercarse al tercer nivel que define Panofsky para el método iconográfico o iconológico: la significación intrínseca o contenido de la obra[55].

Dejando de lado el calado de los resultados que se obtienen con este estudio iconográfico, que por lo demás son apreciaciones bastante evidentes, el verdadero valor de este artículo está en la novedad de su metodología en un momento en el que raro era el trabajo que se salía del camino de la historiografía tradicional. Castro muestra que cuando la investigación se encuentra prácticamente estancada en una línea de trabajo -en este caso la reconstrucción de la biografía y catálogo de Romana- se pueden intentar abrir otras para seguir ocupándose de ese artista sin incurrir como hace casi toda la historiografía local en la simple repetición de lo ya conocido[56].

El capítulo de las obras generales no es mucho más halagüeño, en él nos interesa sobre todo la visión de Pedro Romana que ofrece Fernando Checa en su manual sobre pintura y escultura españolas del Renacimiento[57]. Allí se aleja de la estructura convencional de estos estudios para acercarse a la obra de Romana, como hizo antes con la de Alejo desde el interés por su espacialidad y arquitecturas. Aunque de cualquier forma, Checa no va más allá de una ligerísima mención en un contexto explicativo más amplio, que usa a Romana como ejemplo y que tampoco plantea una imagen especialmente novedosa del pintor, puesto que el valor de sus perspectivas le había sido reconocido desde Angulo y Post. En este caso, el libro de Checa se nos aparece más interesante como ejemplo del reconocimiento que ha alcanzado la pintura de Romana tras su publicitación por Angulo, que como muestra del uso de una metodología concreta con respecto a la obra del tal pintor.

Finalmente, hay que reseñar la aportación más reciente al conocimiento de este pintor y su obra que es la que efectuó Manuel Pérez Lozano en 1997 al atribuirle a él y su taller tres tablas que se encontraban en el antiguo convento del Corpus Christi de Córdoba[58]. La ampliación del catálogo es una buena continuación del trabajo de Angulo y Post basado en el empleo del método filológico tradicional -por más que éste se renueve por el uso de la macrofotografía- y en un estudio detallado de la

55 Erwin Panofsky, *El significado...*, p. 49.
56 El *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba* es la obra posterior al artículo de José Castro que recoge más extensamente su interpretación del retablo, al dedicar también un amplio espacio al análisis iconográfico del mismo (tomo III, pp. 175 y ss.).
57 F. Checa, *Pintura y escultura...*, p. 161.
58 M. Pérez Lozano, "Tres valiosas tablas renacentistas", en (A. Villar Movellán (dir.)) *El convento de dominicas del Corpus Christi de Córdoba (1609-1922)*, Córdoba, Cajasur, 1997, pp. 237-249. Las tablas en cuestión son un *Nacimiento de la Virgen*, una *Visitación de María a Santa Isabel* y una *Oración en el huerto*. Una aportación similar, algunos años anterior, en J. L. Galdón, "Identificación de dos pinturas de Pedro Romana en el Museo del Patriarca de Valencia", *Archivo Español de Arte*, 1991, LI (256), pp. 530-533.

información documental. Pero además este estudio aporta cierta novedad por su combinación de herramientas de análisis formal con otras de carácter iconográfico, por lo que aparece provisto de una metodología ecléctica que conecta con los distintos acercamientos que ha recibido Romana.

El Maestro de Fuente Obejuna

El Maestro de Fuente Obejuna es un producto de la labor historiográfica, el resultado de la necesidad científica de reconocer autorías y establecer criterios de diferenciación estilística, que permitan la elaboración de una taxonomía en el conjunto de obras a las que el historiador se enfrenta. Surge así como la respuesta a una de las primeras interrogantes que el estudioso se plantea ante la obra: su atribución, ya que aparece cuando esta pregunta se muestra insoluble dentro de los parámetros de un autor conocido, debido a que esta obra -o conjunto de ellas- muestra unas características formales suficientemente coherentes en sí mismas y al tiempo distintas a las de los posibles candidatos. Por ello entiendo que la labor de crítica historiográfica se hace aun más necesaria en ejemplos como el presente, porque si el método científico siempre necesita de un cues-tionamiento de los saberes heredados, sin duda las construcciones de este tipo, faltas de contraste documental, lo requieren en mayor grado.

Por otra parte, el conocimiento que hoy poseemos del Maestro de Fuente Obejuna depende de un desarrollo historiográfico prácticamente paralelo al de Pedro Romana. Por más que en su caso carezcan del apoyo documental que acompañó el redes brimiento del último, los acercamientos que les dedicado la historiografía, su conocimiento entre estudiosos e incluso su valoración cualitativa, h corrido parejos en el tiempo[59].

En ambos casos se parte de una noticia de Ram de Arellano, desde la que Diego Angulo estudi pintor fijando una imagen definitiva de éste. Aun la paternidad científica de este ejemplo es r evidente, pues la creación de la etiqueta *Maestro Fuente Obejuna* se la debemos exclusivamente a Ésta será rápidamente aceptada por la comuni científica y pasará a instalarse en todos los textos so pintura cordobesa sin apenas recibir crítica.

El Maestro de Fuente Obejuna, como tamb Pedro Romana, le debe a Angulo que éste le otorg un reconocimiento y una divulgación tales qu harán formar parte del reducido grupo de pint activos en Córdoba que están presentes en las ob generales sobre pintura española del Renacimie Así será también uno de los pocos de estos pint que reciban análisis desde nuevas metodolog cuando éstas inicien sus estudios basándose en artistas más conocidos.

Pero de nuevo, la primera noticia sobr Maestro de Fuente Obejuna, o al menos sobr obra, nos la proporciona Rafael Ramírez de Arell en 1903-4, al dedicar un espacio preferente al ret dentro de su *Inventario-Catálogo histórico artís de Córdoba*[60]. La información es importante, p no se limita a la simple descripción del retablo

59 De hecho el intento de relacionar al maestro con los pintores que aparecen en el cuerpo documental cordobés ha sido frecuente, au por el momento infructuoso. En páginas siguientes daremos cuenta de las distintas tentativas.
60 R. Ramírez de Arellano, *Inventario-Catálogo...*, pp. 451-452.

una llamada de atención sobre su calidad, sino que Ramírez de Arellano se interesa por su entorno y menciona todos los elementos presentes en la capilla del sagrario –lugar donde se encuentran las tablas-, que puedan interesar para aclarar su datación y las circunstancias de su encargo. En este punto el historiador combina el trabajo de campo con la labor de archivo, puesto que si los escudos de la reja y una lápida sepulcral presentes en la capilla le informan que ésta perteneció al chantre Antón Ruiz de Morales, los documentos son los que le hacen saber las fechas en las que éste consiguió tal prebenda y falleció.

También es interesante la relación que establece Ramírez de Arellano entre la tabla de la *Resurrección*, que se encontraba en un almacén de la parroquia y que atribuye al mismo maestro del retablo principal, y la capilla de la nave derecha del templo. Constata Ramírez de Arellano que el retablo de la capilla fue "sustituido por un armatoste churrigueresco"; pero como ese espacio conserva todavía unas rejas hermanas de las de la capilla del sagrario, piensa que, siendo ambas capillas de las mismas fechas, es posible que la *Resurrección* perteneciera a otro primitivo retablo del mismo maestro que fue desmontado para sustituirlo por el actual, y del que tan sólo se conservaría tal tabla[61].

El hecho de que esta hipótesis pasara casi desapercibida para la historiografía posterior, nos hace pensar que la mayor parte de ella conoce la noticia de Ramírez de Arellano sobre este retablo a partir la referencias de su artículo de 1915, "Ordenanzas d pintores", que al estar publicado en el Boletín de l Real Academia de San Fernando tuvo una mayo difusión que la anterior obra, que como sabemo permaneció manuscrita durante decenios[62]. Como e texto de 1915 sobre Fuente Obejuna es más breve sólo trata de pasada a esta tabla, es más lógico pensa que ahora despertara menos curiosidad que en su exposición más completa de 1903.

Extrañamente, Angulo, quien con seguridad co noce las dos versiones, es uno de los que prácticamen te ignora estas circunstancias señaladas por Ramíre de Arellano. Es más, posiblemente el hecho de que é no le preste mayor atención sea lo que ha provocad que ninguno de los demás autores quisiera profund zar en ello[63]. Y es que de nuevo Diego Angulo es quie establece las cuestiones -y gran parte de los conten dos- que van a marcar la investigación futura en torn a un pintor casi desconocido antes de haber sido estu diado por él. Tan desconocido, podemos decir, qu hasta carecía de apelativo. Su "Pintores cordobeses de Renacimiento" de 1944 vuelve a ser el punto de refe rencia indispensable para el conocimiento de la pintu ra en Córdoba a principios del siglo XVI, la fuente a l que recurrirán los demás historiadores que quieran dec algo sobre el tema[64].

Lo primero que plantea Angulo en estas página es la caracterización estilística del maestro, quie queda retratado dentro de unos parámetros similare

61 R. Ramírez de Arellano, *Inventario-Catálogo...*, p. 452. El historiador se manifiesta aquí heredero de los presupuestos estéticos de l ilustración, y no duda en calificar a una máquina barroca de "armatoste churriguresco".
62 R. Ramírez de Arellano, "Ordenanzas...", pp. 31-32. Ya vimos como esto mismo ocurría en el caso de Pedro Romana, y como seguramen el autor incluyó estas referencias en este artículo buscando divulgar a estos pintores en un medio de mayor alcance.
63 D. Angulo Íñiguez, "Pintores cordobeses...", p. 239. La referencia no podía ser más escueta: "Al mismo autor se debe, como admitió muy bie Ramírez de Arellano, la tabla de la *Resurrección* que se conserva también en el templo, y que, según él, perteneció a un retablo costeado por secretario Hernando de Zafra o por alguien que usó sus armas.". Lógicamente, remite a R. Ramírez de Arellano, "Ordenanzas...", para la cita
64 D. Angulo Íñiguez, "Pintores cordobeses...", pp. 236-240.

a sus coetáneos cordobeses, con los que comparte una misma querencia por los espacios y la perspectiva para la que Angulo encuentra una raíz umbra.

Este perfil será básicamente aceptado por todos los que lo estudien después, como también halla eco una cuestión que en principio es de menor importancia, pero que resulta indicativa de la importancia de la posición del historiador para el análisis histórico: Angulo resalta la aparición en las tablas de arcos dovelados con alternancia cromática, similares a los de la mezquita de Córdoba, y de un tipo de columnas embutidas en jambas que le recuerdan a monumentos visigóticos y árabes. Lo interesante es que Angulo explicará estas disonancias de la arquitectura renacentista como muestra de amor por la patria y sus monumentos, la primera; y como producto de una labor anticuaria casi humanística, la segunda[65]. Dejando de lado la validez de sus propuestas, es indudable que tales interpretaciones dependen de una clarísima voluntad de singularizar los elementos italianizantes de la pintura de principios de XVI que bien puede deformar la percepción de la complejidad de un momento de transición estilística como éste.

En este artículo también inicia Angulo otro debate de mayor importancia que habrá de repetirse en la historiografía subsiguiente, el de la identidad del maestro, y conectado en parte con éste, el de la datación de las pinturas. El análisis estilístico es la primera vía de acercamiento que utiliza para ello, señalando la similitud entre el Maestro de Fu Obejuna y el autor de una tabla que se atribuy círculo de Fernando del Rincón, para suponer una cercanía entre el de Fuente Obejuna y este segu de Rincón[66]. Con ello localizaría el origen del pi o su formación al menos, en Castilla. El otro car utilizado, el del archivo, le sugiere sin embar Angulo una solución diferente, pues al existi contrato por el que Antón Pérez y Bartolomé debían hacer la pintura de un retablo para parroquia en 1531, se ofrece no sólo un nom una fecha concretos, sino también un origen para el artista[67]. Así el debate queda planteado doble vertiente de autoría y fecha: por un lado, c de Fernando del Rincón *versus* Antón Pér Bartolomé Ruiz; por el otro, *circa* 1500 -fecha proporciona Ramírez de Arellano a partir de la l del chantre Morales- o 1531. La cuestión perman abierta hasta hoy en estos mismos términos.

Casi todos los estudios sobre la pintura del XVI en Córdoba que suceden a Angulo ace plenamente el cuadro teórico que éste defi torno al retablo de la capilla del sagrario parroquia de Fuente Obejuna: la inmensa ma acepta la singularización del anónimo en "Ma de Fuente Obejuna", sin que nadie cues tampoco las premisas que Angulo define pa La única diferencia, si cabe, que podríamos en ellos es la que separaría a los que, con An se inclinan por la opción del Maestro en el ca

65 D. Angulo Íñiguez, "Pintores cordobeses...", pp. 237-238. La llamada de atención sobre la policromía en las dovelas tendrá ampli cusión sobre todo en los autores locales, ávidos de naturalizar en Córdoba al maestro. Lo recogen por ejemplo P. Espejo Calatrava, " del Renacimiento...", p. 260, y más recientemente S. Gómez Rivera, quien encuentra signos locales hasta en la expresión de los per "rostros impregnados de la tristeza propia de los pueblos del sur." (S. Gómez Rivera, *Iglesia parroquial de Fuente Obejuna. Guía a* Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 1997, p. 25).

66 D. Angulo Íñiguez, "Pintores cordobeses...", pp. 239-240. En concreto se refiere a la tabla del *Milagro de los santos Cosme y Dam* entonces estaba en el convento de San Francisco de Guadalajara y hoy se encuentra en el Museo del Prado.

67 Diego Angulo recibe la documentación, como es norma en él para el caso cordobés, de José de la Torre.

de siglo, de los que prefieren a Antón Pérez y Bartolomé Ruiz en 1531.

Entre los primeros se encuentran Post, Angulo de nuevo, Bosque desde Italia, Camón Aznar, Sebastián, García y Buendía, Nieto Cumplido, Espejo Calatrava, Raya Raya y Jorge Bernales, José Hernández Díaz y Matilde Megía, así como la mayoría de guías y catálogos que se acercan al retablo, que siguen defendiendo la etiqueta del Maestro de Fuente Obejuna para este retablo[68].

José Valverde Madrid sostiene por su parte la segunda opción al defender dogmáticamente la relación entre el contrato conservado y el retablo en cuestión, con lo que lo data hacia 1531 e identifica al Maestro con Antón Pérez y Bartolomé Ruiz, siendo el primero el autor de las tablas de los cuerpos superiores y el segundo de las del banco y la *Resurrección* independiente que se encuentra en la misma capilla. Así lo hace desde distintas publicaciones, referidas tanto a este retablo como a Antón Pérez y Bartolomé Ruiz[69]. En ellas sostiene que el contrato de 1531, por el que Antón Pérez cede a Bartolomé Ruiz un tercio de la pintura de un retablo en la parroquia de Fuente Obejuna, se refiere al retablo del sagrario y que las tablas que hoy conocemos en él son las que concertaron ambos pintores[70].

Esta hipótesis de Valverde Madrid ha provocado un debate en torno a la autoría y datación del retablo, que se resuelve en la aceptación o la negación de la correspondencia entre el documento y las pinturas. Cuando analicemos la historiografía particular de Bartolomé Ruiz y de Antón Pérez veremos con más detenimiento cómo los historiadores que hemos mencionado antes cuestionan esta identificación por razones estilísticas y cronológicas, de tal manera que si algunos autores aceptan el postulado de Valverde, la mayoría, incluyendo a los más cualificados, prefiere mantener el retablo dentro de los parámetros propugnados por Angulo: *circa* 1500 y Maestro de Fuente Obejuna anónimo[71].

La única opción diferente que se ha planteado en estos últimos años ha sido la propuesta por José María Palencia en 1996, quien apunta la posibilidad de que el Maestro de Fuente Obejuna fuera el Pedro Fernández, hijo de Yuste López, suegro de Alejo

68 C. R. Post, *A history...*, tomo X, pp. 217-221, D. Angulo Íñiguez, *Pintura del Renacimiento*, pp. 146-147, Bosque, *Artisti italiani in Spagna. Dal XIV° secolo ai Re Cattolici*, Milán, Alfieri & Lacroix, 1968, p. 341, J. Camón Aznar, *La pintura española del siglo XVI*, p. 356, S. Sebastián, C. García Gainza y R. Buendía, *Historia del arte hispánico...*, p. 232, M. Nieto Cumplido, *Historia de Córdoba 2. Islam y cristianismo*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1984, p. 306, VV.AA.: *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*. Córdoba, Excma. Diputación de Córdoba, 1986, tomo IV, pp. 51-58, M. A. Raya Raya, *Córdoba y su pintura...*, p. 65, M. Nieto y F. Moreno, *Córdoba 1492...*, p. 194, Bernales, Hernández Díaz y Megía, *El Arte del Renacimiento...*, p. 238 y A. Villar Movellán (dir.), *Guía artística...*, p. 254, S. Gómez Rivera, *Iglesia parroquial de Fuente Obejuna. Guía Artística*, Córdoba, Cajasur, 1997, p. 22. De todos ellos la aportación de Post es la más decidida, puesto que afina las fuentes italianas del maestro al relacionarlas con Pinturicchio y el Perugino. En ello le secundará más tarde el profesor italiano Bosque. Por su parte Angulo en esta obra se limita a repetir lo escrito por él en 1944 y a recoger las aportaciones de Post, que es lo mismo que hacen Camón Aznar, Sebastián, García Gainza y Buendía, Raya Raya y los demás autores. Nieto Cumplido insiste en 1503 como fecha *ante quem* a partir de la documentación de la capilla, y, finalmente, los autores del *Catálogo artístico y monumental...* defienden que la tabla de la *Resurrección* ocupaba el centro del retablo del sagrario.

69 J. Valverde Madrid, "Antón Pérez, el pintor de Fuente Obejuna", *Fons Mellaria*, 1955, pp. 23-24, J. Valverde Madrid, "Las tablas del pintor Bartolomé Ruiz en Fuente Ovejuna", *Fons Mellaria*, 1955, pp. 18-19, J. Valverde Madrid, "La pintura sevillana...", pp. 130-131 y 138-141 y J. Valverde Madrid, "La pintura cordobesa", p. 170.

70 Archivo Histórico Provincial de Córdoba, oficio 21, legajo 15, fol. 327 (J. de la Torre, *Registro documental...*, p. 58).

71 P. Espejo Calatrava, "Pintura del Renacimiento...", pp. 260-261 y M. Rivera Mateos, *Fuente Obejuna paso a paso. Guía Artística y Monumental*, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba y Ayto. de Fuente Obejuna, 1987, pp. 38-42 son los que siguen a Valverde Madrid de forma más clara. Chandler R. Post se decanta de principio por el Maestro de Fuente Obejuna, aunque en *A history...*, tomo XIV, pp. 263-264 recoge la hipótesis de Valverde, que éste le había comunicado por carta, pero siempre sin definirse por ella.

Fernández y socio de Romana en ocasiones[72]. La hipótesis es ciertamente sugerente, ya que de ser cierta clarificaría bastante los primeros años de la pintura cordobesa del XVI, iluminando incluso cuestiones tan importantes como la formación de Alejo Fernández. Pero, por más que sea verosímil, está necesitada de un contraste que, hasta ahora, no ofrecen las fuentes documentales ni la crítica formal.

Pero no todos los acercamientos que se han realizado al retablo de Fuente Obejuna siguen únicamente la estela de lo que dijo Angulo en 1944. Hemos querido dejar para el final la interpretación que el medievalista Joaquín Yarza hace de él, que se merece este lugar no por ser la más reciente, pues otras lo son más, sino por ser la única que lo aborda desde unos presupuestos metodológicos distintos al atribucionismo y la datación.

Yarza menciona esta obra, como hizo antes con Alejo Fernández, dentro del trabajo que dedica al arte en el tiempo de los Reyes Católicos como ejemplo de promoción artística eclesiástica[73]. A él no le preocupan los problemas que se han revelado insolubles, sino el análisis de lo que nos ofrece desde una perspectiva distinta. Así, se interesa básicamente por las noticias que ofrecía Ramírez de Arellano sobre la fundación de la capilla por el chantre cordobés Antón Ruiz de Morales, más preocupado por la significación del encargo de la obra que por ella misma. Dejando aparte lo valioso de su aportación metodológica, el único problema de su interpretación estriba en que ésta descansa en la conexión entre el retablo y la fundación de la capilla por Morales. Si esta hipótesis -que por otra parte es la que tiene más visos de verosimili se viera negada, se le caería todo el edificio. Per es como avanza la ciencia.

La obra en Córdoba de Pedro de Campaña

La presencia de obra de Pedro de Campañ Córdoba no fue conocida hasta finales del s XIX, cuando Carl Justi se apercibió de la seme za estilística con el trabajo del flamenco de retablos de la catedral cordobesa, los de la A ción y San Nicolás, que soportaban distintas buciones[1]. Como ocurría que eran varios, y los pocos documentos que entonces se conc eran ambiguos y contradictorios, amén de que guno nombraba a Campaña, se desató un de atribucionista de fundamentación filológica y rante varios años se multiplicaron las asign nes cordobesas a este pintor, que estuvo a p de convertirse en el típico cajón de sastre a se le atribuye todo anónimo de su momento

Afortunadamente, esta situación no tardó e frenada por Diego Angulo, quien se basó en la n documentación que estaba apareciendo en años, y en criterios formales más estrictos, limitar la obra de Campaña en Córdoba y su cat a tan sólo el retablo de la capilla de San Nicol Bari. El resto quedaría como muestra de su imp en la ciudad. Esta aclaración de la presenc Campaña en Córdoba se haría pronto defin como suele ocurrir con lo establecido por Ang sería fundamental para la inclusión de estas pin en los estudios globales acerca del pinto

72 *Vid.* J. M. Palencia Cerezo, "Las pinturas murales...", p. 179.
73 J. Yarza Luaces, *Los Reyes Católicos...*, pp. 206 y 389-390.
1 Carl Justi, "Peeter de Kempeneer genent Maese Pedro Campaña", *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlung*, 1884, V, pp. 1

consideración que estos trabajos mostrarán por el retablo cordobés con relación al resto de la obra de Campaña será variable, pero generalmente alta; aunque por encontrarse fuera de Sevilla, alejada del núcleo de su corpus, recibirá menos atención en los estudios realizados desde la óptica sevillana[2]. Merece especial consideración, por tanto, el tratamiento que reciben estas tablas cordobesas en el análisis de la obra de Campaña que ejecutan varios historiadores italianos, que se acercan a ellas desde planteamientos distintos a los españoles.

Después de Justi, la primera referencia que tenemos de la presencia de obras de Campaña en la catedral cordobesa es la que efectúa August L. Mayer en 1928. Este historiador alemán incrementó extraordinariamente su catálogo atribuyéndole por indicios puramente formales la *Virgen*, el *Nacimiento de Cristo*, el *Gólgota* y los santos *Pedro, Pablo, Juan Pedro, Pablo, Juan* y *Lorenzo*, de una capilla del coro, el retablo de la capilla de la Concepción, el de la capilla bautismal, y el de la capilla de la Coronación, amén de continuar la creencia de Justi de que el de la capilla de San Nicolás de Bari procede del ciclo de Campaña si no de él mismo[3].

Este último retablo, el único que después vería confirmada tal atribución, había estado antes bajo distintas asignaciones, aunque la más extendida es la que lo remitía a César Arbasia. Tal etiqueta, que venía ya de antiguo, había sido contradicha por Ramírez de Arellano en 1903-4. Éste desmentía la relación con Arbasia por simples criterios formales, al tiempo que proponía la posibilidad de que el autor de las pinturas fuera Francisco de Castillejo, el encargado del dorado y pintura del retablo[4]. Pero sin embargo, la idea seguía vigente todavía en 1926, cuando Carbonell no duda en proclamar la autoría de Arbasia para las tablas y Alonso Berruguete para la talla[5]. Se trata, sin duda, de buscarle autores cuanto más renombrados mejor.

De cualquier forma, a mediados de siglo ya estaba plenamente establecido en la historiografía que todos estos retablos, y alguna otra pintura suelta como la *Inmaculada* del Museo Provincial de Bellas Artes, son obra de Pedro de Campaña o de su círculo. Así lo recoge, por ejemplo, Santiago Alcolea en 1951, el mismo año en el que Angulo publicara sus limitaciones al catálogo cordobés de Campaña[6]. Don Diego lanza su recorte desde dos estudios sobre Pedro de Campaña que salieron a la luz casi simultáneamente en esa misma anualidad. El primero es un artículo aparecido en *Archivo Español de Arte*, en el que revisa el catálogo del pintor con nuevas atribuciones y matizaciones de antiguas; el segundo es un libro, su *Pedro de Campaña*, en el que aborda al artista totalizándolo en biografía, catálogo y estilo, según su esquema historiográfico habitual[7]. Los dos

3 A. L. Mayer, *Historia de la...*, p. 213. La primera edición en castellano apareció en 1928. Valerian Von Loga habla también, en 1923, de la existencia de obra de Campaña en Córdoba, aunque no concreta (Von Loga, *Die Malerei...*, p. 96).
4 Ya decía Ramírez de las Casas-Deza que las tablas eran tenidas por obra de Arbasia (Ramírez y de las Casas-Deza, *Descripción...*, p.105). R. Ramírez de Arellano, *Inventario-Catálogo...*, p. 76. Valverde Madrid, anotando el texto de Ramírez de Arellano, dará cuenta de la autoría de Campaña remitiendo a la documentación.
5 Carbonell y A. Figueroa, *Guía artística de Córdoba*, Madrid, Artes de la Ilustración, 1926, p. 77.
6 S. Alcolea, *Guía artística de Córdoba*, Barcelona, Aries, 1951, pp. 102-104 y 182.

trabajos se refieren al retablo de San Nicolás en términos parecidos, pero es el artículo el que contiene un análisis más pormenorizado de éste.

Angulo parte de la documentación aparecida en los archivos sevillanos, que custodiaban el contrato por el que Pedro de Campaña se obligó en 1556 a realizar el retablo de esta capilla[8]. Desde esta base inequívoca, el historiador procede a negar las restantes atribuciones cordobesas a Campaña, dejando esta obra como su única presencia en la ciudad. Aunque lo hace sin aducir las razones que le llevan a ello, hemos de suponer que Angulo llega a tal conclusión a partir de análisis de tipo formal, pues la documentación conocida en ese momento seguía sin ser definitiva para el resto de obras que estaban atribuidas en Córdoba al pintor flamenco. Por lo demás, encuadra el retablo de San Nicolás en el conjunto de la obra de Campaña, compartiendo las características estilísticas de sus pinturas sevillanas, en las que destaca ese rafaelismo contaminado por Miguel Ángel que terminaría en la capital hispalense con la manera derivada de Alejo Fernández.

Con ello vuelve Angulo a intervenir de forma definitiva en el estudio de la pintura del siglo XVI en Córdoba, ya que deja la cuestión prácticamente resuelta, con lo que el resto de la bibliografía que le sucede, que comparte con él los mismos objetivos atribucionistas, no puede hacer otra cosa salvo repetir al maestro. José Camón Aznar es el único que se separa de lo establecido por éste al contir extendiendo la autoría de Campaña a varias de obras a las que se refería Mayer en la cate cordobesa: los retablos de la Coronación y Concepción, además del de San Nicolás[9]. Como aporta ninguna prueba definitiva, más allá d propio ojo crítico, no obtiene demasiado eco e bibliografía posterior, que ha preferido segu Angulo, como es costumbre, en estas cuestion

De esta manera, el retablo de la capilla de Nicolás de Bari quedará como el único trabaj Campaña en Córdoba cuando María Teresa Da Purificación Espejo, María de los Ángeles Raya nando Moreno o Jorge Bernales, José Hernd Díaz y Matilde Megía se refieran a la obra de F de Campaña en la ciudad o a la pintura en las llas de su catedral[10]. Y permanecerá además c terizado según las líneas estilísticas que Angul bía trazado para él.

Por otro lado, y aunque no ocurra en este como con Alejo Fernández, para el que su cordobesa se convierte en parte fundamental catálogo merced a su especial atención p perspectiva; el retablo de Campaña en Córdob siendo tampoco una pieza demasiado sobresal también ha conseguido despertar cierto inte la crítica que aborda a Campaña desde óptica generales que la historiografía local. Es cierto los manuales sobre pintura española del XVI

7 D. Angulo Íñiguez, "Algunas obras de Pedro de Campaña", *Archivo Español de Arte*, 1951, XXIV, pp. 235-237 y D. Angulo Íñiguez, *P Campaña*, Sevilla, Laboratorio de Arte, 1951, p. 30.
8 Este documento, nos dice Angulo, había sido publicado por López Martínez en *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Mo* Sevilla, 1929, p. 163.
9 Primero en su artículo monográfico "El arte de Pedro de Campaña" (*Goya*, 1969, 88, p. 214) y después, en los mismos término volumen XXIV de la Summa Artis (José Camón Aznar, *La pintura española...*, p. 394).
10 M. T. Dabrio González, "Representaciones pictóricas de la Sagrada Cena en la Catedral cordobesa", *Alto Guadalquivir*, 1984, pp. Espejo Calatrava, "Pintura del Renacimiento...", p. 263, M. A. Raya Raya, *Córdoba y su pintura...*, pp. 15-16, M. A. Raya Raya, *Catálog pinturas...*, pp. 39 y 49, F. Moreno Cuadro, *Iconografía de la Sagrada Familia...*, p.111 y Bernales, Hernández Díaz y Megía, *El Arte de miento...*, pp. 257-258. De la misma manera en A. Villar Movellán (dir.), *Guía artística...*,: p. 49 y M. Nieto Cumplido, *La Catedral...*, p.

recogen de forma extensa, pero el análisis de este retablo es parte fundamental de los estudios sobre Campaña que se han realizado desde Italia[11]. Éste aparece básicamente en los que se publicaron en los años cincuenta, poco después de su definitiva atribución por Angulo, y en ellos es estudiado a partir de su papel en el proceso de evolución hacia el manierismo que supone la pintura de Campaña. Así lo vieron Bologna y Griseri, prestando especial importancia a la definición de las fuentes italianas de la pintura de Campaña y, en concreto, a las que animan a estas tablas[12]. En términos de historia de la historiografía, la importancia de estos estudios no se apoya tanto en su aportación al conocimiento científico directo, que es notable por el experiencia de primera mano en las fuentes estéticas italianas que tienen estos autores, sino en su superación del esquema atribucionista clásico al incluir su lectura del retablo cordobés en un intento de explicación global de la obra de un artista.

El mito de Italia

Pablo de Céspedes

Pocos artistas han gozado de una fortuna crítica tan excelente como la del racionero cordobés, y aun menos la han sostenido de una forma tan continua desde su muerte hasta hoy. La presencia literaria de la persona y la obra de Pablo de Céspedes parte de sus propios contemporáneos, quienes trazaron un retrato elogioso de su persona que básicamente es el mismo que ha llegado a nuestros días. Y es que la imagen de Céspedes que crea Pacheco cristalizará extendiéndose en el tiempo porque resulta atractiva para la crítica, pero también porque los datos que éste nos ofrece son casi la única fuente de la que se dispone para realizar cualquier estudio sobre Céspedes.

Sin embargo, la posibilidad de que la calidad artística del Pablo de Céspedes pintor sea algo inferior a la pretendida tradicionalmente por la historiografía es hoy algo más que una sospecha. Si Pacheco, su primer vocero, lo califica de "eccelente debuxador i pintor" en la semblanza que hace de él en su *Libro de descripción...*, la inmensidad bibliográfica que viene detrás copiándole no sólo no escatima en alabanzas para con su pintura, sino que eleva el nivel de éstas hasta la exageración[13]. Comencemos analizando cómo se conforma esta fortuna crítica, para ver después las transformaciones que sufre el Céspedes de Pacheco en el devenir metodológico de la historiografía subsiguiente.

En el XIX, tan pródigo siempre en el reconocimiento de lo nacional, Céspedes fue una figura equiparable a Miguel Ángel, y quien sabe si hasta mejor que el florentino por aquello de ser español, de Cór-

11 No aparece mencionado por ejemplo en las referencias a Campaña de los manuales de Jonathan Brown o Fernando Checa (J. Brown, *La edad de oro de la pintura en España*, Madrid, Nerea, 1990, 338 pp. y F. Checa, *Pintura y escultura...*), pero, de cualquier forma, es una obra bien conocida por la historiografía. Así por ejemplo Alfonso Emilio Pérez Sánchez se basa en él para datar un *Pentecostes* de Campaña en la catedral de Burgos (*Catálogo exposición Tesoros de la catedral de Burgos* (Burgos, 1995), Madrid, Banco Bilbao Vizcaya, 1995, pp. 86-87).
12 F. Bologna, "Osservazione su Pedro de Campaña", *Paragone*, 1953, 4, 43, pp. 39-41, A. Griseri, "Perino, Machuca, Campaña", *Paragone*, 1957, VIII, 87, pp. 18-19 y A. Griseri, "Nuove Schede di manierismo iberico·, *Paragone*, 1959, X, 113, p. 37-39. La historiografía italiana ha vuelto ha interesarse por Campaña en fechas más recientes, aunque ahora no presta igual atención al retablo de Córdoba. Un ejemplo de ello son los trabajos de N. Dacos, "Pedro de Campaña dopo Siviglia: arezzi e altri inediti", *Bolletino d'Arte*, 1980, LXV, pp. 1-44, "Un Pedro de Campaña à Sant' Anna dei Lombardi", *Paragone*, 1985, 419-423, pp. 164-167) y "Em Sevilha, na oficina de Pedro de Campaña: entre a Flandres e a Itália", en Catálogo exposición *A Pintura Manierista em Portugal. Arte no tempo de Camões* (Lisboa, 1995), Lisboa, Fundaçao das Descobertas, Centro Cultural de Belém, Comisssão Nacional para as Comemorações dos Descubrimentos Portugueses, 1995, pp. 122-127.
13 Pacheco, *Libro de descripción...*, p. 101.

doba y del barrio de la Judería[14]. No se distingue entonces entre las distintas facetas de su actividad intelectual y artística y se califica en una misma mirada al Céspedes pintor, poeta y erudito, sin distinguir en la independencia de la valía de cada una de sus aportaciones, quizás porque el fundamento de su consideración estaba en la conjunción de todas ellas. Céspedes resultaba excepcional para la crítica, desde Pacheco en adelante, por su doble condición de artista y polígrafo. Y si la totalidad era distinguida, también habían de serlo cada uno de los elementos que la componían: el pincel y la pluma.

No será hasta este siglo cuando principien las miradas críticas sobre la calidad pretendida para la pintura de Céspedes, que considerada de forma independiente al resto de su obra ya no se ve como un producto tan sobresaliente[15]. Otra cosa es que la confluencia del interés por todos estos campos culturales en una misma persona no siga haciendo de Céspedes una figura superior a los parámetros habituales en su entorno.

Su doble condición de pintor y de escritor está en la base de su excelente fortuna crítica, pero queda por preguntar a cuál de estas actividades prestó mayor atención Pablo de Céspedes. Si éste es un pintor erudito, al estilo de Palomino, o un humanista que pinta como afición. Por lo que nos dicen fuentes, parece que la respuesta no se encuentra ninguno de los dos extremos. Pacheco comienz retrato mentando a los arquitectos, esculto pintores, poetas y varones doctos, como si su an perteneciera por igual a todos estos grupos; cua refiere sus obras, no sabríamos decir si da prefere a las artísticas o las teóricas y literarias, y cua habla de su formación, señala tanto que se ec para humanista en Alcalá, como que desde sentía vocación por la pintura[16]. Sin embarg histo-riografía que recoge posteriormen Céspedes ha destacado claramente su condició pintor, que aparece como la principal de dedicaciones fuera de sus deberes como racior de tal manera que sus actividades humanísticas un complemento de aquella. Si bien se trata complemento que la hace sobresalir. La cuestió está tanto en que Céspedes fuera más pintor humanista, o más humanista que pintor, sino en indudablemente, se ha hablado más de él desc Bellas Artes que desde las Letras.

Pacheco lo consideraba un "ilustre y memo varón" que se dedicaba tanto a la pintura como erudición y la poesía, pero cuando habla de él *Arte de la pintura*, lógicamente lo refiere como p

14 "Ese genio que sólo puede compararse con Michael Angel Buonarrota [...]" dice José Amador de los Ríos (J. Amador de los Ríos, "Pa Céspedes", p. 1).

15 La crítica más dura en este sentido es la que realiza Enrique Lafuente: "El nombre de Pablo de Céspedes, tan benévolamente trata nuestros escritores de arte, ha llegado a nosotros aureolado por una fama que hoy nos parece excesiva. Se trataba, como en el c Menéndez y Pelayo, de elogios de humanista a humanista: ecos de su fama de poeta y hombre de letras más que estimación de sus méritos de artista plástico." Más adelante le llama "aficionado autodidacto" a la pintura, "diletante" de las letras y "manierista sin o lidad" (E. Lafuente Ferrari, *Breve historia de la pintura española*, Madrid, Tecnos, 1953, pp. 185 y 188).

16 "Los grandes arquitectos, famosos escultores, valientes pintores, insignes poetas y todos los varones doctos pueden honrarse con Pa Céspedes, racionero de la santa iglesia de Córdoba, patria suya, pues en todas estas facultades dio raras muestras, como veremos." (Pa *Libro de descripción...*, p. 99) Baglione lo define claramente como pintor, aunque se debe a que sin duda ésta es la actividad a la que se preeminentemente durante su estancia italiana, como prueba su inscripción en la Academia de San Lucas. Esto no quiere decir, sin em que tal ocupación primara de la misma forma en las demás etapas de su vida, pues hay otras en la que parece más claramente dedicad estudios humanísticos (Baglione. *Le vite de pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a tempi c Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, Stamperia d' Andrea Fei, 1642, p. 30). Otra fuente que lo refiere igualmente como pintor y poet *Historia de Córdoba* del doctor Andrés Morales Padilla, que no ofrece datos nuevos sobre su persona, pero sí nos ilustra sobre la con ción que se le tenía en la ciudad en la segunda mitad del XVII (Archivo Municipal de Córdoba, manuscrito, fol. 578r).

y teórico del arte. En adelante esta visión parcial será la que domine en los trabajos que mencionen a Céspedes en los siglos XVIII, XIX y XX, ya que en la inmensa mayoría de los casos se trata de estudios generales sobre historia del arte que lo incluyen desde esta perspectiva, ya por su obra pictórica, ya por su contribución teórica. De la misma forma, las monografías sobre su persona se suelen decantar también de este lado. Sólo en muy escasos ejemplos se lo estudia desde el punto de vista de su producción literaria, y, nunca, tan sólo en menciones marginales, por su producción historiográfica. Jesús Rubio Lapaz, a quien se debe una de las últimas reivindicaciones de su faceta humanística, dice con toda la razón:

"Hasta ahora se ha considerado a Pablo de Céspedes fundamentalmente pintor y teórico de la pintura. Planteamiento basado en los textos y actividades que de él se conocían, ya que su producción sacada a la luz respondía a estos temas, a los que se añadían algunas composiciones poéticas. Esta adscripción al campo de las Bellas Artes se debe al rescate de parte de sus manuscritos por dos pintores-humanistas: Pacheco, que los recogerá en su Arte de la pintura principalmente y Juan de Alfaro, que los transcribe en un cuaderno hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid. De ambas procedencias hará la edición Ceán Bermúdez, fuente tradicional para el conocimiento de los fragmentos del cordobés a partir del cual ha sido analizado y valorado hasta la historiografía actual."[17]

Este texto de Rubio Lapaz se refería a Francisco Pacheco como la fuente clásica para el conocimiento de los fragmentos conservados de la obra literaria de Céspedes. Pero Pacheco no es sólo el transmisor de estos escritos, sino también el origen de la mayoría de los datos que tenemos sobre el racionero y el forjador primigenio de su imagen pública. Las páginas que le dedica en el *Libro de descripción...* y las alusiones que hace de su persona, pensamiento y obra en el *Arte de la pintura* van a construir el personaje que prácticamente ha llegado intacto a nuestros días. Salvo algunos detalles de poca importancia, el Pablo de Céspedes de Pacheco sigue siendo el Pablo de Céspedes de la historiografía actual. No quiere decir esto que el estudio de Céspedes se haya mantenido al margen de las corrientes histo-riográficas, sólo es que su conocimiento no ha variado sustancialmente desde lo fijado por Pacheco. Ni los aportes documentales que se han producido han ensanchado de forma decisiva el conocimiento de su persona y obra, ni las distintas aproximaciones metodológicas que ha recibido han propiciado cambios importantes en la interpretación de su legado.

Un ejemplo paradigmático de esto es su supuesta relación con el arzobispo Bartolomé Carranza, un hecho que no menciona Pacheco, pero que se convierte en un dato indiscutible tras el des-cubrimiento de cierta correspondencia entre el prelado procesado por la Inquisición y un agente suyo en Roma, al que la historiografía pretende nuestro Pablo de Céspedes. Esto dio pie a multitud de interpretaciones sobre elementos distintos de la vida de Céspedes, que fueron desde la antelación de la fecha de su primer viaje a Italia a 1559, a la presunción de que éste hubo de realizarse como un medio para escapar de un procesamiento

17 J. Rubio Lapaz, *Pablo de Céspedes y su círculo ...*, p. 2.

inquisitorial, del que no se tenía prueba alguna pero que se daba por seguro. Tanta era la certeza que se tenía en la relación con Carranza, que Tubino, por ejemplo, se imaginaba a Céspedes consolándole como buen amigo en sus horas de enjuiciamiento en Roma[18].

Sin embargo, esta hipótesis tan asentada, quizás por lo atractiva que resultaba para una historiografía ávida de protagonismo literario para su personaje, se desmontó en cuanto se sometieron las fuentes a la más mínima crítica. La estructura de la hipótesis se basaba en una carta descubierta por Llorente entre Carranza y un tal Céspedes, que operaba en su nombre en Roma, y todos aceptaron escolásticamente que este Céspedes había de ser por fuerza el Pablo que nos interesa. Tuvo que llegar Jonathan Brown con su característico espíritu crítico anglosajón para remitirse al original y descubrir que se trataba de otro Céspedes que nada tenía que ver con el cordobés[19]. Curiosamente, la consecuencia de este avance en la investigación es la devolución del conocimiento sobre Céspedes a su estado primitivo, a lo que Pacheco dijo sobre él.

Esta situación se debe a que a pesar de la gran cantidad de estudios que se han dedicado a Pablo de Céspedes de Pacheco a nuestros días, muchos de e no pasan de ser simples glosas de lo escrito po suegro de Velázquez, con más interés loatorio científico. Desgraciadamente son escasos no sólo trabajos que aportan algo nuevo al conocimiento su pintura -campo que nos interesa principalme sino también los que simplemente emprenden estado de la cuestión mínimamente crítico. Sobre t en el siglo XIX, pero también en el XX, lo que abu son las repeticiones de los mismos lugares comu Tanto es así que de las más de sesenta obras que tan algún aspecto de la vida y obra de Céspedes, cilmente llegan a la docena las que interesan po guna cuestión. Veamos primero cómo es la ima de Céspedes que establece Pacheco y las adicio que recibe gracias a otras fuentes literarias, pa comprobando después lo poco que varía en el t po a pesar de los aportes de la documentación y sucesión de distintas metodologías historiográfic

Francisco Pacheco es la base fundamental de lo escrito sobre Céspedes principalmente po páginas que le dedica en su *Libro de descripcio* pero también por las múltiples referencias que inc sobre él en el *Arte de la pintura*[20]. Como dijim

18 La atribución de la carta a Pablo de Céspedes la realiza J. A. Llorente en la *Historia crítica de la Inquisición en España* (Madrid, Hip 1980, tomo III, p. 172 -primera edición de 1817-18, en Francia-). El primero que la recoge en una biografía de Céspedes es José Amador Ríos en 1844 (J. Amador de los Ríos, "Pablo de Céspedes", p. 3), después la asentará definitivamente Tubino en 1868 (F. Tubino, *Pa Céspedes*, pp. 78 y ss), para convertirla en un tópico que se repetirá ineludiblemente hasta bien entrado el siglo XX, estando present ejemplo en la emblemática *Pintura del Renacimiento* de Angulo (p. 310). Francisco Barbudo y Torres de Portugal lleva esta pretens extremo postulando que el propio Pablo de Céspedes fue procesado por la Inquisición junto a Carranza (F. Barbudo y Torres de Por *Córdoba en el Imperio (siglo XVI)*, Córdoba, Tipografía cordobesa, 1946, p. 219).

19 En 1965, Brown todavía sigue creyendo en la relación entre Céspedes y Carranza, pues no duda en hablar de ella en su artículo "La del arte de Pablo de Céspedes" (*Revista de Ideas Estéticas*, 1965, 90, p. 95), en el que dice seguir a Tubino para los datos biográficos. Ter que esperar a la publicación en 1981 de *Imágenes e Ideas en la pintura española del siglo XVII* (p. 43) para que se aclare el error. Más Francesc Miquel Quílez eliminará toda duda al identificar este pseudo-Céspedes con el licenciado Cristóbal de Céspedes que aparece archivos romanos (Quílez Corella, "La cultura artística de Pablo de Céspedes", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1990, XX 65). La bibliografía posterior a esta obra recoge casi sin excepción la corrección de Brown. Por lo que conocemos, sólo Francisco Zue Zueras Torrens, *Figuras fundamentales...*, p. 31) y Moreno Cuadro persisten en la equivocación) (F. Moreno Cuadro, "La presencia an en Roma. La Academia de San Lucas" en *Actas del II Congreso de Historia de Andalucía. Andalucía Moderna*, Córdoba, Consejería de C y Cajasur, 1995, III, pp. 275-276)). Jonathan Brown volverá a interesarse por Céspedes en *La Edad de Oro...*, pp. 91-94.

20 Pacheco, *Libro de descripción...*, pp. 99-104 y Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Madrid, Cátedra, 1990. El manuscr *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* está fechado en 1599, aunque su redacción se continuó ent siglo XVII, *Arte de la pintura...* se publicó por vez primera en Sevilla en 1549, ya muerto su autor (J. A. Gaya Nuño, *Historia de la crítica...*, pp.

comienzo de éste apartado, la distancia entre el Céspedes de Pacheco y el de la historiografía contemporánea es tan escasa, que casi sería conveniente cotejar aquí los textos completos del *Libro de descripción...* y de cualquiera de sus semblanzas actuales, para que todo el mundo pudiera comprobar lo poco que ha variado su representación literaria.

Pacheco ofrece los datos fundamentales que hoy poseemos sobre su biografía, lista sus principales obras pictóricas y literarias, lo define estilísticamente, plantea su condición de humanista y realiza una etopeya de su persona que se mantendrá fija por mucho tiempo, amén de suministrar una colección de anécdotas que estarán presentes en todas las obras posteriores. No es que sistematice su discurso sobre Céspedes distinguiendo distintas áreas de atención, sino que, por más que las noticias que recoge sobre él se encuentren dispersas, se pueden distinguir claramente cuáles son los aspectos de su persona y trabajo que le interesan. Y como él proporciona la información básica que después todos repetirán, también se perpetuarán las vías por las que se acerca a Céspedes, e incluso sus juicios de valor.

Curiosamente, el saqueo al que se somete a Pacheco es especialmente evidente en el caso de las anécdotas que éste relata sobre la vida de Céspedes. Las historias de su triunfo en Roma tras ejecutar una cabeza para una estatua de Séneca, y de su enfado porque el jarrón de la *Santa Cena* de Córdoba era el elemento que más llamaba la atención en el cuadro son, entre otras, lugares comunes que la bibliografía posterior repetirá después hasta la saciedad[21].

El *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* ofrece la mayoría de los datos sobre su vida, siendo allí donde aparece también una imagen más conformada de su obra. Por lo que se refiere a su biografía, en ningún momento se menciona aquí su fecha de nacimiento, pero, gracias a que Pacheco comenta que Céspedes tenía sesenta años a su muerte en 1608, podemos deducir la de 1548 para su alumbramiento. Habla también Pacheco de su familia y de su formación universitaria, e informa de su temprana inclinación a la pintura y de su marcha a Roma en una fecha sin determinar para completar su educación pictórica. Aunque le faltan algunos de los detalles que proporciona Baglione por otro lado, relata igualmente lo principal de su estancia italiana, señalando su actividad pictórica, amistades y modelos estéticos, especialmente su imitación de Miguel Ángel y Rafael y la deuda de su color con Correggio. Finalmente fecha su regreso a España junto a Arbasia en 1575. Más adelante, nos dirá que volvió de nuevo a Italia entre 1583 y 1585, aunque se detiene mucho menos en este viaje.

Continúa después desglosando lo acontecido tras la vuelta a su patria, listando sus pinturas más conocidas: retablos de la Santa Cena de la catedral y de la Compañía en Córdoba, y otras en Sevilla, así como varias incursiones en escultura y arquitectura. De la misma forma refiere lo principal de su obra escrita, mencionando su integración en los círculos humanísticos andaluces y haciendo mención de sus principales amistades en este sector: doctor Alderete, canónigo Pizaño, maestro Salucio, Fernando de Herrera, maestro Medina, licenciado Pacheco, padre Luis del Alcázar, don Juan

21 F. Pacheco, *Libro de descripción...*, p. 102 y F. Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 521.

de Arguijo, Juan Antonio del Alcázar, don Fernando de Guzmán y don Alonso de Córdoba y Aguilar. Hace también algunas referencias a su carácter personal, que lo dibujan como un personaje algo excéntrico y poco dado a seguir lo establecido; y termina hablando de su muerte en 1608, acompañando el relato con unos versos que le dedicó Juan Antonio del Alcázar y otros de él mismo[22].

El *Arte de la pintura* es tan útil como el anterior por el volumen de información que contiene sobre Céspedes, ya que el racionero es una de las fuentes teóricas fundamentales con las que cuenta Pacheco; pero sin embargo, por estar dispersas las referencias a lo largo de toda la obra, resulta más difícil su consulta. En gran parte se repiten los mismos datos aparecidos en el *Libro de descripción...*, pero se incluyen otros de gran interés, como son las amplias explicaciones de las distintas técnicas pictóricas aprendidas por Céspedes en Italia. Aunque, sin duda, lo fundamental de lo que aquí aparece son los textos originales de Céspedes que Pacheco cita literalmente, pertenecientes al *Poema de la pintura* y a la carta sobre la antigüedad de la pintura que aquél le escribió.

La información proporcionada por Pacheco se completa con los datos que Giovanni Battista Baglione ofrece sobre su estancia y actividad en Roma en *Le vite de pittori, scultori et architetti...*, una de las principales secuelas de las *Vidas...* de Vasari, centrada en este caso en el último tercio del XVI y primer cuarto del XVII italianos. Baglione nos ilustra, aunque escuetamente, sobre las fechas de su residencia y dedicación a la pintura en Roma. Gracias a él saber que estaba en Roma hacia 1572 y que trabajó en iglesias de Santa María de Araceli y la Trinidad Monte, unas precisiones que son especialme importantes porque Pacheco no da cuenta de e en ningún momento[23].

Ambas fuentes reúnen la mayoría de los da de los que hoy disponemos sobre la biograf catálogo de Pablo de Céspedes, ya que el ras documental no ha producido frutos mucho más de la confirmación de algunas de las aseveraci realizadas por ambos autores. Podemos pensar la fiabilidad de ambas fuentes es respetable, ya dejando de lado los evidentes excesos litera propios de su naturaleza, ambas son manifiestam cercanas a la vida del racionero, y, sobre todo p que se refiere a Pacheco, parten de informaci de primera mano. Precisamente, si algún rie corremos con la visión que éste nos proporcion Céspedes, es dejarnos llevar por su exce familiaridad para con su amigo.

Este cuerpo de noticias compone lo asent por Pacheco, con el complemento de Baglior va a ser el fundamento de cuanto se ha es sobre Céspedes desde el siglo XVII en adela Existen algunas otras fuentes, como la *Histori Córdoba* escrita por el doctor Andrés Morale

22 Dice así: "Fue mui filósofo en sus costumbres, no estimando las onras vanas. Tuvo mucha gracia en oponerse paradóxicamente opiniones recebidas, de donde se ocasionaron algunos cuentos de donaire." (Pacheco, *Libro de descripción...*, p. 103). Curiosamente aspecto de su personalidad es uno de los que recibe menos atención por parte de la historiografía decimonónica, que está más preoc por resaltar la religiosidad del pintor.

23 Baglione, *Le vite...*, p. 30. Jakob Burckhardt llamó a Baglione *el historiador del Manierismo y del naciente eclecticismo y natura* (Citado por U. Kultermann, *Historia de ...*, p.36). También lo estudia Julius Schlosser en *La literatura artística*, calificando su obra de trabajo de cronista reducido al marco de una de las consabidas guías locales [...]" (pp. 391-392). Otra fuente comúnmente utilizada p estancia de Céspedes en Italia es el *Studi di pittura, scoltura et architecttura nelle chiese di Roma* de F. Titi (Roma, Mancini, 1674, p. aunque éste copia casi literalmente lo escrito por Baglione.

1662, que, además de demostrar la buena imagen del racionero en la Córdoba de la segunda mitad del XVII, nos informa de las condiciones del encargo del retablo del colegio de Santa Catalina a partir de una manda del obispo Francisco Pacheco[24]. Esta noticia, de interés indudable, es ignorada por la bibliografía ulterior hasta mucho tiempo después, sin duda porque esta obra permaneció manuscrita y no fue muy difundida más allá de Córdoba. Resulta fundamental que una fuente no sólo contenga información importante, sino que entre en los circuitos de difusión que la hagan ser conocida, y copiada.

La formulación científica de la historiografía llevará a una crítica de las fuentes que hace que se someta a revisión lo que Pacheco escribió, aunque se mantenga el discurso dentro de los límites marcados por él; pero antes de ello, la historiografía precientífica se limitará prácticamente a saquear el *Libro de descripción...* con algunas adiciones fruto de la experiencia personal de los autores.

Palomino comienza esta tendencia con su biografía de Céspedes, que se manifiesta como uno de los personajes más destacados de su *Parnaso Español pintoresco y laureado*[25]. Aunque Gaya Nuño piense que es "bueno, el artículo dedicado a Pablo de Céspedes", en realidad no es más que un extracto del *Libro de descripción...* de Pacheco, a cuyos datos e historias ha sumado Palomino el elogio que Carducho dedica a Céspedes y algunas obras que él ha conocido en Córdoba, como las *Once mil vírgenes* del convento de Santa Clara[26]. Deberíamos esperar alguna originalidad mayor si, como dice, ha visto algunos de los manuscritos del pintor cordobés, que podría entrar a comentar en mayor detalle. Pero en vez de ello se limita a repetir a Pacheco hasta para insistir en la transcripción de la lápida sepulcral de Céspedes, creando un precedente que sería seguido después por muchos de los que hablen del racionero.

La actitud de Ponz es bastante similar a la de Palomino. En su visita a la catedral de Córdoba presta una atención preferente a la obra de Céspedes que se conserva en ella, los retablos de las capillas de Santa Ana y de la Santa Cena; y dedica una nota a pie de página a glosar la figura del pintor, con lo que lo destaca del resto de artistas incluidos en el texto. Más adelante volverá a mencionar a Céspedes a partir de su obra en las iglesias de la Compañía, Santa Clara y Santos Mártires[27]. Prácticamente no hay nada nuevo en lo que dice Ponz, que en lo biográfico se remite a Pacheco como es de esperar, pero su trabajo resulta interesante porque parte de una ob-servación directa de la obra de Céspedes. Esto le permite dar a conocer algunos cuadros que permanecían ignotos -el *San Pedro Mártir* y la *Cena de Cristo* de los Santos Mártires-, ofrecer noticias de primera mano sobre obras que ahora se encuentran en paradero desconocido -el retablo de la Compañía-, denunciar la pérdida de

24 Morales Padilla, *Historia de Córdoba*, p. 493.
25 Palomino, *El museo pictórico...*, tomo III, pp. 104-111. Los datos de Palomino sobre Céspedes van a ser la base de lo que recojan sobre ta pintor P. Velasco y F. Santos en *Las ciudades, Iglesias y conventos en España...*(Londres, Enrique Woodfall, 1746, pp. 9-11). Otro libro publicado er Inglaterra que se debe totalmente a Palomino para Céspedes es *Anecdotes of eminent Painters in Spain, during the Sixteenth and Seventeentl Centuries, with cursory remarks upon the present state of arts in that Kingdom*, de R. Cumberland (Londres, J. Walter, 1782, tomo I, pp. 128-135)
26 J. A. Gaya Nuño, *Historia de la crítica...*, p. 100.
27 Ponz, *Viage de España...*, vol. 4, pp. 490-491, 507, 514 y 517.

obras antaño localizadas -las *Once mil vírgenes* de Santa Clara-, y avisar del ya penoso estado de conservación de algunas de sus otras obras conocidas -los retablos de la catedral-.

Tras Ponz viene Ceán Bermúdez, quien tampoco conduce a revolución alguna del conocimiento que se posee sobre Pablo de Céspedes, aunque construya una biografía especialmente sólida por lo que tiene de crítica, de bien informada y de abierta[28]. Principalmente le debemos dos aportes fundamentales para el estudio de Céspedes: uno textual, al incorporar a su obra un apéndice en el que recoge los escritos conservados del racionero, y otro metodológico, al iniciar el trabajo de archivo en busca de documentación generada por Céspedes, que pueda servir como contraste a Pacheco o como apertura de nuevas vías de investigación.

En lo primero sobra aludir a la importancia que tendrá esta publicación de un texto que será la base de algunas de las ediciones posteriores, y que de otra forma, puede que se hubiera perdido[29]. Por lo que se refiere al archivo, profundiza en su filiaci familiar gracias a su expediente de limpieza y ratif la fecha que ofrece Pacheco para su fallecimient 1608- por medio de unos apuntes en los libros punto del coro y de cargas de la mesa capitular. está sin embargo de acuerdo con Pacheco en la fe de nacimiento del pintor, ya que Ceán menciona de 1538, frente al 1548 que podemos deducir los datos ofrecidos por Pacheco. Esta diferencia diez años, que no sabemos en que se apoya, p Ceán no alude a fuentes ni documentos, será origen de un debate posterior que se alarga hast presente sin que parezca que pueda resolverse el momento[30].

También es importante la incorporación a bibliografía española de los datos sobre la estar italiana de Céspedes que ofrecía la crítica de ac país. Ceán conoce ya lo publicado por Titi, y así pu hablar de su intervención en Santa María de Ara y en la Trinidad del Monte. Finalmente, por lo toca a su obra en España, lo más relevante e

28 Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico...*, tomo I, pp. 316-325. La obra de Ceán va a ser la base fundamental para muchas de las biogr sobre Céspedes que se publican en el XIX, como la que escribe L. Viardot en su *Notices sur les principaux peintres de L' Espagne* (París, Gav Paulin, 1839, p. 119-129), que repite a Ceán hasta para decir que el *Poema de la pintura* de Céspedes era superior a los de Du Fresno Mierre y Watelet, lo que no deja de extrañarnos considerando que este autor era de la misma nacionalidad que aquéllos. Viardot volv hablar de Céspedes en otras ocasiones, pero no variará sustancialmente lo escrito en esta ocasión (L. Viardot, *La pintura*, París, Hach 1874, pp. 19-22). También siguen a Ceán William Stirling-Maxwell y J. D. Passavant, quienes repiten, por ejemplo, la fecha de 1538 proporciona Ceán para el nacimiento de Céspedes (W. Stirling-Maxwell, *Annals of the artists...*, tomo I, pp. 321-344 y Passavant, *El cristiano en España*, p. 252). Otras apariciones de Céspedes en la historiografía extranjera de estos años vienen de la mano de la catalog de obras suyas que estaban fuera de España, como algunos dibujos en el catálogo de la colección Standish (*Catalogue des tableaux, de et gravures de la Collection Standish*, París, Imprimarie de Crapelet, 1842, pp. 69-70) o el supuesto autorretrato de la colección de Luis F (*Catalogue of the First Portion of the Pictures forming the celebrated Spanish Gallery of His Majesty the late King Louis Philippe: whic be sold by auction by Messrs. Christie & Manson*, Londres, copia mecanografiada en el Warburg Institute, 1853, s/p); lógicamente esta ú obra aparecerá de nuevo en el estudio de la Galería española de Luis Felipe que Baticle y Marinas realizaron en 1981 (J. Baticle y C. Mar *La Galerie espagnole de Louis Philippe au Louvre*, París, Ministere de Culture, 1981, p. 62).

29 El examen directo de los manuscritos de Céspedes le resulta especialmente provechoso a Ceán, incluso en el plano documental, pue ejemplo deduce de lo que aquél dijo a Pedro de Valencia que sus estancias en Sevilla debieron ser largas y que llegó a tener casa en ella. lo justifica con la siguiente frase, que cita en su texto: "Yo tuve una figurita egypcia de piedra negra, toda labrada de hieroglíficos: perdido en la peste de Sevilla, porque murió en ella un criado mío, que la tenía a su cargo con otras cosas." (Ceán Bermúdez, *Diccio histórico...*, tomo I, p. 318). Esta cita ha sido repetida por la bibliografía posterior con gran frecuencia.

30 La historiografía más reciente se inclina igualmente por ambas opciones, por ejemplo Francisco Calvo Serraller y Santiago Seba Carmen García Gainza y Rogelio Buendía se deciden por 1538, mientras que Jonathan Brown o Bernales, Hernández Díaz y Megía lo h por 1548 (Calvo Serraller, *Teoría de la Pintura en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 87, S. Sebastián, C. García y R. Buendía, *Histor arte hispánico...*, p. 158, Jonathan Brown, *Imágenes e Ideas...*, p. 43 y Bernales, Hernández Díaz y Megía, *El Arte del Renacimiento...*, p. Por su parte, María de los Ángeles Raya piensa que su nacimiento tuvo que producirse antes de 1548, puesto que el testamento de 154 Francisco López de Aponte deja una manda para sus estudios (M. A. Raya Raya, *Catálogo de las pinturas...*, p. 43).

mención a los desaparecidos cuadros del retablo de la Compañía de Córdoba, entre los que identifica a la *Asunción* de la Real Academia de San Fernando.

Con esto hemos completado el catálogo de fuentes literarias sobre Pablo de Céspedes: Pacheco y Baglione reúnen la totalidad de los datos originarios que se conocen sobre el pintor humanista, Palomino, Ponz y Ceán complementan a los anteriores proporcionando noticias sobre su obra pictórica y escrita, todavía rescatable en los últimos momentos de la Edad Moderna. No podemos decir que la historiografía posterior, por lo menos hasta bien entrado el siglo XX, se diferencie sustancialmente de estas fuentes precientíficas. Al menos sí debiera hacerlo metodológicamente, pero por lo que compete a los resultados, el afán por resaltar la significación del personaje de Pablo de Céspedes, le hace caer en una tendencia a la alabanza que se sobrepone a las modernas técnicas historiográficas. Poco se avanzó por ello en el siglo posterior a Ceán Bermúdez, cuando, a parte de pequeñas adiciones documentales, lo único significativo que se hizo fue fijar la imagen de Céspedes en monografías y estudios de conjunto que se distancian de Pacheco únicamente para aumentar, todavía más, el volumen y la intensidad de los elogios[31].

En este momento es cuando se produjo la confusión a la que aludimos antes sobre la supuesta relación de Céspedes con el arzobispo Carranza, que aparece en un artículo de 1844, que José Amador de los Ríos dedica a Pablo de Céspedes en e periódico *El Laberinto*. Uno de esos típicos trabajos de divulgación histórico-artística tan propios del XIX que están consagrados al ensalzamiento de los méritos de su protagonista, pero que no añaden nada nuevo a su conocimiento[32].

Algo parecido es lo que ocurre con la primera monografía que recibe Céspedes, una obra publicada por Francisco Tubino, con grandes pretensiones científicas e incluso premiada por la Real Academia de San Fernando, pero que prácticamente no aporta nada diferente de lo asentado por Ceán Bermúdez es decir de lo que Pacheco y Baglione dijeron[33]. Tanto es así que ni siquiera corrige el error de José Amado de los Ríos, sino que más bien lo consagra definitivamente con amplias divagaciones acerca de la amistad entre Céspedes y Bartolomé Carranza y los viajes que aquél debió realizar por Italia en los años que median entre 1559, fecha en la que entonces habría llegado a la península, y 1572 cuando Baglione constata su presencia en Roma. Puede decirse que el principal mérito de la obra de Tubino se localiza en la contextualización del trabajo artístico de Céspedes, puesto que busca su encuadre estilístico relacionando la pintura de racionero con las principales corrientes estéticas de la Italia de su momento. Peca sin embargo de un exceso de elogio y de una lite-raturización que le lleva a aventurar suposiciones faltas de fundamento más allá de su imaginación[34].

31 La única ruptura con Pacheco que se produce en la crítica decimonónica es la fallida defensa de la amistad de Céspedes con Carranza.
32 J. Amador de los Ríos, "Pablo de Céspedes", *El Laberinto*, 1/11/1844, 2, pp. 1-3.
33 F. Tubino, *Pablo de Céspedes*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1868 .
34 Tanto es así que llega casi a reconocerlo al hablar de los medios de los que se ha valido para recrear los viajes de Céspedes por Italia "Fáltannos materiales para reconstruir esta página de la biografía de nuestro artista. Pero no importa. Valiéndonos de las ligeras indicaciones que hallamos en sus escritos y de alguna otra noticia dada por sus biógrafos, procuraremos no obstante llenar este vacío, sin merecer el calificativo, así lo esperamos, de visionarios." (F. Tubino, *Pablo de Céspedes*, p. 43).

La obra de Tubino se convirtió sin embargo en un clásico historiográfico, que no sólo ha sido la fuente básica de cuanto se escribiera sobre Céspedes en el resto del siglo XIX, sino que ha pervivido como referencia constante hasta bien entrado el XX a pesar de sus evidentes limitaciones meto-dológicas. La mayoría de los que escriban entonces sobre Céspedes se van a limitar a resumir lo escrito por Tubino, que es como repetir de nuevo a Pacheco con alguna pequeña adición y algún que otro error[35]. Los cambios más significativos van a afectar al catálogo de Céspedes, quien, como no podía ser de otra manera, se convierte en una etiqueta con la que atribuir todo lo que tenga cierta calidad y parezca de finales del siglo XVI y principios del XVII[36].

Los únicos que realmente aportan algo distinto e inédito en estos momentos son Rafael Ramírez de Arellano y Enrique Romero de Torres, quienes, desde el ámbito de la historiografía local, demuestran tener una mayor familiaridad con los archivos y proporcionan novedades documentales sobre la vida de Céspedes. No se trata, además de noticias livianas, sino de documentos de cierta enjundia para la co prensión de la personalidad y obra del racionero

El primero es Ramírez de Arellano, quien di conocer diversas referencias sobre Céspedes en artículo publicado por entregas en el *Boletín de Sociedad Española de Excursiones* (1900-1904), en las que sobresale de forma absoluta su inventario *p mortem*, que revela, junto con otras muchas co los títulos de su biblioteca personal[37]. Un halla afortunado que convierte a este trabajo en el r importante desde Pacheco hasta mucho después su publicación, y en una fuente inexcusable p cualquier obra posterior que se interese por Céspe Lo único que la empaña son algunos errores transcripción que tampoco fueron corregidos e segunda edición de este inventario que hizo el mis Ramírez de Arellano en su *Ensayo de un catál biográfico de escritores...* (1921-1922)[38].

El descubrimiento de Romero de Torres es me rio porque ayuda a romper con uno de los tóp historiográficos que se aplicaban insistentemente a blo de Céspedes: el de su celo en el cumplimient sus deberes religiosos[39]. La labor de archivo que ej

35 Entre éstos están González Guevara en sus *Apuntes...*, p. 20, Cobo Sampedro, en su monografía *Pablo de Céspedes...*, el capítulo dedi a Céspedes de las *Adiciones al Diccionario Histórico...* del conde de la Viñaza (Tomo II, pp. 121-128), y Menéndez Pelayo en su discur ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde remite a Tubino para los datos biográficos (M. Menéndez y Pelayo Avilés, *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del excmo. e ilmo. señor don Marc Menéndez y Pelayo*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Fortanet, 1901, pp. 64-74).

36 El catálogo de Tubino ha crecido ya bastante desde las obras comentadas por Pacheco, junto a éstas aparecen entre otras las siguientes *Concepción* en la colección Cepero, la *Visión de San Cayetano* de la catedral de Sevilla, la *Santa Cena* del Museo Provincial de Bellas Art Sevilla, un *San Hermenegildo*, una *Visitación*, una *Coronación* y una *Sagrada Familia* de la colección Cañaveral, la *Anunciación* de la cole López de Ecola, y los martirios de los apóstoles de la Real de San Fernando, flores y fruteros en la colección de don José Álava, la *Cabeza de* y el *Martirio de San Esteban* del L'Hermitage, y el *Autorretrato* que se encontraba en el Louvre (F. Tubino, *Pablo de Céspedes*, pp. 167-183 autores que siguen a Tubino en el XIX mantendrán esta lista, y si la modifican es generalmente para ampliarla, ya que habrá que esperar nuestro siglo para que los métodos de atribución adquieran credenciales científicas y se produzca una limpieza del catálogo.

37 R. Ramírez de Arellano, "Artistas exhumados", XI, pp. 232-236, tomo XII, pp. 34-41. Ramírez de Arellano también hace referen Céspedes en su *Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba*, donde no dice nada nuevo, salvo alguna atribución, aun demuestra su sentido crítico al expresar su desconfianza sobre la pretendida carta de Céspedes a Carranza. Finalmente, se ocupa igualm de las obras de Céspedes, las conocidas y algunas atribuciones suyas personales, en el *Inventario-Catálogo histórico artístico de la provin Córdoba* (R. Ramírez de Arellano, *Diccionario biográfico de artistas...*, pp. 116-123 y R. Ramírez de Arellano, *Inventario-Catálogo...*, p 75, 78, 159 y 187).

38 Ramírez de Arellano, *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores...*, pp. 134-150. Estos errores de transcripción han sido puest manifiesto por Manuel Pérez Lozano en *El conceptismo...*, tomo I, pp. 308-309.

39 E. Romero de Torres, "Expediente canónico incoado en 1589 contra el célebre pintor cordobés y racionero Pablo de Céspedes y noti algunos de sus cuadros", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1923, LXXXVI, pp. 336-347.

Romero de Torres le permite encontrar documentación de un expediente abierto contra Céspedes por desatender sus obligaciones en el coro por motivos poco excusables, como eran pasear y acudir a las fiestas de toros de la Corredera. Unas evidencias que sentencian de forma incontestable algo opuesto a lo que sostenía la tradición sin más fundamento que la proyección de sus deseos sobre el personaje en cuestión.

Vimos como el retrato psicológico que traza Pacheco de Céspedes es el de un personaje algo excéntrico y parece que poco dado a seguir reglamentos y tradiciones, pero sin embargo la historiografía del XIX lo había convertido en un personaje devoto y cumplidor con la religión para hacerlo encajar dentro de sus presupuestos ideológicos[40]. Afortunadamente, el documento encontrado por Romero de Torres devuelve las cosas a su sitio demostrando lo arriesgado que es practicar la literatura y el adoctrinamiento en el seno del discurso historiográfico.

De igual forma, el archivo le sirve a Romero de Torres para reforzar la hipótesis tradicional de una segunda estancia de Céspedes en Italia entre 1583 y 1585. Se trata, en definitiva, de aplicar un método científico y contrastar las fuentes.

Este progreso metodológico se hará más presente conforme va avanzando el siglo XX. Entonces seguirán sin producirse aportes que varíen de form definitiva la imagen de Céspedes que creó Pacheco o las circunstancias de su biografía y obra que ést ofrece, pero por lo menos la historiografía ejerce un labor crítica sobre las fuentes, que permite, com poco, limpiar el catálogo pictórico de Céspedes d las atribuciones indiscriminadas que había sufrid en el siglo XIX. Asimismo disminuye el grosor de la alabanzas que se le dirigen, comenzando una valo ración más justa de sus méritos. Aunque no deja d ser cierto que la mayoría de la crítica, suponemo que por inercia, parece todavía que inicia el elogi de Céspedes antes de comenzar a juzgarlo.

Como ya hemos visto, las páginas que Enriqu Lafuente dedica a Pablo de Céspedes en su *Brev historia de la pintura española* constituyen, si duda, la andanada más fuerte que se ha dirigid contra la valoración tan positiva que ha recibido l pintura de Céspedes a lo largo de la historia[41]. Si entrar en la justedad de sus apreciaciones -l denomina "aficionado autodidacto" a la pintura "diletante" de las letras y "manierista si originalidad"-, lo cierto es que éstas suponen u verdadero aldabonazo en la conciencia de l historiografía española, puesto que prácticament son los únicos juicios críticos que se emiten contr la calidad de Céspedes, y con seguridad los primero

40 Uno de los que llevan al extremo esta tendencia es Ramón Cobo Sampedro, quien no sólo postula que llevaba las cargas de su prebend con puntualidad, sino que además se imagina incluso cómo debió ser la formación religiosa que Céspedes recibió en su hogar. Vale la pen reproducir este párrafo como ejemplo de una historiografía que rellena los vacíos de la documentación con una proyección literaria de lo qu le parece deseable: "En aquellos tiempos no se resentía la educación de esos lastimosos efectos de que adolece por desgracia hoy día. L madre, que es el primer sacerdote de la familia, no descuidaba un momento para infiltrar en el corazón de sus hijos con pasmosa solicitu esos sentimientos, que son la base de todo porvenir, la garantía de bienandanza y de acierto en los senderos de la vida, y prenda segura d honrado y verdadero patriotismo. Sí, los sentimientos religiosos, que nadie como la madre puede inspirarlos, y que tan difícilmente suele borrarse, cuando es la madre que mezclados con sus cariños nos los comunica e inspira." (Cobo Sampedro, *Pablo de Céspedes...*, p. 9. L referencia explícita a su cumplimiento de los deberes en el coro está en la p. 32). La visión de Céspedes que transmite Pacheco se ve corrobo rada por otras fuentes coetáneas como Juan de Arguijo, que refiere varias historias sobre su excentricidad. *Vid.* J. de Arguijo (B. Chenot y M Chevalier (eds.)), *Cuentos recogidos por don Juan de Arguijo y otros*, Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1979, pp. 82 y 139.
41 Lafuente Ferrari, *Breve historia...*, pp. 185-189. Una prueba del equilibrio de la crítica que ejerce Lafuente, es que no duda en elogiar e protagonismo de Céspedes en la fijación del tema iconográfico de la *Refacción en el desierto* en la pintura andaluza (E. Lafuente Ferrari, "L vida de un tema iconográfico en la pintura andaluza", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1937, 39, pp. 235-258).

y los de mayor calibre. Se trata, en definitiva, de ver cómo se sustituye la alabanza indiscriminada y repetitiva por una nueva actitud que conduce a la revisión de lo establecido. Aunque Lafuente no consigue variar de forma definitiva la fortuna crítica de Céspedes, que sigue siendo positiva para la historiografía posterior, por lo menos llama la atención sobre la excesiva inflación de las alabanzas que se le dirigían en el pasado[42].

Diego Angulo es otro de los puntales sobre los que reposa la revisión del discurso clásico sobre Pablo de Céspedes, aunque en su caso los resultados sean mucho menos llamativos que en Lafuente. En su volumen sobre pintura del siglo XVI en el *Ars Hispaniae*, don Diego no anuncia nuevos datos sobre la obra de Céspedes e incluso se mantiene en errores como la defensa de la amistad con Carranza, pero aporta una mejor definición estilística de su pintura, que parte de la crítica de lo dicho por las fuentes –Correggio y Zuccaro-, para colocarla en donde se sitúa por sus propias características formales –Volterra-[43]. Este método, aplicado aquí a la obra, y en otras ocasiones a su biografía, producirá avances para la investigación, aunque no siempre logrará evitar la repetición de muchos lugares comunes presentes desde Pacheco, y, desde luego, no l variar los límites del discurso que él creó.

Podemos destacar aquí un conjunto de tr jos que se dedican a analizar a Céspedes des punto de vista de su producción artística y su según estos esquemas tradicionales biográ catalográfico-estilísticos. No se consiguen r tados espectaculares ni se sale de las pa metodológicas marcadas, pero al menos se tende avanzar efectivamente en el conocimi de Céspedes y su obra. Así están Sánchez tón, que cataloga varios dibujos suyos incidi en una vía de interés por su obra poco explo Elías Tormo y Juan Antonio Gaya Nuño, cu revisan lo que queda de su obra italiana, Mar de la Peña, al documentar su adscripción a la demia de San Lucas de Roma, Alfonso E. Sánchez, con su atribución de un retabl Guadalupe, María de los Ángeles Raya, publ do un *Ángel de la guarda* inédito, Antonio do afinando su catálogo, o Manuel Nieto sando su actividad en la catedral[44].

Mucho menor será la significación de gran del resto de la bibliografía de este siglo, q alcanza siquiera este grado crítico puesto q proporción elevada de ella se dedica a la elabor

42 La corriente crítica que suscita Lafuente han tenido eco, por ejemplo, en Juan de la Encina o en Juan José Martín González, quiene que Céspedes era mejor poeta que pintor (J. de la Encina, *La pintura española*, p. 112, J. J. Martín González, *Historia del Arte*, tomo II,
43 D. Angulo Íñiguez, *Pintura del Renacimiento*, pp. 310-314. Angulo volverá a dedicarse a Céspedes en el artículo que dedica en 19 obra en la Trinidad de los Montes de Roma (D. Angulo Íñiguez, "Los frescos de Céspedes en la iglesia de la Trinidad de los Montes, de *Archivo Español de Arte*, 1967, XL, pp. 305-307).
44 F. J. Sánchez-Cantón, *Dibujos españoles II. Siglos XVI y primer tercio del XVII*. Madrid, Hauser y Menet, 1930, s/p., E. Tormo, *Monu de españoles en Roma, y de portugueses e hispanoamericanos*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1942, tomo II, p. 110, J. Nuño, *La pintura española fuera de España. Historia y catálogo*, Madrid, Espasa Calpe, 1958, p. 371, D. Martínez de la Peña, españoles en la Academia de San Lucas", *Archivo Español de Arte*, 1968, XLI, pp. 293-313, A. E. Pérez Sánchez, "Céspedes de Guad *Archivo Español de Arte*, 1971, XLIV, pp. 338-341, M. A. Raya Raya, *Córdoba y su pintura...*, pp. 18 y ss., M. A. Raya Raya, *Catálog pinturas...*, p. 43 (En esta última obra, María de los Ángeles Raya se basa en una nueva lectura del expediente de limpieza de sa Céspedes para defender el nacimiento del pintor en Alcolea del Torote en vez de remitirlo como es tradicional a Córdoba, sin embar tarde rectificó en una conferencia leída en la Universidad de Alcalá de Henares, devolviendo Céspedes de nuevo a Córdoba), A. "Pablo de Céspedes (1538-1608). Su obra pictorica en Córdoba", en *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, Universidad Comp de Madrid, 1992, pp. 363-368, y M. Nieto Cumplido, *La Catedral...*, p. 468.

de estados de la cuestión, más o menos logrados, pero siempre reiterativos[45].

Los principales cambios en la imagen historiográfica de Pablo de Céspedes van a venir de la mano de la renovación metodológica que se produce en la segunda mitad del siglo, y que está presente en España fundamentalmente en los últimos veinticinco años. No quiere esto decir que se produzca ahora una ruptura radical con el discurso mantenido desde Pacheco en adelante, sino sólo que se presta especial atención a algunos aspectos de la actividad artística en torno a Céspedes que habían sido poco explotados por la crítica anterior. Éstos se basan sobre todo en su conexión con el pensamiento teórico del artista, un tema poco tratado hasta ahora por más que ya había sido apuntado largamente por el suegro de Velázquez[46].

Es evidente que el estudio de la producción teórica de Céspedes no es nuevo, sobra decir que Pacheco, como siempre, es el primero en prestar atención a sus ideas -no hay más que ver como las reproduce en el *Arte de la pintura*-, y que después son muchos los que se han preocupado por sus escritos, que lentamente son recopilados y publicados. Ocurre, sin embargo, que la mayoría de los que se interesan por los contenidos de estos textos lo hacen desde la perspectiva de la historia de la literatura, ya que cuando los historiadores del arte se acercan a Céspedes, piensan sobre todo en su pintura, y rara vez van más allá de listar y comentar brevemente sus trabajos literarios[47]. Eso sí, todos se apresuran en afirmar la calidad de éstos y en elogiar su condición de humanista.

Tras algunos precedentes como Jovellanos y Menéndez Pelayo, será un artículo de Jonathan Brown, "La teoría del arte de Pablo de Céspedes" (1965), el que coloque la reflexión teórica que el racionero efectuó sobre las Bellas Artes como un objeto de estudio para la historiografía artística[48]. El análisis de Brown no fue demasiado intenso ni sistemático, pero

45 Por ejemplo Von Loga, *Die Malerei...*, pp. 146-147, Justi, *Velázquez und sein...*, p. 51, "Conmemoración del nacimiento de Pablo de Céspedes -MDXXXVIII- y la muerte de Vicente Carducho -MDCXXXVIII", *Anales de la Real Academia de San Fernando*, 1939, pp. 11-16, A. L. Mayer, *Historia de la...*, pp. 222-223, S. Alcolea, *Guía artística...*, p. 89, J. Camón Aznar, *La pintura española...*,: pp. 407-411, P. Guinard, *La pintura española...*, p. 94, M. Serullaz, *La peinture...*, pp. 44-45, J. Valverde Madrid, "La pintura cordobesa", p. 170, S. Sebastián, C. García y R. Buendía, *Historia del arte...*, p. 265, A. Gil Serrano, "La pintura de Pablo de Céspedes", *Axerquía*, 1982, 4, pp. 9-19, M. A. Raya Raya, *Las pinturas de la Catedral de Córdoba*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1983, s/p, A. Villar Movellán, "Temas de la Pasión en la pintura manierista", *Alto Guadalquivir. Especial Semana Santa cordobesa*, 1983, pp. 14-18, P. Espejo Calatrava, "Pintura del Renacimiento...", pp. 266-268, F. Zueras Torrens, *Figuras fundamentales...*, pp. 29-39, Bernales, Hernández Díaz y Megía, *El Arte del Renacimiento...*, pp. 321-323 y A. Villar Movellán (dir.), *Guía artística...*, pp. 40 y 50.

46 Otros acercamientos recientes a la obra de Céspedes son el análisis de la pintura de Céspedes que hizo Fernando Checa en 1983 en *Pintura y escultura...*, pp. 294 y 297, estudiando su contribución a la transmisión de una imagen religiosa determinada a través de su sentido de la monumentalidad; la inclusión de una pintura suya en el estudio de la colección del duque de Alcalá de Jonathan Brown y Richard Kagan (J. Brown y R. L. Kagan, "The Duke of Alcalá: His collecction and its evolution", *Art Bulletin*, 1987, LXIX, 2, p. 238) y la aparición de Céspedes en *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro* (Madrid, Cátedra, 1995, p. 185) de Rosa López Torrijos, aunque sea por una atribución que resulta harto dudosa, la de las pinturas del techo de la casa de Juan de Arguijo en Sevilla.

47 La historia de la literatura muestra interés por Céspedes desde fechas tempranas. Su poesía aparece recogida en las recopilaciones del XVIII y el XIX, como el *Parnaso Español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas españoles* de López Sedano (Madrid, Joachin Ibarra, 1766-68, 6 tomos), las *Lecciones de filosofía moral y elocuencia* del padre Marchena (Burdeos, Imprenta de don Pedro Beaume, 1820), o los *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII* de Adolfo de Castro (Madrid, Atlas, 1966, tomo I, pp. 341 y ss.). Igualmente lo incluyen en sus contenidos los primeros textos generales del XIX, como las historias de la literatura española de Sismondo de Sismondi y de M. G. Ticknor (S. de Sismondi, *Historia de la literatura española*, Sevilla, Imprenta de Álvarez y Cía., 1842, tomo I, pp. 280-282 y M. G. Ticknor, *Historia de la literatura española*, Madrid, Imprenta y esterotipia de M. Rivadeneyra, *1851-1856*, tomo III, p. 254). En fechas más recientes destacamos el análisis que Gaetano Chiapini hace de la obra literaria de Céspedes en la introducción con la que acompaña su antología de la poesía de Fernando de Herrera y su círculo sevillano (G. Chiapppini (ed.), *Fernando de Herrera y la escuela sevillana (Selección)*. Madrid, Taurus, 1985, pp. 31-35).

48 Menéndez Pelayo emite un juicio extraordinariamente positivo de Céspedes en la *Historia de las ideas estéticas en España*, asignándole el calificativo de "varón de muchas almas" que tanto se repetirá después al hablar de las múltiples dedicaciones de Céspedes. Por otra parte, en lo biográfico remite a Tubino. (pp. 873-880). Jonathan Brown, "La teoría del arte de Pablo de Céspedes", *Revista de Ideas Estéticas*, 1965, 90, pp. 95-105.

tuvo la virtud de poner este aspecto de la producción de Céspedes en el primer plano de la atención historiográfica. Después vendrán ampliaciones y profundizaciones en el tema, que incidirán en diversos aspectos de su teoría tratándola, sobre todo, en función de las relaciones de Céspedes con las academias sevillanas y los humanistas de su momento.

En 1975 Juan Antonio Gaya recoge a Céspedes en su *Historia de la crítica del arte en España*, aunque se interesa sobre todo por la presencia del arte español en sus escritos y no propiamente por su teoría. Sí está más cerca de lo que hemos dicho Francisco Zueras, quien dedica su discurso de ingreso en la Real Academia de Córdoba a la alabanza del Céspedes pintor-escritor como modelo de todos los que en tal cuestión le siguieron. Más tarde J. Martínez Ruiz, publicó en 1979 unas cartas que Pedro de Valencia había dirigido a Céspedes y que ilustran sus lazos intelectuales. Y en 1981, Brown mejorará su artículo de 1965 estudiando con mayor detenimiento la teoría del arte de Céspedes desde la óptica de sus amistades sevillanas. Es su, ya clásico, *Imágenes e Ideas en la pintura española del siglo XVII*, donde además hemos visto que también deshace el error de la conexión entre Céspedes y Carranza[49].

Después vendrán otros trabajos como el de Antonio Martínez Ripoll sobre su conexión con la polémica en torno al templo de Salomón, el que Qu
Corella dedica a la cultura artística del racioner
edición de algunos fragmentos suyos por C
Serraller en su *Teoría de la Pintura del Siglo de*
de 1991, y la publicación de la Tesis Doctoral de
sús Rubio Lapaz, que apareció en 1993 con el ti
Pablo de Céspedes y su círculo. Humanism
Contrarreforma en la cultura andaluza del Re
miento al Barroco.

Rubio Lapaz parte de unos manuscritos
Céspedes pertenecientes a Bernardo de Alde
que se conservan en la catedral de Granada, a p
de los que establece una reconstrucción bast
completa de la actividad humanística de Céspe
Defiende el autor que ésta se extiende no sólo
la teoría del arte y la poesía, los dos campos e
que tradicionalmente se le ha estudiado con m
rigor, sino también por la historiografía, que
el aspecto de su trabajo que ha permanecido
oculto para la crítica por más que fuera conc
desde antiguo[50].

En estos años también salen a la luz las inves
ciones en las que Manuel Pérez Lozano se acerc
pintura andaluza del Siglo de Oro desde los presu
tos metodológicos de la estética de la recepción,
resándose en lo que toca a Céspedes p
protagonismo en la formación de lo que el auto

49 J. A. Gaya Nuño, *Historia de la crítica*..., pp. 33-35, F. Zueras Torrens, "Los pintores escritores con Céspedes como arquetipo", *Boleti Real Academia de Córdoba*, 1975, 95, pp. 5-30, J. Martínez Ruiz, "Cartas inéditas de Pedro de Valencia a Pablo de Céspedes (1604-1 *Boletín de la Real Academia Española*, 1979, pp. 371-397 y Jonathan Brown, *Imágenes e Ideas*..., pp. 43-45, 47 y 57-62.

50 A. Martínez Ripoll, "Pablo de Céspedes y la polémica Arias Montano-Del Prado y Villalpando", en *Real monasterio-palacio de El E estudios inéditos en conmemoración del IV centenario de la terminación de sus obras*, Madrid, C.S.I.C., 1987 (F. Marías abunda en el tema en *El largo siglo XVI*..., pp. 569 y 598-600), Quilez Corella, "La cultura artística...", F. Calvo Serraller, Teoría de la Pintura..., pp. 87 Rubio Lapaz, *Pablo de Céspedes y su círculo* .... Otros trabajos de Rubio Lapaz encaminados en las misma dirección son los siguientes ar J. Rubio Lapaz, "La evolución clásico-espiritual de las ideas estéticas, en las academias sevillanas del Siglo de Oro a partir de dos inéditos", separata de *Archivo Hispalense*, Sevilla, 1992, s/p., J. Rubio Lapaz, "El 'Discurso sobre el Templo de Salomón, acerca del orige pintura' de Pablo de Céspedes. Estudio y edición", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 1992, XXIII, pp. 215-230, J. Rubio "Un discurso inédito de Pablo de Céspedes sobre el origen de la pintura y las primeras representaciones figurativas. Estudio y ed *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 1993, XXIV, pp. 67-75, J. M. Carneros Pardo y J. Rubio Lapaz, "Acerca del concepto nista de la máquina. Una representación inédita en el contexto español", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 1993, XX 77-85; y J. Rubio Lapaz y F. Moreno Cuadro, *Escritos de Pablo de Céspedes. Edición crítica*, Córdoba, Diputación Provincial, 1998.

nomina *conceptismo pictórico*[51]. Pérez Lozano también estudia la producción literaria de Céspedes y su entorno de relaciones intelectuales, aunque lo hace para aproximarse a su pensamiento y tener una base a partir de la cual reconstruir el horizonte de expectativas desde el que el artista pintó sus cuadros. Busca así una comprensión de esta pintura basada en su integración en un esquema cultural determinado con el que tiene unas profundas implicaciones semánticas de las que deviene su *conceptismo*. Se trata de lograr una explicación de obras como la *Cena* de la catedral cordobesa gracias a la reconstrucción del esquema de pensamiento en el que fue creada.

Parece claro que, como ocurre con la mayoría de los pintores que hemos visto, Céspedes no está necesitado solamente de contrastar lo que dicen las fuentes, también apremia su abordaje desde otros puntos de vista. Es preciso, en primer lugar, aquilatar la consideración de la valía de Céspedes para reducir las proporciones de su nombre a los exactos términos de su trabajo. Para ello todavía hay que pulir su catálogo pictórico para definir con exactitud las fuentes de su estilo, y poder ajustar su papel en la importación de los modelos italianos del último tercio del siglo. Esto hay que unirlo al estudio de su obra teórica, literaria e histórica, de tal forma que, con la atención conjunta a estos dos elementos, el pictórico y el escrito, se nos permita un conocimiento más cabal del protagonismo de Céspedes en el proceso de transformación de la pintura andaluza de la transición del siglo XVI al XVII, considerada tanto en su configuración formal como en relación con las conexiones culturales y humanísticas que va adoptando.

Este análisis directo de la producción de Céspedes conducirá a una verdadera crítica de las fuentes literarias que permita discernir si lo que éstas transmiten responde a la realidad o si la magnitud que atribuyen al personaje estaba mediatizada por la cercanía y la amistad. Pero también será la base necesaria para la ejecución de otro tipo de estudios que se interesen por aspectos del trabajo de Céspedes que no fueron tratados por Pacheco. Todavía queda por definir, por ejemplo, cuáles son los apoyos con los que contó en la sociedad cordobesa; no se trata de ver solamente quiénes le encargan pinturas, sino quiénes fueron los valedores que promocionaron sus estudios, sus viajes a Italia y su conversión en el referente cultural y artístico de la catedral de Córdoba.

César Arbasia

Tradicionalmente se ha sostenido que César Arbasia llegó a España de la mano de Pablo de Céspedes, así lo afirmaba Pacheco y así se sigue aceptando por la crítica contemporánea. De forma paralela, podría mantenerse que Arbasia llega igualmente a la bibliografía española gracias también a Céspedes, debido a que en un primer momento es recogido por la historiografía a partir de su relación con el racionero. Esto hizo que desde un principio se destacase su pintura en Córdoba, puesto que era conocida debido a su conexión con aquél. Tuvo que pasar cierto tiempo para que poco a poco fuera saliendo a la luz su trabajo

51 M. Pérez Lozano, "Variantes iconográficas de la Última Cena en la pintura andaluza postridentina", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1989, II, 4, pp. 68-74 (resumido posteriomente por el mismo autor en A. Villar Movellán (coord.), *Córdoba Capital...*, p. 63) y M. Pérez Lozano, *El conceptismo...*, tomo II, pp. 575-591. María Teresa Dabrio González también ha analizado la iconografía de la *Cena* de Céspedes en "Representaciones pictóricas...", pp. 18-19, resaltado su elección su representación del motivo iconográfico de la *Institución de la Eucaristía*.

en otros puntos de la península y en Italia, y se comenzase a hablar de su obra con independencia de su cercanía a Céspedes. Así, sólo cuando se ponen en común las inves-tigaciones realizadas en Italia y en España, se consigue tener una visión completa de su persona y su trabajo.

Las primeras referencias que tenemos sobre el trabajo de César Arbasia en España nos las da la misma fuente que nos ofrece la mayoría de lo que sabemos sobre Pablo de Céspedes: Francisco Pacheco. Éste no se va a ocupar en ningún momento de Arbasia de forma específica, pero lo menciona en distintas ocasiones en el *Libro de descripción...* y en el *Arte de la Pintura*, aunque casi siempre en conexión con el cordobés[52]. Arbasia aparece estudiando en Roma junto a Céspedes, Arbasia viene a España cuando Céspedes lo hace, y Arbasia pinta en la catedral de Córdoba, donde trabaja Céspedes. Evidentemente, Pacheco conoce al pintor de Saluzzo a través de su amigo el racionero. Se trata de un retrato sesgado por tanto, pero muy útil porque al menos llamará la atención sobre el pintor, motivando que posteriormente se le estudie con mayor detenimiento. De cualquier forma, no dejan de ser interesantes en sí mismos los datos que nos ofrece sobre su persona, que serán, además, los únicos conocidos en España casi hasta entrado el siglo XIX. Gracias a Pacheco sabemos que Arbasia estudió seis años en Roma, imitando a Rafael y Miguel Ángel, que vino a España en 1575, que pintó en el sagrario de la catedral de Córdoba, que practicaba el fr y que era especialista en la realización de paisaj

Estas noticias, no muy abundantes, van a repetidas por la historiografía española hasta fir del siglo XVIII, cuando se incorpore la documenta a lo que manifiestan las fuentes literarias. D misma forma, también se va a ignorar lo qu escribe en Italia sobre Arbasia. Baglione Ron completa allí el capítulo de fuentes liter relatando su actividad en la iglesia de la Trinida los Montes de Roma -donde trabaja tam Céspedes- y destacando como hiciera Pache calidad de paisajista[54]. Estos datos tardará embargo en incorporarse a la bibliografí castellano, que no los conoce hasta 1937.

Mientras tanto, aquí en España no se sale dicho por Pacheco si no es para incurrir en er como hace Palomino[55]. El pintor y biógrafo cor avanza que Arbasia volvió a Italia tras resic España, pero se equivoca al colocar el regreso después de su trabajo en Córdoba y al fijar éste las fechas de 1600, cuando llegaría a España, y cuando retornaría a Italia. Con ello re equivocadamente casi en veinte años la decor del sagrario. Tampoco acierta en su defir estilística, al figurarlo discípulo de Leonardo Da Pero sin embargo, por más que yerre e contenidos, no deja de ser importante que el A de Palomino es ya un personaje completar autónomo que tiene su propia biografía, siend

52 Pacheco, *Libro de descripción...*, pp. 101 y 102 y Pacheco, *Arte de la pintura*, pp. 38, 466 y 512-13.
53 La fecha de su llegada a España posiblemente es errónea, seguramente ésta ocurrió en 1576 o 1577. *Vid.* el apartado de a Pablo de Céspedes.
54 G. Baglione, *Le vite...*, p. 30.
55 Palomino, *El museo pictórico...*, tomo III, p. 101. Otra obra del XVIII que no sale de lo asentado por Pacheco es el trabajo de P. Vel Santos, que menciona sólo la obra cordobesa de Arbasia (P. Velasco y F. Santos, *Las ciudades, Iglesias y Conventos en España, donde a de los pintores y estatuarios eminentes españoles, puestos en orden alfabético. Con sus obras puestas en sus propios lugares*, L Enrique Woodfall, 1746, pp. 9-10).

de los pocos extranjeros que se incluyen en el *Parnaso español pintoresco laureado*.

Dentro del mismo siglo, adelanta mucho más Antonio Ponz al dar a conocer el trabajo de Arbasia en Málaga y apuntar la posibilidad de su intervención en el palacio del marqués de Santa Cruz en El Viso, superando los datos ofrecidos por Pacheco[56]. El avance se basa en la incorporación de la información documental a lo que las fuentes literarias proporcionan. Ello permite a Ponz hablar del trabajo de Arbasia en la catedral malagueña con una precisión de fechas y precios -incluyendo su tasación por Leonardo Enríquez de Navarra- que remite con certeza a la lectura de la documentación de las obras. Igualmente nos dice que en el archivo del marqués se han encontrado referencias que hablan de un tal "maestre César" que bien pudiera ser nuestro Arbasia. Ante esto, la carencia de contraste documental hace menos valiosos sus comentarios sobre el sagrario cordobés, ya que se mantiene dentro de lo asentado por Pacheco sin entrar en lo que ofrecen los archivos, de tal forma que el único interés de tal relación es la de provenir de una observación directa de las pinturas[57].

La prueba documental del trabajo de Arbasia en la parroquia del sagrario de la catedral de Córdoba llegará con la publicación del *Diccionario* de Ceán Bermúdez, que remite a su archivo catedral para la noticia de que el encargo se debe al propio obispo Pazos y fue realizado en 1583. Curiosamente el primer trabajo de Arbasia en España del que se tiene conocimiento es el último para el que se obtiene alguna referencia documental. Por lo demás sigue Ceán ofreciendo los mismos datos que Ponz para Málaga y dando por segura su intervención en El Viso[58].

El siglo XIX prácticamente pasa en balde para la investigación sobre el trabajo de Arbasia en Córdoba, pues se adelanta poco para el sagrario, y sí se confunde sin embargo al pretender la intervención de Arbasia en otras pinturas de la catedral, de las que la más relevante es el retablo de la capilla de San Nicolás. Los que escriben sobre la pintura en Córdoba en estos años, González Guevara en sus *Apuntes sobre la historia de la pintura...* y Ramírez de las Casas-Deza en su *Descripción de la Iglesia Catedral de Córdoba*, atribuyen a Arbasia estas tablas que años después revelarán ser obras de Pedro de Campaña[59]. Sólo el último erudito profundiza algo en el sagrario, al documentar la presencia en su decoración del pintor sevillano Luis de Valdivieso, con lo que permite aquilatar más el trabajo de Arbasia en tal obra.

Tampoco Rafael Ramírez de Arellano, quien generalmente suele aportar datos documentales nuevos para el conocimiento de la mayoría de los pintores, cambia sustancialmente el estado de la cuestión sobre Arbasia. No le concede una entrada en el *Diccionario biográfico de artistas...* por no haber nacido en la provincia, aunque hace una sucinta mención a su persona al tratar -no podía ser otro- a

56 Ponz, *Viage de España...*, vol. 4, pp. 348, 489 y 779.
57 Lo más interesante es el comentario del estado de conservación de las pinturas de la bóveda de la nave anterior a la parroquia del sagrario, que hoy están completamente perdidas. Estas pinturas no eran de Arbasia, sino de los hermanos Peroli y Mohedano, pero dependieron de su trabajo en el interior del sagrario (Ponz, *Viage de España...*, vol. 4, p. 489).58 Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico...*, tomo I, pp. 42-43.
58 Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico...*, tomo I, pp. 42-43.
59 L. M. Ramírez y de las Casas Deza, *Descripción...*, pp. 98-99 y 105 y González Guevara, *Apuntes...*, p. 20. *Vid.* el apartado sobre Pedro de Campaña para mayor información a este respecto.

Pablo de Céspedes. Más tarde, en 1903, le dedica más atención al estudiar las pinturas del sagrario en su *Inventario-Catálogo...*, pero no se despega de Ramírez de las Casas-Deza. De cualquier forma, por lo menos tiene el acierto de desmentir, aunque sea por criterios formales, la atribución a Arbasia de las tablas de la capilla de San Nicolás[60].

Por lo demás, el siglo XIX termina en España sin que se conozca todavía lo que se ha publicado en Italia sobre Arbasia, mientras que la historiografía británica, en la persona de William Stirling-Maxwell, ya sintetizó en 1848 las fuentes españolas e italianas[61]. Poco iba esto a aportar al estudio directo de las pinturas cordobesas, como no fuese en cuestiones de estilo, pero sí mucho, y bueno, al mejor conocimiento global de César Arbasia. Pero para ello tendremos que esperar hasta entrado el XX, pues ni siquiera la historiografía alemana del primer cuarto de siglo recoge estas fuentes italianas: Valerian Von Loga y August L. Mayer las ignoran absolutamente[62].

Por fin, en 1937, Francisco Javier Sánchez Cantón publica un pequeño artículo en *Archivo Español de Arte y Arqueología* en el que aparecen referencias tomadas de la bibliografía italiana. El trabajo se justificaba por el hallazgo de una nota autógrafa de Ambrosio de Morales que se conservaba en la Biblioteca Nacional, donde éste se quejaba de que el cabildo catedralicio no dejó enterrarse al obispo Pazos en el sagrario después de haber costead decoración. Pero este artículo nos interesa sobre t porque en él su autor demuestra conocer las fue italianas sobre Arbasia al manejar datos com nacimiento en Saluzzo, lo que es indicativo c apertura y profesionalización que se va producie por estos años en la historiografía artística espa Llama la atención igualmente por ser uno d primeros trabajos historiográficos que se realiza España primando el punto de vista del promot la obra de arte -Pazos- y del diseñador del progr iconográfico -Morales-. Es una pena qu encontrara sucesores inmediatos que sigui investigando por este camino.

Las siguientes apariciones de César Arbas la historiografía española se distribuyen a lo del último cuarto del siglo, cuando se le dedic varios estudios monográficos centrados en alg de sus trabajos en España. Antes lo había inc Diego Angulo en el tomo correspondiente de *Hispaniae*, donde aunque no pudo dedi demasiada atención por cuestiones de espaci basta para relacionarlo estilísticamente co hermanos Peroli y Mateo Pérez de Alesio, quienes formaría el grupo de artistas italiano traerían la fuerza y el quiebro de Miguel Ár Andalucía y La Mancha[63]. Como Angulo tam menciona nada sobre su intervención en capillas de la catedral cordobesa, ésta q

60 R. Ramírez de Arellano, *Diccionario biográfico de artistas...*, p. 46 y R. Ramírez de Arellano, "Artistas exhumados", pp. 72-73 y 76
61 W. Stirling-Maxwell, *Annals of the artists...*, tomo I, pp. 347-348. Los nuevos datos son su nacimiento en Saluzzo, su condición de m fundador de la Academia de San Lucas a su vuelta a Roma, y su ejecución de varios frescos en el palacio municipal de su ciudad nat últimos años de su vida. De cualquier forma, Stirling demuestra bastante apego por las fuentes españolas, puesto que nombra a lo como los "Perolas", una forma que indudablemente procede de un texto español.
62 Von Loga, *Die Malerei...*, pp. 148 y 153 y Mayer, *Historia de la...*, p. 224.
63 D. Angulo Íñiguez, *Pintura del Renacimiento*, pp. 12 y 265-66. También se muestra partidario de la participación de Arbasia en la ción del palacio de El Viso del Marqués en colaboración con los Peroli.

definitivamente descartada para la histo-riografía tras su negación por el maestro español del atribucionismo[64].

Los estudios monográficos sobre la obra de Arbasia en la península suponen una verdadera profundización en el conocimiento del trabajo del artista, a la vez que una prueba del incentivo que ha supuesto la extensión de los estudios histórico-artísticos universitarios en la investigación del patrimonio local.

El primero de ellos se dirige específicamente a las pinturas de la catedral de Málaga. Fue realizado por Agustín Clavijo en 1978 y contiene un exhaustivo catálogo razonado de estas obras, amén de una definición estilística de Arbasia y de un pequeño estudio sobre la historia de su historiografía[65]. Ahora nos interesa sobre todo este último apartado, pues en él pasa revista a las fuentes conocidas en España y también, como no podía ser menos en estas fechas, a la bibliografía italiana antigua y contemporánea sobre el pintor.

Dedicados ya a su estancia en Córdoba están los trabajos de María de los Ángeles Raya, Manuel Pérez Lozano y Giulia Conti sobre las pinturas de Arbasia en el sagrario, eliminada ya de su corpus cualquier otra pintura de la misma catedral[66]. El primer estudio forma parte del catálogo de la pintura de la catedral de Córdoba que publicó la autora en 1988; y en él se contiene un análisis exhaustivo de la docu-mentación existente sobre la capilla, desde su fundación y transformaciones hasta los contratos de la decoración, un estudio iconográfico -quizás lo más importante al aclarar la identidad de la mayoría de las figuras representadas- y estilístico del conjunto de pinturas; y una pequeña biografía del pintor que tiene en cuenta la bibliografía italiana.

El análisis iconográfico de la capilla que comienza María de los Ángeles Raya es continuado después por Manuel Pérez Lozano en un artículo dedicado monográficamente al estudio de la decoración del sagrario. En él se distinguen cinco programas iconográficos distintos que se yuxtaponen en la capilla como consecuencia del especial momento histórico en el que ésta se construye, coincidiendo con la edición del *Memorialis sanctorum* de San Eulogio por Ambrosio de Morales y el descubrimiento de las reliquias de los santos mártires cordobeses en San Pedro. Esto hace que el sagrario pase de tener una vocación exclusivamente eucarística, lógica en este espacio, a soportar una significación de tipo martirial.

Todos estos datos son la base del estudio de Giulia Conti, que parte de los estudios de María de

64 Incluso la historiografía italiana, cuando haga repaso del trabajo de Arbasia en Córdoba seguirá a Angulo y limitará su trabajo al sagrario. Así hace Mario Bressy en un artículo monográfico sobre Arbasia, que interesa sobre todo por sus apreciaciones estilísticas sobre el pintor, pues para su obra española no hace más que seguir a Angulo (M. Bressy, "Cesare Arbasía, pittore saluzzese del Cinquecento (1547-1607)", *L'Arte*, 1961, pp. 51-53. El artículo se publicó en dos entregas, la primera, dedicada exclusivamente a Arbasia en Italia apareció en 1960).

65 A. Clavijo, "Un pintor manierista en Málaga: el italiano César Arbasia", en *Actas I Congreso de Historia de Andalucía. Andalucía Moderna I.* Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1978, pp. 307-320. Clavijo hace uso también de los documentos sobre la presencia de Arbasia exhumados por Andrés Llordén y publicados en *Pintores y doradores malagueños. Ensayo histórico-documental (siglos XV-XIX)*, Ávila, Senén Martín, 1959.

66 M. A. Raya Raya, *Catálogo de las pinturas...*, p. 33, M. Pérez Lozano, "Los programas iconográficos de la capilla del Sagrario de la Catedral de Córdoba", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1991, IV, 8, pp. 57-64 y G. Conti, "Las pinturas del Sagrario de la Catedral de Córdoba", en *Homenaje a Dionisio Ortiz Juárez*, Córdoba, Consejería de Cultura, Diputación y Ayuntamiento de Córdoba, 1991, pp. 45-48. María de los Ángeles Raya escribió anteriormente sobre César Arbasia en *Córdoba y su pintura religiosa (s. XIV-XVIII)*, aunque es una simple mención marginal y dependiente de Pablo de Céspedes (pp. 18-19) e igualmente M. Pérez Lozano incluye alguna referencia a Arbasia en su Tesis Doctoral, *El conceptismo...*, tomo II, pp. 523-537. M. T. Dabrio González también hace una breve mención a la *Sagrada Cena* de Arbasia de la capilla del sagrario en "Representaciones pictóricas...", p. 19.

los Ángeles Raya y Manuel Pérez, sin aportar nada nuevo al conocimiento de las pinturas del sagrario, pero su trabajo resulta interesante por su incorporación al conocimiento español de Arbasia de los últimos avances de la investigación en Italia, gracias a los que aporta una cronología detallada de su vida que es especialmente novedosa aquí por lo cuidada que está la residencia en su país de nacimiento.

Y finalmente está el estudio de Eduardo Blázquez sobre los paisajes de Arbasia, en el que se le dedica un apartado a los que realizó en el sagrario cordobés relacionándolos con los paisajes de las pinturas del palacio de El Viso[67]. Sin duda es muy interesante la focalización que hace Blázquez sobre el paisaje, puesto que este aspecto de la pintura de Arbasia en el sagrario había sido ignorado hasta el momento, y es bastante importante tanto desde la estilística, dentro del proceso de recepción de modelos paisajísticos en España, como desde la iconografía, por la significación que los paisajes desérticos y solitarios añaden a los personajes martiriales.

Los resultados de estas investigaciones se han asimilado con rapidez en los estudios generales sobre la pintura quinientista en Córdoba, que han incorporado las noticias sobre la importancia del programa iconográfico del sagrario y sus implicaciones en la vida cultural de la ciudad[68]. Sin embargo esto no significa que el asunto esté definitivamente agotado, por lo que todavía cabe esperar estudios en esta línea historiográfica.

Pintores menores o menos conocidos

"En definitiva, sólo conocemos los nombres que h
suscitado una literatura, en Venecia, en Roma o
Toscana. A su lado subsiste una enorme masa c
fusa, un territorio por explorar, configurado por t
timonios incompletos, por imágenes sin atribuir,
obras de las que sólo identificamos una peque
parte, todo ello porque no entraron inmediatam
te en el Panteón de lo Bello, o no suscitaron u
literatura adecuada."[1]

Federico Zeri ha querido expresar recienteme
con estas palabras la cantidad de artistas y obras
la Italia de los siglos XVII y XVIII que permanecen
recibir estudios completos por no haber encontr
un hueco en la historiografía. Si esta situación ti
lugar en Italia, la Meca de los historiadores del a
qué no habrá de pasar en España, donde
investigación ha sido mucho más escasa.

Durante el siglo XVI trabaja en Córdoba un núm
elevadísimo de pintores, cuyos nombres conoce
en su mayoría exclusivamente a través de
documentación. Además de las grandes figuras
han suscitado atención desde antiguo, tan sólo
reducido número de pintores de menor renombre
recibido alguna mención por parte de la historiogr
Estos artistas, de los que tratamos en las pág
siguientes, raramente han sido estudiados en las o
generales sobre pintura española o andaluza
aparecen en ellas, generalmente lo hacen po
relación con algún maestro consagrado, con lo qu

67 E. Blázquez, "Los escenarios pintados de Cesare Arbasia: paisajes idílicos y de soledades", *Bolletino della società per gli studi s archeologici ed artistici della provincia di Cuneo*, 1993, 109, pp. 57-64.
68 Así se hace en Bernales, Hernández Díaz y Megía, *El Arte del Renacimiento...*, p. 327, A. Villar Movellán (coord.), *Córdoba Capital. 2* Córdoba, Diario Córdoba y Cajasur, 1994, pp. 61-62, A. Villar Movellán (dir.), *Guía artística...*, pp. 45-47, y M. Nieto Cumplido, *La Catec* pp. 384-390.
1 F. Zeri, *Confieso que me he equivocado. Autobiografía*, Madrid, Trama, 1998, p. 106.
2 Para ello hemos seguido un criterio de ordenación cronológica.

conocimiento que tenemos de ellos es básicamente producto del trabajo de la historiografía local.

El acercamiento historiográfico que han recibido ha sido siempre necesariamente tradicional, puesto que de ellos se desconoce prácticamente todo y todavía están por aclararse sus biografías y catálogos. De la mayor parte solamente se saben algunos datos deslavazados sobre su biografía o catálogo, ya que generalmente saltan a las páginas escritas a partir de alguna atribución concreta, sin que se suela intentar completar su catálogo o su biografía. Otros son conocidos desde su presencia en las fuentes literarias, pero los datos que aparecen en éstas no han recibido una crítica suficiente y lo que se sabe de ellos es al menos dudoso. Sólo unos pocos han recibido un tratamiento global que conjugue la información que proporcionan las fuentes documentales con el análisis de sus obras conocidas y el intento de definición de un catálogo razonado[3].

Es deseable que esta situación se extienda al resto de pintores y se vayan completando sus biografías y catálogos. Evidentemente la calidad de la mayor parte de ellos es mediocre, pero eso no justifica la oscuridad a la que los ha sometido la literatura artística, llena de lagunas y confusiones sobre ellos. El que no hayan entrado en el Panteón de lo Bello, como dice Zeri, hizo que no se escribiera sobre ellos; pero una historiografía que se preocupe por la historia de la pintura, y no sólo por la alabanza de sus virtuosismos, ha de interesarse seriamente por este conjunto de pintores por lo que tienen de representativo del nivel medio de la pintura cordobesa y por lo que puedan informar de las circunstancias en la que ésta se desenvuelve.

Bartolomé Ruiz

La pintura de Bartolomé Ruiz, y la propia existencia de pintor, se dan a conocer a la historiografía a partir de una tabla firmada que se conservaba en la colección López Cepero de Sevilla y que hoy se encuentra en el Museo da Arte Antiga de Lisboa. Como quiera que la tabla procedía de una casa noble de Córdoba, pronto se intentó relacionar a su autor con los artistas conocidos que trabajaron en la ciudad en la segunda mitad del siglo XV y comienzos del XVI, fecha en la que se ha venido datando tradicionalmente la pieza[4]. Los resultados no han sido sin embargo los deseados, ya que por más que la documentación cordobesa registrase también la presencia de varios pintores con este nombre, y se hayan efectuado varios intentos de reconstrucción de su biografía y catálogo, no se ha podido llegar a ninguna deducción concluyente.

Francisco Tubino fue el primero en publicar la tabla, trayéndola a colación en su estudio sobre Pablo de Céspedes al hacer un breve esquema de la pintura andaluza del momento[5]. Tubino simplemente menciona la existencia de la tabla, la firma con el nombre del pintor, y la procedencia cordobesa de ésta. Además la fecha hacia 1450 por razones de estilo.

Esta referencia escuetísima es recogida por Ramírez de Arellano al incluir al pintor en su

3 El esfuerzo más amplio que se ha hecho en este sentido son los estudios que hizo María de los Ángeles Raya en su *Catálogo de las pintura de la Catedral de Córdoba*, aunque éstos se limitan a los pintores presentes en la dicha catedral, como Miguel Ruiz de Espinosa o Pedro Fernández Guijalvo.

4 El deán López Cepero compró gran parte de las piezas de arte que componían la galería del racionero cordobés José Roncali a su fallecimiento en 1810, probablemente esta tabla se encontrara en el lote (*vid.* T. Ramírez de Arellano y Gutiérrez, *Paseos por Córdoba ó sea apuntes para su historia*, Córdoba, Librería Luque, 1985, p. 562).

5 F. Tubino, *Pablo de Céspedes*, p. 205.

Diccionario biográfico de artistas... de 1893[6]. La información sigue siendo la misma, pues se sigue conociendo Bartolomé Ruiz sólo por la tabla de la colección Cepero, pero el hecho de que Ramírez de Arellano conceda a este pintor una entrada de su diccionario avalora su presencia literaria ante los historiadores subsiguientes. Sólo añade una definición estilística del cuadro, que lo sitúa en las cercanías de Bartolomé Bermejo y Pedro de Córdoba, unos artistas con los que Bartolomé Ruiz formaría, para Ramírez de Arellano, la tríada de pintores cordobeses de la segunda mitad del siglo XV[7].

Una consideración parecida es la que sostiene Post, que se ocupa de esta obra ya en 1934 en su estudio dedicado a la pintura hispano-flamenca en Andalucía[8]. El profesor norteamericano mantiene a Bartolomé Ruiz dentro de unos parámetros parecidos a los de Ramírez de Arellano, aunque aporte unos principios metodológicos que dan mayor validez a sus afirmaciones. Así apoya la procedencia cordobesa de la tabla en bases estilísticas, para proporcionar un contraste necesario a la fuente oral que mencionaba Ramírez de Arellano, ya que ésta no era suficiente por sí sola, puesto que la pintura podía pertenecer a una familia cordobesa pero haber sido realizada en otra ciudad. Igualmente demuestra la importancia del contacto directo con la obra cuando duda de la lectura de la firma pensando que el "Ru pudiera ser una forma abreviada de "Rodrígue Lo importante aquí no es que se decante por un otra versión, que lo hace por la primera, sinc presencia de un principio de crítica que está e base de todo conocimiento científico.

Por lo demás Post no cuenta todavía con la b documental necesaria para intentar una identif ción segura del autor, sea Ruiz o Rodríguez, aun apunta que puede tratarse del Bartolomé Ruiz dobés que se conoce por el testamento de su m de 1507[9]. Todavía es pronto para preguntarse otras obras puede haber hecho ese Bartolomé R

Diego Angulo y Gudiol Ricart hacen u menciones mucho más breves a Bartolomé Ruiz sus tomos sobre *Pintura gótica* y *Pintura del s XVI* de la colección "Ars Hispaniae". Gu simplemente le adjudica la *Piedad* de Lisboa y que los documentos cordobeses lo mencionan e 1480 y 1500, y Angulo dice que la *Piedad* de Lis le parece una tabla más arcaizante que las de Fu Obejuna, y añade además que, como dijo F pudiera ser Rodríguez el apellido[10].

El rastreo al que se sometieron las fuentes d mentales en la primera mitad del siglo permi Valverde Madrid pretender en 1956 una recons ción más amplia de la figura de Bartolomé Ru

6 R. Ramírez de Arellano, *Diccionario biográfico de artistas...*, pp. 233-34. Curiosamente, Ramírez de Arellano sostiene que el cuadr firmado en 1450, fecha a la que lo remitía Tubino con alguna duda. Esto, y el hecho de que Post niegue expresamente que el cuadro est fechado, nos hace pensar que Ramírez de Arellano no lo vio directamente e hizo una lectura errónea de lo escrito por Tubino.
7 R. Ramírez de Arellano, *Diccionario biográfico de artistas...*, p. 37.
8 C. R. Post, *A history of Spanish Painting. V The Hispano-Flemish Style in Andalusia*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1934, pp.
9 El documento en cuestión se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Córdoba (Oficio 24, tomo 1, folios 337 al 338) y aparece re en el *Registro documental de pintores cordobeses* de José de la Torre, pp. 36-37. Puede que la referencia se la facilitara personalment de la Torre, evidentemente en caso contrario Post hubo de tener una fuente anterior a la que no cita y que nosotros desconocemos.
10 Gudiol Ricart, *Pintura gótica*, Madrid, Plus Ultra, 1955, col. "Ars Hispaniae", tomo IX, p. 396 y D. Angulo Íñiguez, *Pintura del Renacimiento*, Estos mismos datos serán la base del artículo que José Alberto Seabra de Carvalho dedicó al pintor y a la tabla de Lisboa en el catálogo exposición celebrada recientemente (J. A. Seabra de Carvalho, "Bartolomeu Ruíz", en Catálogo de exposición *Grão Vasco e a pintura europ Renascimento* (Lisboa, 1992), Lisboa, Comisssão Nacional para as Comemorações dos Descubrimentos Portugueses, 1992, pp. 280-282).
11 J. Valverde Madrid, "Las tablas del pintor Bartolomé Ruiz en Fuente Ovejuna", *Fons Mellaria*, 1956, pp. 18-19 y J. Valverde Madri pintura sevillana...", pp. 130-131. En 1975 repetirá la mismas conclusiones en "La pintura cordobesa", p. 170.

Realiza entonces una pequeña biografía en la que ordena los escasos datos que se conocen sobre vida, e identifica a los Bartolomé Ruiz que aparecen en los archivos cordobeses y sevillanos como una misma persona. Pero su apuesta más decidida consiste en la atribución de las tablas del banco y la *Resurrección* de Nuestra Señora del Castillo de Fuente Obejuna al Bartolomé Ruiz autor de la *Piedad* de Lisboa. Para ello parte de la creencia de que el famoso contrato de 1531 con Antón Pérez y Bartolomé Ruiz para un retablo de aquella parroquia corresponde a la máquina de la capilla del sagrario, y que tal sería la parte que le correspondería a Bartolomé Ruiz.

Sin embargo esta presunción había sido antes fuertemente cuestionada por parte de la crítica más autorizada, que, comenzando por Angulo y Post, pensaba que tal contrato no debe corresponderse con el retablo en cuestión por lo tardío de su fecha en comparación con el estilo de las tablas. De hecho Post, que es algo más receptivo que Angulo a la hipótesis de 1531, explicita que con seguridad no podía reconocerse en ellas el estilo del Bartolomé Ruiz de Lisboa[12]. El edificio que construye Valverde se tambalea así desde la base, puesto que si la intervención de Bartolomé Ruiz en el retablo del sagrario de Fuente Obejuna es notablemente dudosa, resulta harto arriesgado definir su estilo a partir de tales obras. Más aun cuando no sabemos si el Bartolomé Ruiz que contrató en 1531 es el mismo que firmó años atrás en la tabla portuguesa, ya que son varios los pintores así nombrados que pululan por los documentos cordobeses de esos años.

Valverde nos muestra que incluso la construcción de biografías y catálogos al modo tradicional implica riesgos si no se realiza un contraste sistemático de los documentos y los análisis formales; y que este método histórico-artístico, que desde siempre se ha pretendido el más científico, resulta tan peligroso como cualquier otro de no emprenderse con rigor. De no ser así, el resultado puede ser este: un cóctel historiográfico en el que se mezcla la obra segura de un pintor con atribuciones y documentos de difícil adscripción[13].

Afortunadamente, los estudios posteriores recogen a Bartolomé Ruiz desde una perspectiva mucho más prudente. Jorge Bernales, José Hernández Díaz y Matilde Megía, por ejemplo, son más cautos y se limitan a comentar el estilo del pintor a partir de la tabla de Lisboa, recogiendo lo escrito por Post, Angulo y Gudiol Ricart e ignorando las atribuciones de Valverde[14]. Su única contribución es un análisis

12 D. Angulo Íñiguez, "Pintores cordobeses...", pp. 239-240, D. Angulo Íñiguez, *Pintura del Renacimiento*, pp. 146-147. C. R. Post, *A history...*, tomo X, p. 220. En 1966, Post volverá a recoger la tesis de Valverde sobre Fuente Obejuna, de nuevo sin relacionar a este Bartolomé Ruiz con el de Lisboa (C. R. Post, *A history of Spanish Painting. XIV The latter Renaissance in Castile*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1966, pp. 262-266). Los autores del *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba* también se pronunciarán en contra de la atribución a Bartolomé Ruiz del retablo de Fuente Obejuna (tomo IV, pp. 51-58). *Vid.* el apartado dedicado al Maestro de Fuente Obejuna.

13 La labor atribucionista de Valverde no se detiene en las tablas de Fuente Obejuna, también plantea la posibilidad de que fuera también obra de Bartolomé Ruiz la *Virgen con el Niño* del Museo del Prado que está firmada por *Bartolomeus* y hasta 1949 estuvo asignada a Bartolomé Bermejo. En el catálogo del Prado de 1996 esta tabla aparece con el número 1322, y tan sólo se barajan las hipótesis de Bartolomé Vallés -Post- y un pintor del círculo de Fernando Gallego -Angulo- (*Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1996, p. 15). Otros que siguen a Valverde Madrid son P. Espejo Calatrava, "Pintura del Renacimiento...", p. 262 -afirmando erróneamente que el *Santo Entierro* del Museo de Lisboa es una tabla distinta del *Santo Entierro de Cristo* que Ramírez de Arellano mencionaba en la colección del deán Cepero- y M. Rivera, *Fuente Obejuna paso a paso. Guía Artística y Monumental*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1987, pp. 38-42.

14 Bernales, Hernández Díaz y Megía, *El Arte del Renacimiento...*, p. 237. Otro que prescinde de las hipótesis de Valverde al hablar de Bartolomé Ruiz es José Camón Aznar en la breve mención que sobre tal pintor hace en su tomo de la colección "Summa Artis" dedicado a la pintura española del siglo XVI (José Camón Aznar, *La pintura española...*, p. 358). Fernando Moreno, por su parte, se limita a resumir las distintas hipótesis cuando habla de este retablo (F. Moreno Cuadro, *La Pasión de la Virgen...*, pp. 233-234).

formal que revisa lo expuesto en el siglo pasado retrasando la datación de la tabla en sesenta y cinco años respecto a lo establecido por Tubino y Ramírez de Arellano. Parece que ante la confusión creada se impone un estudio más afinado de la tabla antes que hipótesis de altos vuelos.

Antón Pérez

El tratamiento historiográfico que ha recibido Antón Pérez está en conexión directa con el estudio de Bartolomé Ruiz y del retablo de la capilla del sagrario de la parroquia de Fuente Obejuna. De antiguo es conocida la figura del Antón Pérez que trabajó en Sevilla en la segunda mitad del siglo XVI, del que por ejemplo ya dió noticia Ceán Bermúdez. Sin embargo, la aparición de un Antón Pérez natural de Fuente Obejuna y activo en ella durante la década de los veinte y treinta del siglo es producto de los rastreos documentales contemporáneos[15]. El problema actual estriba en la clarificación de la conexión del cordobés con las famosas tablas de su localidad de origen y en la posible identificación de las dos figuras.

Como ya hemos visto, el primero en hacerse eco de los descubrimientos documentales de José de la Torre fue Diego Angulo, quien planteó en 1944 la existencia del contrato de 1531 por el que Antón Pérez cedía a Bartolomé Ruiz un tercio de la pintura retablo que había concertado para la parroquia de Fuente Obejuna; con lo que se abría la posibilidad de asignar la autoría del retablo de la capilla del sagrario a estos dos pintores. Angulo, y después Pc barajan en principio tal posibilidad, pero los c acaban por encontrarla improbable[16]. Ya sabem sin embargo, que Valverde Madrid no piensa Como en el caso de Bartolomé Ruiz, Valverde v identificar al Antón Pérez de la documentación so Fuente Obejuna con el Antón Pérez conocido antaño, enlazando la obra de éste con las tablas retablo del sagrario que él atribuye al primero[17]. nuevo Valverde se basa en esta dudosa atribuc para efectuar la construcción historiográfica de artista de catálogo tan imposible que su pro creador llama la atención sobre la falta de cohes interna de las obras que le está atribuyendo[18].

Estos problemas que plantea la hipótesis Valverde serán reconocidos en 1977 por Ju Miguel Serrera, quien comenta lo siguiente en trabajo sobre Antón Pérez[19]: "La dificultad estudio de Antón Pérez viene dada por t cuestiones fundamentales. La primera, la identificar en una sola persona las posibles figu de dos pintores del siglo XVI de mismo nombre segunda, la de ver el autor de las pinturas del reta del sagrario de la parroquia de Fuente Obejuna el Antón Pérez vecino de esa localidad. Y la terc la que, aceptando la anterior, considera ese mae como el autor de las tablas de la capilla de Santi de la catedral hispalense."

Tras este análisis, Serrera llegó a la conclu de que la propuesta de Valverde es inaceptabl

15 Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico...*, tomo IV, pp. 72-73.
16 D. Angulo Íñiguez, "Pintores cordobeses...", pp. 239-240, C. R. Post, *A history...*, tomo X, pp. 217-221 y D. Angulo Íñiguez, *Pintu Renacimiento*, pp. 146-147. *Vid.* el apartado dedicado al Maestro de Fuente Obejuna
17 J. Valverde Madrid, "Antón Pérez, el pintor de Fuente Obejuna", *Fons Mellaria*, 1955, pp. 23-24, J. Valverde Madrid, "La pintura se na...", pp. 138-141 y J. Valverde Madrid, "La pintura cordobesa", p. 170.
18 J. Valverde Madrid, "La pintura sevillana...", p. 140.
19 J. M. Serrera Contreras, "Antón Pérez, pintor sevillano del siglo XVI", *Archivo Hispalense*, 1977, pp.127-148 (Texto en p. 127)

los términos en los que éste la plantea, debido a la radical diferencia de estilo entre las tablas de Fuente Obejuna y la obra segura de Antón Pérez en Sevilla; por lo que, o bien se trata de dos pintores diferentes, o bien el Antón Pérez que trabaja en Córdoba y Sevilla no es el autor del retablo del sagrario de Fuente Obejuna.

Con esto Serrera desmonta toda la construcción de Valverde, porque si se deja a Antón Pérez como el autor de este retablo cordobés, sería distinto del pintor que trabaja en Sevilla -lo que hunde la caracterización que Valverde hizo de éste-. Pero si aceptamos que es el mismo pintor, sería un artista nacido en Córdoba del que tan sólo se conoce obra en Sevilla porque las tablas de Fuente Obejuna no serían suyas -lo que va radicalmente en contra de las tesis de Valverde-.

A partir de Serrera en adelante, la cuestión de la identidad de ambos pintores no volverá a plantearse con tanta alegría, y normalmente Antón Pérez será visto desde Sevilla y Córdoba de forma independiente[20]. En la primera prestando atención a su obra sevillana y sin buscar conexiones posibles con Córdoba[21]. En la segunda siempre de forma somera y necesariamente a partir del debate sobre el "Maestro de Fuente Obe-juna". En este sentido ya sabemos que la mayoría de los estudiosos se limitan a exponer la posibilidad de su identificación con Antón Pérez y Bartolomé Ruiz sin mostrar demasiado interés por tal asignación, y que tan sólo Purificación Espejo y Manuel Rivera se decantan de forma más clara por esta hipótesis[22].

Alonso de Villanueva

Éste es uno de los pintores cordobeses del siglo XVI más desconocidos, y por lo tanto, uno de los que tienen una presencia más fugaz en la bibliografía. Villanueva ha llegado a nosotros a través de su firma en unas tablas en colecciones particulares sevillanas y de algunos documentos que lo sitúan en Córdoba.

El primero que señala el origen cordobés del autor de esas pinturas es Diego Angulo en 1954, al relacionar al pintor que firma una *Adoración de los Reyes* perteneciente de un grupo de tablas procedentes de Úbeda que estaban de las colecciones sevillanas Sánchez-Dalp y Pickman, con el Alonso de Villanueva que aparece en la documentación avecindado en Córdoba entre 1542 y 1546[23].

Las posteriores apariciones bibliográficas de Alonso de Villanueva siguen la brevedad y el esquema de esta primera. Cuando Valverde, primero, y Camón Aznar, Purificación Espejo, Jorge Bernales, José Hernández Díaz y Matilde Megía, después, recojan su trabajo repetirán el formato de Angulo partiendo de la existencia de las tablas,

20 Únicamente J. M. Palencia ha vuelto a insistir recientemente en la identificación de ambos. *Vid.* J. M. Palencia Cerezo, "Las pinturas murales...", p. 179.
21 Así lo hace por ejemplo Enrique Valdivieso en *Historia de la pintura sevillana...*, pp. 84-86, o desde un punto de vista más general, F. Marías, *El largo siglo XVI...*, pp. 336-337.
22 De esta manera en C. R. Post, *A history...*, tomo XIV, pp. 262-266, S. Sebastián, C. García y R. Buendía, *Historia del arte hispánico...*, p. 232, P. Espejo Calatrava, "Pintura del Renacimiento...", pp. 260-261, M. A. Raya Raya, *Córdoba y su pintura...*, p. 65, VV.AA., *Catálogo artístico y monumental...*, tomo IV, pp. 51-58, Rivera Mateos, *Fuente Obejuna...*, pp. 38-42, Bernales, Hernández Díaz y Megía, *El Arte del Renacimiento...*, p. 238, F. Moreno, *La Pasión de la Virgen...*, pp. 233-234 y A. Villar Movellán (dir.), *Guía artística...*, p. 254.
23 D. Angulo Íñiguez, *Pintura del Renacimiento*, p. 147. En otra de las tablas, la *Natividad*, aparece el siguiente texto: "fr(ay) fr (anciscus) redo(n)dom(agiste)r". Angulo interpreta esta leyenda como el nombre del comitente, y esto parece que piensa el resto de los que escriben sobre ellas puesto que nadie menciona a este personaje salvo Camón Aznar, quien piensa que pudiera ser otro pintor que compartiera el trabajo con Villanueva (José Camón Aznar, *La pintura española...*, p. 382)

para relacionar a su autor con los documentos cordobeses y, finalmente, encuadrar estilísticamente al pintor[24]. Lo curioso es que lo que deberían ser datos inamovibles, las tablas y los documentos, bailan inexplicablemente de un texto a otro: las tablas que en Valverde eran *Natividad, Epifanía* y *Santo Entierro,* son de la vida de Jesús y de Santa Clara para Purificación Espejo, y una *Natividad* y un *Llanto sobre Cristo* para Bernales Ballesteros, Hernández Díaz y Megía Navarro[25]. Dejando de lado las variaciones de los nombres que señalan el mismo asunto iconográfico, queda sin explicación la aparición y posterior desaparición de los temas de Santa Clara.

De forma parecida ocurre con respecto a la documentación, pues si Angulo situaba al pintor en Córdoba entre 1542 y 1546, Valverde adelanta su cronología al siglo XV a partir de un padrón de 1480; mientras que Camón, Espejo Calatrava y Jorge Bernales, José Hernández Díaz y Matilde Megía, vuelven a fechas más cercanas a las de Angulo y retrasan de nuevo su presencia en la ciudad al pleno siglo XVI, concretamente hacia 1510 y 1542-46. A este respecto, el *Registro documental de pintores cordobeses* de José de la Torre sólo menciona el documento en el que se basa Valverde Madrid, aunque lo fecha en 1580 y no en 1480. Posiblemente el Alonso de Villanueva que localizó Valverde en el padrón fuera un homónimo, pero si fuera él en verdad, habría que repasar radicalmente la cronología de e pintor[26].

La consecuencia de este movimiento de fec es que las definiciones estilísticas varían de un aut otro. El análisis más asentado es el que realizó Ar lo relacionando a Villanueva con el círculo de Pe Romana, lo que ha sido aceptado por todos los le han seguido salvo Valverde, quien lo hace discí de los Sánchez de Castro, suponemos que para modar el estilo a su cronología cuatrocentista.

El Maestro de la Flagelación y Alonso de Aguilar

La historiografía del retablo de la Flagelación Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba e perfecto ejemplo de los problemas hermenéu que suscita la crítica de las fuentes. El tríptico maneció anónimo durante muchos años a falt un pintor al que pudiera adjudicarse, y de él só sabía que procedía del antiguo hospital de A Cabrera. Como ocurría que esta obra era de calidad manifiesta, resultó que la resolución c autoría se constituyó en un problema historiogr al que dio nombre Angulo al denominar al a "Maestro de la Flagelación".

Esta etiqueta fue rápidamente aceptada por la comunidad científica, que la hizo suya du muchos años hasta que cierto descubrimi documental propició la identificación de este ma anónimo con Alonso de Aguilar. Desde entonces

24 J. Valverde Madrid, "La pintura sevillana...", p. 127, José Camón Aznar, *La pintura española...*, p. 382, P. Espejo Calatrava, "Pint Renacimiento...", p. 262 y Bernales, Hernández Díaz y Megía, *El Arte del Renacimiento...*, p. 237.
25 Camón Aznar, por su parte, sólo menciona una tabla firmada por Villanueva en la Pickman, aunque aclara, siguiendo a Gómez M que ésta procedía del convento de Santa Clara de Úbeda, donde pertenecía a un retablo en el que también se lee la firma de fray He Redondo (José Camón Aznar, *La pintura española...*: p. 382).
26 J. de la Torre y del Cerro, *Registro documental...*p. 190.

hoy casi toda la bibliografía que se detiene en el retablo asume la autoría de Aguilar. Pero, sin embargo, recientemente el propio museo ha cuestionado esta asignación a partir de una lectura detallada del documento en el que se basaba, demostrando la necesidad permanente del recurso a la fuente original.

Rafael Ramírez de Arellano fue el primero en hacer referencia al retablo repasando los contenidos del Museo Provincial de Bellas Artes en su *Inventario-Catálogo...* de 1903-4, aunque simplemente dio noticia de su existencia adscribiéndolo a la escuela española de fines del siglo XVI[27]. Angulo retomó en su artículo de 1944 lo que Ramírez de Arellano expuso, donde, como es costumbre en él, lo sistematiza y amplía el conocimiento que sobre este artista se tenía[28]. Como no consigue dar con la identidad del pintor, y le parece que la obra tiene una entidad suficiente, crea la figura del "Maestro de la Flagelación", para singularizar su anonimato de forma paralela a como hace en las mismas páginas con el retablo del sagrario de Fuente Obejuna. Tras esto, acompaña la descripción del tríptico con un extenso estudio de las tablas, a las que sitúa en el seno del foco cordobés del cambio de siglo al verlas compartiendo las mismas preocupaciones espaciales demostradas por Alejo Fernández, Pedro Romana y Maestro de Fuente Obejuna. También se preocupa, como es habitual, de la definición de sus fuente italianas y germánicas. Pero lo más representativo es l insistencia en la presencia de esta espacialidad cordobesa, de "ese toque peculiar en lo que viene a llamarse la característica de la escuela cordobesa, e espacio, impuesto por Alejo Fernández", en palabra del propio Angulo[29].

La llamada de atención que hizo Angulo sobre la calidad del tríptico no cayó en saco roto, y pronto se ocupó Post de intentar aclarar su paternidad atri buyéndolo a Juan de Zamora, uno de los continua dores de Alejo en Sevilla, y por tanto entroncado en la distancia con la pintura cordobesa[30]. La atribu ción muestra alguna duda, pero en principio no pa rece menos sólida que otras que se han hecho incues tionables, y hubiera provocado seguramente un de bate historiográfico de no ser porque los documen tos llevaron la cuestión por otros derroteros[31].

La aparición de un contrato fechado en 1494 entre Alonso de Aguilar y Antón Cabrera para un retablo destinado al hospital que fundó el segundo hizo suponer a todos que tal obra debía ser la que se conservaba en el museo[32]. De tal manera que dejó de pensarse en otras atribuciones posibles y Alonso de Aguilar fue generalmente aceptado como el autor de las tablas.

27 R. Ramírez de Arellano, *Inventario-Catálogo...*, p. 245. Enrique Romero de Torres volverá a hacer referencia a este retablo en fechas inmediatament posteriores, sugiriendo que este retablo de la Flagelación y el Cristo a la columna del Museo -hoy atribuido a Alejo Fernández- pudieran ser obras d Bermejo. Para ello lo relaciona con la *Piedad* de Barcelona de este último pintor, y dice que Bertaux le confirmó oralmente la semejanza (E. Romero d Torres, "Los primitivos cordobeses. Pedro de Córdoba y Bartolomé Bermejo", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1908, XVI, pp. 60-62).
28 D. Angulo Íñiguez, "Pintores cordobeses...", p. 240-243.
29 D. Angulo Íñiguez, "Pintores cordobeses...", p. 243.30 C. R. Post, *A history...*, tomo X, pp. 128-129.
30 R. Ramírez de Arellano, *Diccionario biográfico de artistas...*, pp. 46 y 158-159. Más tarde volverá a hablarse de esta obra en A. Navarr Sánchez, "Aparición de la Virgen", *Alto Guadalquivir. Especial coronación canónica de Nuestra Señora de la Fuensanta*, 1994, pp. 5-9.
31 Mientras que Angulo sigue insistiendo en la singularidad del "Maestro de la Flagelación" en *Pintura del Renacimiento*, p. 146, otros com Santiago Alcolea se inclinan por la opción de Post (S. Alcolea, *Guía artística...*, p. 182).
32 El hecho de que la asimilación de esta obra con la que se conserva en el Museo Provincial de Bellas Artes hubiera de esperar hasta 1974 cuando lo refiere Manuel Nieto Cumplido (Pintura medieval cordobesa (Catálogo exposición), Córdoba, Galería Studio-52, 1974, s/p.), no hace pensar que el hallazgo documental se produjo después de las publicaciones de Angulo y Post, quienes antes habían hecho buena cuent de los documentos que les había suministrado De la Torre. M. Nieto vuelve a tratar de nuevo el mismo tríptico en "El retablo de la Flagela ción", *Alto Guadalquivir. Especial Semana Santa cordobesa*, 1984, s/p.

Por lo demás, el análisis del retablo se distanció poco de lo escrito por Angulo. Salvo esta autoría, que permitió poner un nombre al frente de la obra, la exégesis de las tablas continuó siendo la misma que realizó Angulo en 1944, si acaso más reducida. Tan sólo Francisco Zueras intenta aportar algo nuevo sugiriendo la improbable posibilidad de que Aguilar hubiera sido discípulo de Bermejo. El resto de los que tratan el retablo en estos últimos años prefieren seguir al maestro Angulo para su caracterización estilística, variando el discurso sólo para recoger la hipótesis de su realización por este pintor; y cuando alguno como Ballesteros, Hernández Díaz y Megía no lo hace, es por desconocimiento del contrato y no por su cuestionamiento[33].

La duda sobre la atribución del retablo a Alonso de Aguilar procede del personal del museo cordobés[34]. Estos investigadores se han apercibido de la existencia de ciertas diferencias fundamentales entre la obra que se describe en las condiciones del concierto y el retablo que se conserva en el museo. El hecho de que ambas tengan distintas medidas y estén realizadas con materiales diferentes hace pensar que los términos del contrato se refieren a otro retablo, más pequeño y en lienzo, que debió coexistir en el hospital con nuestro tríptico.

La hipótesis no se ha aparecido todavía en publicación alguna, por lo que para la bibliografía Alonso de Aguilar sigue siendo el autor del ret de la Flagelación. Esperemos que pronto se rec sus conclusiones y se revise la atribución des crítica y el análisis directo de las fuentes.

Pedro Portillo

Otro de los pintores menos conocidos es Pedro tillo, tan maltratado por la historiografía que és siquiera nos ofrece su nombre de pila. Portillo rece como tal en una firma sobre una *Anunci* mural que se descubrió a mediados del presen glo en la iglesia parroquial de San Miguel de C ba, y por este apelativo será nombrado desde Diego Angulo lo diera a la luz en 1954 ubican obra, y con ella al autor, en el primer tercio del XVI[35]. Angulo vuelve a realizar aquí una asign cronológica por medios exclusivamente formale quedará aceptada por todos mientras no se c con alguna nueva evidencia.

La historiografía posterior, Manuel Cumplido, María de los Ángeles Raya y José Medianero, continuaron después repitien Angulo, pues entonces no se conocía -o al n no estaba publicado- ningún dato que perm modificar lo que se sabía del artista o de su obra conocida[36]. Y lo mismo hacen finalr Jorge Bernales, José Hernández Díaz y M Megía, quienes escribiendo ya en 1994, poc menos haber consultado el *Registro docur de pintores cordobeses*, aparecido en 1988

33 J. Valverde Madrid, "La pintura cordobesa", p. 170 y F. Zueras Torrens, *Figuras fundamentales...*, p. 21. P. Espejo Calatrava, "Pir Renacimiento...", pp. 257-258 y María de los Ángeles Raya (M. A. Raya Raya, *Córdoba y su pintura...*, p. 12, se muestran más cautas añ tan sólo el nuevo nombre a lo escrito por Angulo. Bernales, Hernández Díaz y Megía, *El Arte del Renacimiento...*, p. 238.

34 Expresamos aquí nuestro agradecimiento al equipo del Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba, y en especial a José María Cerezo, por habernos informado detalladamente de esta cuestión.

35 D. Angulo Íñiguez, *Pintura del Renacimiento*, p. 147.

36 Nieto Cumplido, *Historia de Córdoba...*, p. 305, M. A. Raya Raya, *Córdoba y su pintura...*, p. 65, Medianero Hernández, "Aproximación evol p. 62. Este último autor se acerca a Pedro Portillo para certificar la pervivencia de la tradición mural medieval una vez entrado el Renacimie

llamarle por su nombre completo, Pedro Portillo, y no sólo por el apellido[37].

Los Pedro Fernández

"Para no romper con la tradición sevillana del siglo XV el pintor que presentamos en esta breve nota, tiene un nombre que por su misma vulgaridad encaja de lleno dentro del primitivismo hispalense. Es curioso que salvo rarísima excepción sólo conservemos obras firmadas por apellidos tan extraños como Sánchez, Fernández y Núñez. Si alguien sospechase que fue un sino de la escuela la obra que agregamos a la serie conocida le hará confirmar sus temores."[38]

Así comenzaba don Diego Angulo la pequeña nota de 1930 con la que daba a conocer la *Natividad* firmada por Pedro Fernández, hijo de Juan de Córdoba, que se conservaba en la colección Pickman procedente de la del deán López Cepero. Esta tabla, publicada anteriormente por Enrique Romero de Torres y Emile Bertaux, es la primera señal de la existencia de un Pedro Fernández pintor cordobés, y si por ella se quejaba Angulo de que se complicaba el panorama de pintores apellidados de tal forma en Sevilla -en principio lo ubica en la escuela hispalense-, tampoco por traerlo a Córdoba se iba a solucionar ningún problema, pues pronto aparecerán varios Pedro Fernández a hacerle compañía en esta ciudad, sin que, a la fecha de hoy, podamos todavía decir que se haya aclarado el panorama[39].

El problema de la multiplicidad de pintores bajo el mismo nombre es uno de los retos tradicionales de la historiografía artística, que se encarga de afrontarlo a partir del análisis de la documentación y las obras, para definir de forma clara la biografía, catálogo y estilo de cada artista. Esto todavía queda por hacer en el caso de los Pedro Fernández cordobeses, probablemente porque las noticias documentales son escasas y las obras certeras lo son aun más. Por ello, muchos de los autores que los estudian se dedican simplemente a comentar la obra de alguno de ellos, prescindiendo de relacionarlo con los demás como si el problema no existiese o no tuviese solución. Pero aunque éste fuera irresoluble, sí que se pueden trazar por lo menos unas líneas fundamentales que eviten confusiones innecesarias y permitan saber a qué pintor se refiere alguien cuando habla de Pedro Fernández.

Si atendemos a los documentos contenidos en el *Registro documental de pintores cordobeses*, la nómina de pintores del siglo XVI llamados Pedro Fernández alcanza el número de cinco, sin contar a los Pedro Fernández de la Puebla, Pedro Fernández Guijalvo y Pedro Fernández de Ayora[40]. De ellos, los cuatro activos

37 Bernales, Hernández Díaz y Megía, *El Arte del Renacimiento...*, p. 237. No conocemos el momento en el que se localizó el testamento del pintor Pedro Portillo, fechado en 1521, pero sí es seguro que su referencia aparece publicada en 1988, dando a conocer que Pedro Portillo era vecino de Portillo y estante en Córdoba, que dispone su entierro en el hospital de la Caridad y que tenía tienda abierta en la ciudad (J. de la Torre y del Cerro, *Registro documental...*, p. 42. Documento conservado en el Archivo Histórico Provincial de Córdoba, oficio 21, tomo 4, folio 182).
38 D. Angulo Íñiguez, "Alejo Fernández...", p. 73.
39 E. Romero de Torres, "Los primitivos cordobeses...", p. 57 y E. Bertaux, "La renaissance...", p. 900. Ambos confunden al Pedro Fernández firmante de esta tabla con el Pedro de Córdoba que firma la *Anunciación* de la catedral de Córdoba. Como el problema de la homonimia sigue abierto, las llamadas de atención de este tipo se repiten hasta la actualidad, así en fechas mucho más recientes José María Medianero ha planteado también la necesidad de realizar un desbroce de personalidades (Medianero Hernández, "Aproximación evolutiva...", p. 62).
40 J. de la Torre y del Cerro, *Registro documental...*. Por su parte, Pedro Romana aparece en algún documento (Archivo Histórico Provincial de Córdoba, oficio 19, 16/09/1536, fols. 458v a 461) como Pedro Fernández Romana, el mismo nombre de su hijo, lo que podría aumentar la confusión aunque este pintor esté claramente diferenciado de sus homónimos. Afortunadamente, la bibliografía suele referirse a él exclusivamente como Pedro Romana, obviando el Fernández.

en los últimos años del siglo XV y primeros del XVI son los únicos que están presentes en la bibliografía, y sólo dos reciben cierta atención: el Pedro Fernández, hijo de Yuste López, que trabajó con Pedro Romana y era suegro de Alejo Fernández, y el Pedro Fernández, hijo de Juan de Córdoba y autor de la tabla de la colección Pickman. Los otros Pedro Fernández de estos años, el hijo de Pedro de Valladolid y el de Diego López, apenas si han sido citados en una ocasión y como ilustración de la posible confusión de nombres[41].

Pedro Fernández, hijo de Juan de Córdoba

El primero en aparecer de todos ellos y el más conocido es el Pedro Fernández hijo de Juan de Córdoba, que como tal firma la *Natividad* de la Pickman[42]. Don Diego Angulo, como vimos antes, lo inscribe en Sevilla pues al aparecer en esta ciudad la tabla, piensa que en ella es donde debió ejercer su profesión, pero más tarde la documentación se encargó de afincarlo definitivamente en Córdoba. Pero para Romero de Torres y Bertaux, que escribieron en 1908 y 1911, ya se trata de un cordobés; aunque no por esta base documental, que todavía no ha salido a la luz o no es conocida por ellos, que no la citan, sino porque lo confunden con el afamado Pedro de Córdoba, autor de la *Anunciación* de la catedral de Córdoba, llamándole Pedro Fernández de Córdoba[43]. Esta identificación no hallará eco en la crítica posterior, que, encabezada por Post, ve clara la diferencia entre
bos pintores, salvo en el caso de Francisco Zue
que los hace uno y discípulo de Bermejo[44].

El estudio que efectuó Post de esta tabl
uno de los más extensos que recibe, pues no
realiza un análisis estilístico, que le lleva a diferen
claramente a su autor de Pedro de Córdoba,
que además advierte de la imposibilidad
identificarlo con alguno de los Pedro Fernán
conocidos en ese momento en Córdoba o Se
Igualmente abre un nuevo camino de investiga
al tratar de descubrir la personalidad del comit
de la obra a través del escudo de armas que apa
en ella, pensando en los obispos de Cór
Francisco Sánchez de la Fuente y Juan Rodrí
de Fonseca. Más tarde Gudiol Ricart se decan
por la última opción al pensar que el estilo
tabla se ajusta a los años en los que este pre
estuvo en Córdoba (1496-1499)[45].

Pero la última palabra en lo que se refiere
comisión y datación de esta obra ha sido dad
Manuel Nieto Cumplido. El canónigo arch
corrige a Post y Gudiol Ricart al relacionar la her
de la tabla con la de los escudos de las reja
clave de la bóveda de la capilla de los Santos Má
de la catedral cordobesa, que, según nos inf
pertenecía al deán don Fernando del Pozo, qu
recibió en propiedad en 1515 y se enterró en e
1517[46]. Demuestra con esto que el rico A

41 S. de los Santos Jener, "Pinturas murales...", p. 248.
42 Por ejemplo es el único que menciona Enrique Lafuente en la *Breve historia de la pintura española*, p. 133.
43 E. Romero de Torres, "Los primitivos cordobeses...", p. 57 y E. Bertaux, "La renaissance...", p. 900.
44 F. Zueras Torrens, *Figuras fundamentales...*, p. 21. A parte de Zueras, sólo August L. Mayer, aunque en una fecha tan temprana como 1928
todavía no había aparecido la documentación, seguirá manteniendo el mismo error de Romero de Torres y Bertaux (Mayer, *Historia de la...*,
45 C. R. Post, *A history...*, tomo V, pp. 66-68. Gudiol Ricart, *Pintura gótica*, p. 396. El único Pedro Fernández al que menciona Gudiol e
de Juan de Córdoba, autor de la tabla de la Pickman.
46 Nieto Cumplido, *Historia de Córdoba...*, pp. 305-306 y Nieto Cumplido, "Aportación documental a la obra de Hernán Ruiz I en la Me
Catedral de Córdoba (1513-1547)", en *Homenaje a Dionisio Ortiz Juárez*, Córdoba, Consejería de Cultura, Diputación Provincial y
miento de Córdoba, 1991, p. 217.

Catedral todavía puede serle útil a la historiografía del arte cordobés, tanto para el necesario atribucionismo y datación como para las nuevas corrientes de estudio como el mecenazgo.

Finalmente, los únicos intentos de ampliación que ha recibido el catálogo de Pedro Fernández, hijo de Juan de Córdoba, han sido los efectuados por José Valverde Madrid en sendos artículos sobre el pintor publicados en 1967 y 1994[47]. En ellos delinea con gran acierto la biografía del artista a partir de los documentos descubiertos por José de la Torre, y le atribuye el *Calvario* del Museo Salzillo de Murcia, procedente de una colección sevillana, una tabla de Santa Clara de Moguer, el *Calvario* del Lázaro Galdiano, el *Calvario* de la colección Heineman, y el *Calvario* de San Andrés de Baeza. Todas estas asignaciones han sido realizadas por su "similitud de estilo y pintura" con la *Adoración* de la Pickman, es decir por criterios filológicos que carecen de una confirmación documental, y que, al menos, necesitarían de confrontación con la opinión de otros expertos. Algo que por el momento no se ha producido puesto que el único que hasta ahora relaciona estas tablas con la de la Pickman es José Valverde Madrid.

Pedro Fernández, hijo de Yuste López

El otro Pedro Fernández que despierta el interés de la historiografía es el hijo de Yuste López, quien será conocido sobre todo por ser el suegro de Alejo Fernández y por haber compartido trabajo con Pedro Romana. De este Pedro Fernández no tenemos ninguna obr conservada y documentada, ya que por más que hay recibido varias atribuciones, éstas son del todo segu ras; pero sin embargo sus relaciones en el gremio so suficientes para llamar la atención de la crítica.

Sus primeras apariciones literarias vinieron siempre condicionadas por su condición de sue gro de Alejo Fernández, puesto que esta circuns tancia era lo único que se conocía de su existen cia[48]. Pero poco a poco se fue ganando un luga independiente en la historiografía que, primero a partir de su cola-boración con Pedro Romana, y luego tratando de atribuirle obras propias, va in teresándose por su trabajo y no sólo por su situa ción familiar. Así, desde el artículo de Angulo de 1944 en adelante, todos le citarán también po su trabajo con Romana. Incluso se originó cierto debate tras la identificación que efectuó Samue de los Santos de las pinturas de la casa del anti guo museo con el contrato de ambos pintores de 1500 para la casa de Antonio de Córdoba[49]. Una atribución que después fue negada por Post, Angulo, o Medianero más recientemente, pero que dio pie a que Valverde Madrid sugiriera la asigna ción de las pinturas murales de Fuente Obejuna a este pintor o al mismo Romana[50].

Lo único seguro en este momento es que nuestro conocimiento de la existencia de este Pedro Fernández es escaso y exclusivamente documenta

47 J. Valverde Madrid, "El pintor cuatrocentista Pedro Fernández", *Oretania*, 1967, 25-27, pp. 23-28 y J. Valverde Madrid, "Sobre primitivos cordobeses", *Revista de Feria de Espejo*, 1994, p. 41. Otro escrito de Valverde sobre el mismo tema, aunque más breve, en "La pintura cordobesa", p. 170
48 En el testamento de Alejo Fernández, publicado en Gestoso, *Ensayo de un Diccionario...*, tomo III, pp. 314-322, se cita a María Fernández como su primera mujer, pero todavía no aparece el nombre del padre de ésta ni su oficio. Habría que esperar al que unos años después José de la Torre diera con la dote de tal matrimonio, en la que sí se reflejaba el nombre y profesión del suegro: Pedro Fernández, el hijo de Yuste López
49 Santos Jener, "Pinturas murales...", pp. 240-249.
50 C. R. Post, *A history...*, tomo X, pp. 191-193, Medianero Hernández, "Aproximación evolutiva...", pp. 52-56. J. Valverde Madrid, "La pintura sevillana...", p. 128. Posteriormente, Valverde le atribuirá también la *Virgen de la Antigua* de la Asunción y Ángeles de Cabra, que Ramírez de Arellano había asignado antes a Alejo Fernández (R. Ramírez de Arellano, *Inventario-Catálogo...*, p. 345).

a falta de alguna obra conservada cuya atribución esté libre de dudas, por lo que si se quiere hablar con seguridad de su trabajo poco se puede decir más allá del comentario de los contratos de pinturas desaparecidas como el retablo de Cazorla o el de Écija[51]. Esto hace que otros autores como Raya Raya o Jorge Bernales, José Hernández Díaz y Matilde Megía prefieren pasar de puntillas sobre su persona a falta de estudios que amplíen nuestra perspectiva[52].

Quien le ha dedicado más atención ha sido José María Palencia en un artículo reciente en el que sugiere su autoría para la serie de tablas de *Santo Domingo de Guzmán* que encargó el obispo Álvarez de Toledo, e incluso, una posible identificación de este Pedro Fernández con el Maestro de Fuente Obejuna[53]. Como dijimos antes al hablar de este anónimo, la hipótesis no deja de ser plausible pero necesita de una mayor confirmación.

Estos dos Pedro Fernández, el hijo de Juan de Córdoba y el de Yuste López, son estrictamente contemporáneos entre sí, y si consultamos los documentos ofrecidos por De la Torre y del Cerro, los vemos trabajando a los dos en los años del cambio del siglo XV al XVI. Los mismos documentos nos enseñan junto a ellos a los otros Pedro Fernández de los que hablamos antes, como el hijo de Pedro de Valladolid, de los que apenas si se conoce nada, y un sinnúmero de noticias protagonizadas por un Pedro Fernández sin especificar. Entre éstas se encuentran tanto conciertos de obras cuanto datos referentes a la biografía de los pintores, por lo convendría dirigirse a la fuente original de e referencias para tratar de enlazarlas con un perso concreto y profundizar en su conocimiento.

Luis Fernández

Por lo que parece, el apellido Fernández es fu de continuas confusiones a menos que lo pre un nombre tan significativo como Alejo. Acaba de ver los errores de identidad que se han pro do entre los Pedro Fernández, pero los de los Fernández no son menores. La base del prob está en la identificación de un Luis Fernández vive en Sevilla a finales del XVI, y que pudiera ceder de Córdoba, con otro Luis Fernández qu bajó en Córdoba a comienzos del mismo sig asimilación de ambos pintores en uno solo es tadora, pero la disparidad de las fechas en la ambos se mueven no induce a pensar en ello

El Luis Fernández sevillano es un pintor con desde los tiempos de Pacheco, quien lo men en su *Arte de la pintura* como su maestro[5 embargo, y aunque desde entonces hasta ahc tenido una presencia bibliográfica más o n constante, hoy no se sabe demasiado sob persona o su obra[55]. Pacheco no dijo nad pudiera hacer pensar en un origen cordobé este pintor, pero esta referencia la recoge Ramírez de Arellano, incluyendo una biografí en su *Diccionario biográfico de artistas...*[56].

51 L. Polaino, "Un desaparecido retablo cazorleño", *Paisaje*, 1948, 47, pp. 1285-1288.
52 M. A. Raya Raya, *Córdoba y su pintura...*, p.10, Bernales, Hernández Díaz y Megía, *El Arte del Renacimiento...*, p. 234.
53 *Vid.* J. M. Palencia Cerezo, "Las pinturas murales...", pp. 178 y ss.
54 Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 447.
55 Enrique Valdivieso, que no lo incluye de forma independiente en su *Historia de la pintura sevillana...*, sólo dice de él al hablar de que fue maestro de éste y que es un "desconocido pintor" (p. 113).
56 R. Ramírez de Arellano, *Diccionario biográfico de artistas...*, p. 139.

La confusión aparece cuando Post publica en 1950 la documentación del retablo de Morente, que fue concertado a medias entre Pedro Romana y Luis Fernández. Post, y después Angulo se mostraron cautos y no pretendieron relacionar este pintor con el maestro de Pacheco, posiblemente siendo conscientes de la distancia temporal entre ambos[57]. Pero, cuando Purificación Espejo escriba en 1985 sobre Romana y mencione a Luis Fernández, se acordará de la biografía del homónimo realizada por Ramírez de Arellano y le asignará al Luis Fernández colaborador de Romana los datos conocidos sobre el Luis Fernández que trabaja en Sevilla[58]. Después, sólo Bernales, Hernández Díaz y Megía ha vuelto a insistir en la identificación, limitándose a repetir a Espejo Calatrava sin aportar ninguna otra información que pudiera probar o desmentir esa hipótesis.

Finalmente creemos necesario reseñar que la documentación recogida por José de la Torre certifica la existencia de otro pintor llamado Luis Fernández residiendo en la Córdoba de principios del XVII, del que la bibliografía no da noticia alguna[59]. Este dato complica las cosas aun más, porque evidentemente este pintor no es el que trabajó con Romana, ni tampoco puede pensarse que sea el maestro de Pacheco por el mismo problema cronológico. Esperemos que la historiografía futura sea capaz de avanzar en un problema tan clásico como éste de confusión de identidades.

Los Andrés Fernández

El Quinientos cordobés conoció también la presencia de varios pintores que vivieron en él bajo el nombre de Andrés Fernández. La documentación nos presenta dos pintores así denominados trabajando en la ciudad a finales del XV y principios del XVI: uno, del que tenemos algunos datos sobre su vida y un concierto de pintura; y otro del que apenas si sabemos su nombre y el de sus padres[60]. Y junto a ellos un tercero, mucho más conocido por estar en el origen de la familia de escultores Ribas, que desarrolla su actividad a caballo de los siglos XVI y XVII.

Los Andrés Fernández del inicio de siglo

Con estos pintores podría haberse producido un problema de homonimia similar al que acabamos de ver en los Pedro Fernández y Luis Fernández, de no ser porque la historiografía apenas si se ha ocupado de los artistas cordobeses del primer tercio del XVI que portaban este nombre.

La aparición del primero de ellos, hijo de Sancho Ruiz de Mora, en la bibliografía se debe a José Valverde Madrid, quien le atribuye el retablo renacentista de la iglesia de San Andrés a partir del contrato conservado por el que Andrés Fernández se comprometía en 1499 con la Hermandad de las Ánimas del Purgatorio a pintar un retablo para dicha parroquia[61]. Sin embargo esta asignación, que en principio parece correcta por

57 C. R. Post, *A history...*, tomo X, pp. 196-198] y D. Angulo Íñiguez, *Pintura del Renacimiento*, p. 145. Pedro Romana y Luis Fernández también trabajaron juntos el retablo del convento de San Agustín. Gracias al concierto de esta obra, durante un tiempo se le atribuyeron a Luis Fernández unas tablas conservadas en el Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba que procedían de esa institución. Hoy, sin embargo, se ha retirado tal asignación por la imposibilidad estilística de que las dichas pinturas, aparentemente producto del segundo tercio del siglo, pertenecieran al retablo que ejecutaron Pedro Romana y Luis Fernández. Sobre la historia del convento de San Agustín en estos años, *vid.* Juan Aranda Doncel, "El Convento de San Agustín de Córdoba durante los siglos XVI y XVII". En *Actas del Simposium (1/5-IX-1995) Monjes y Monasterios Españoles. Fundaciones e Historias Generales, Personajes, Demografía religiosa*, San Lorenzo del Escorial (Madrid), Estudios Superiores del Escorial, 1995, pp. 7-64.

58 P. Espejo Calatrava, "Pintura del Renacimiento...", p. 260 y Bernales, Hernández Díaz y Megía, *El Arte del Renacimiento...*, p. 236.

59 J. de la Torre y del Cerro, *Registro documental...*, pp. 229, 234, 252, 253, 260, 263, 264 y 266.

60 J. de la Torre y del Cerro, *Registro documental...*, pp. 22, 23, 29 y 36-40.

61 J. Valverde Madrid, "La pintura cordobesa", p. 170.

contar con una base documental, no halla eco en la bibliografía posterior por tratarse de una fecha muy temprana para las características estilísticas de la obra. Tanto es así que el propio Valverde guarda silencio sobre el particular cuando se refiere posteriormente al patrimonio de San Andrés[62].

El segundo, hijo del también pintor Pedro de Valencia, no ha sido recogido por la historiografía, ya que de él sólo se conocen dos documentos de 1515 y 1518 por los que toma un discípulo para su taller y se reparte la herencia materna con su padre[63]. Con estas noticias resulta difícil reconstruir cualquier trayectoria, pero valgan al menos para diferenciar a este artista de su homónimo y coetáneo.

Andrés Fernández, padre de los Ribas

La bibliografía que se ha ocupado de este pintor lo ha hecho siempre de una forma indirecta, debido a su pertenencia a la dinastía de los Ribas, familia de escultores, ensambladores y pintores, de la que él fue patriarca y a la que pertenecieron Felipe de Ribas y Francisco Dionisio de Ribas entre otros.

Esta situación estaba destinada a repetirse desde el temprano artículo que Enrique Romero de Torres dedicó a Felipe y Francisco Dionisio, en el que nuestro pintor aparecía ya debido a su condición de cabeza de familia[64]. En esta primera aportación historiográfica se detallan los primeros datos que conocemos sobre su vida y trabajo, obtenidos en su totalidad gracias al esfuerzo de búsqu documental que se venía sosteniendo en los archi cordobeses desde comienzos del siglo XX.

La siguiente aparición bibliográfica de import cia que registra Andrés Fernández tiene lugar e Tesis Doctoral de María Teresa Dabrio González, blicada en 1985 con el título *Los Ribas. Un ta andaluz de escultura del siglo XVII*, también de nada a la misma saga familiar que el estudio a rior[65]. Era de esperar entonces que la atención esta obra prestase al pintor fuera igualmente sec daria, pero las características de este trabajo, es cialmente interesado en el desvelo de las cond nes ambientales en las que se produce la crea artística, permite que las páginas dedicadas a drés Fernández no sean en absoluto marginale pintor aparece aquí perfectamente dibujado c elemento necesario en la explicación del entorn que surgen Felipe, Francisco Dionisio y los de Ribas que con ellos se dedican al arte.

Se completan así los datos que ofr Romero de Torres con otros, de origen igualm documental, que permiten abundar e conocimiento de su biografía y obra, sie especialmente interesantes los referentes relación con el pintor Juan de Mesa y Aranda escultor Juan de Mesa y Velasco[66]. Pero sobre

62 R. Ramírez de Arellano, *Inventario-Catálogo...*, pp. 157-159 (con notas de J. Valverde Madrid) y A. Villar Movellán (dir.), *Guía artística...*,
63 J. de la Torre y del Cerro, *Registro documental...*, pp. 39-40.
64 E. Romero de Torres, "Nuevas noticias sobre la familia de los grandes escultores y arquitectos cordobeses Felipe y Francisco Dion Ribas, que florecieron en Sevilla en el siglo XVII", *Boletín de Bellas Artes*, 1936, 3, pp. 33-52.
65 M. T. Dabrio González, *Los Ribas. Un taller andaluz de escultura del siglo XVII*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Có 1985, pp. 25-47.
66 Estos datos inciden en el esclarecimiento de la ascendencia cordobesa del escultor y su diferenciación de otros artistas del mismo n Sobre este particular, *vid.* J. de la Torre y el Cerro y J. Rey Díaz, "Nuevos datos sobre el imaginero cordobés Juan de Mesa", *ABC*, 19-II-1 Hernández Díaz, *Juan de Mesa. Escultor de imaginería (1583-1627)*, Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1982, col. "A Hispalense", nº 1, pp. 21-24, y A. Villar Movellán, "Homónimos de Juan de Mesa", *Apotheca*, 4, 1984, pp. 109-151. Esta última publica la que más información ofrece sobre la vida y obra del pintor quinientista Juan de Mesa y Aranda.

es relevante el interés que muestra María Teresa Dabrio por las actividades extra-artísticas de Andrés Fernández. El hecho de que se contemple con detenimiento su gestión de diversos negocios como el Mesón del Sol supone un distanciamiento de las pautas historiográficas exclusivamente formales, y subraya el interés que la vida cotidiana de los artistas tiene para la historiografía del arte.

Como se dijo antes, los documentos son también el origen del conocimiento que poseemos del trabajo pictórico y escultórico de Andrés Fernández, sin que se pueda, por el momento, identificar ninguna obra exenta del artista. A pesar de que intervino en varios conjuntos como el retablo del convento de Santa Marta junto a Baltasar del Águila, Cristóbal Álvarez y Juan de Espinosa, o en la misma catedral la decoración de las capillas de las Ánimas del Purgatorio y San Pablo, sabemos más de las condiciones en las que desarrollaba su trabajo que de su estilo o habilidad, algo lógico si pensamos que nuestro acercamiento se basa casi exclusivamente en la lectura de los protocolos notariales[67].

Miguel Ruiz de Espinosa

Éste es otro de los pintores que pueden agradecer a la documentación el que hoy se les conozca aunque sea escasamente. El trabajo de Miguel Ruiz de Espinosa se había perdido en el tiempo y permanecería hoy enteramente anónimo de no ser por la aparición de documentos que reivindican su autoría para una obra conocida y conservada: el retablo de la capilla de la Virgen del Rosario o de la Concepción Antigua de la catedral de Córdoba[68].

Antes de aparecer este contrato, Miguel Ruiz de Espinosa era conocido solamente como decorador de guadamecíes y por ser el hijo de Bartolomé Ruiz, el pintor al que Valverde Madrid considera autor de un tercio del retablo de Fuente Obejuna[69]. Pero sus circunstancias historiográficas variaron sustancialmente cuando el mismo Valverde Madrid publicó la carta de pago de las pinturas del retablo de la catedral. Evidentemente esto no era suficiente para que el artista despertase el interés de los grandes especialistas nacionales, pero, desde entonces, Ruiz de Espinosa ha estado presente en todos los estudios sobre pintura cordobesa del siglo XVI que han sido realizados desde una perspectiva local[70].

Como es lógico, en ellos aparece siempre considerado a partir de su única obra documentada, desde la que se trata de analizar su estilo en la evolución del Renacimiento cordobés. Y, aunque tal pintura pudiera ser-

67 Sobre el retablo de Santa Marta, *vid.* el apartado dedicado a la historiografía de Baltasar del Águila. En relación con la catedral, M. T. Dabrio (*Los Ribas...*, pp. 37-38) refiere su trabajo en la capilla de las Ánimas del Purgatorio, fundada por el Inca Garcilaso de la Vega, y en la capilla de la que fue patrón don Fernando Carrillo, presidente del Consejo de Hacienda, que no llega a identificar. Según Gómez Bravo, la capilla que reedifica Carrillo entre 1610 y 1614 es la de la Conversión de San Pablo (J. Gómez Bravo, *Catálogo de los Obispos de Córdoba y breve noticia histórica de su iglesia catedral y obispado*, Córdoba, Oficina de Juan Rodríguez, 1778, tomo II, pp. 585-586).
68 De este retablo, las pinturas pertenecientes a Miguel Ruiz de Espinosa serían las tablas dispuestas en la parte inferior del retablo: *Camino de Emaús*, la *Santa Cena* y *Noli me Tangere*, en el banco, y *Martirio de San Zoilo* y *San Nicolás* en el primer cuerpo. Los lienzos de *San Andrés* y *Santa Catalina* del segundo cuerpo son de autor desconocido y se añadieron en el siglo XVII.
69 J. Valverde Madrid, "Las tablas del pintor Bartolomé Ruiz", p. 18.
70 J. Valverde Madrid, "La pintura cordobesa", p. 170, y más tarde en R. Ramírez de Arellano, *Inventario-Catálogo...*, p. 75: después le siguen Purificación Espejo Calatrava, "Pintura del Renacimiento...", p. 263, M. A. Raya Raya, *Córdoba y su pintura...*, p. 15, M. A. Raya Raya, *Catálogo de las pinturas...*, pp. 54-55, A. Villar Movellán (coord.), *Córdoba Capital...*, p. 58, A. Villar Movellán (dir.), *Guía artística...*, p. 48 y M. Nieto Cumplido, *La Catedral...*, p. 404. Ni siquiera aparece reflejado en estudios regionales como Bernales, Hernández Díaz y Megía, *El Arte del Renacimiento...*. María de los Ángeles Raya plantea la disparidad estilística entre algunas de las tablas, aunque aclara que no permite suponer la existencia de dos manos distintas en ellas, máxime cuando se conserva la carta de pago de ellas con el único nombre de este pintor.

vir de sustento para la realización de atribuciones de base filológica, sin embargo éstas no se han producido, por lo que su catálogo sigue siendo único.

Pero además no deja de ser curioso cómo su primera imagen de pintor dedicado a la decoración de guadamecíes ha influido sobre la percepción de su trabajo que se tiene en fechas posteriores a la documentación de su trabajo en obras de caballete, de tal manera que tanto Valverde Madrid cuanto Purificación Espejo insisten en que los bordes de sus figuras "están muy cortados, como si fuesen hechos con navajas", en lo que sería un recuerdo en la pintura sobre tabla de las técnicas empleadas en el guadameci[71].

Sobre su vida no es tampoco demasiado lo que se sabe, debido a que son pocos los documentos conservados que la puedan ilustrar. El esfuerzo más completo de reconstrucción que se le ha dedicado hasta el momento es el efectuado por María de los Ángeles Raya en el *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Córdoba*, donde pone en orden la totalidad de las noticias que se conocen sobre él[72].

Alonso de Ribera

La presencia de Alonso de Ribera en la historiografía de la pintura del Quinientos en Córdoba está ligada al proceso de atribución de obras anónimas a partir de los rendimientos de la búsqueda documental. Por ello las únicas referencias que la bibliografía contiene sobre él proceden de su intervención en varios conjuntos pictóricos conocidos, obviándose cualquier otro elemento de su personalidad más allá de su trab jo. Esto es así aun cuando la documentación of ce algunos datos sobre su biografía y otras ob no conservadas, de los que se ha hecho ca omiso por no ser útiles para la catalogación patrimonio estante[73].

El primero en proponer su nombre para algu de las numerosas obras anónimas con las que enfrentaba la historiografía de principios de siglo Rafael Ramírez de Arellano, quien localizó documento por el que Alonso de Ribera comprometía junto a Pedro Becerra y Francisco Oliver el Viejo a pintar la reja de la capilla de Juan Bautista de la catedral cordobesa[74]. E concierto, limitado en principio como decimos reja, fue suficiente para que Ramírez de Arell propusiese la intervención de estos tres artista especialmente de Ribera, en las pinturas del reta de la dicha capilla, que permanecían anónimas

Esta autoría fue posteriormente confirmada 1982 por José Valverde Madrid en sus anotacio al *Inventario-catálogo*... de Ramírez de Arella basándose en el postulado filológico de la existe de tres manos distintas en las pinturas y en el halla del contrato de la fabricación de la reja por part Fernando de Valencia[75].

Sin embargo, tal atribución no deja de ser que dudosa, debido a que los elementos form que Valverde aduce no son determinante absoluto, y la base documental más bien qu indicar lo contrario. Por más que esté certifica

71 Espejo Calatrava, "Pintura del Renacimiento...", p. 263.
72 M. A. Raya Raya, *Catálogo de las pinturas...*, p. 54.
73 Entre otras cosas, se sabe de su nombramiento de alcalde del gremio y de sus intervenciones en el sagrario del convento de los S Mártires y en el retablo del convento de San Francisco del Monte de Córdoba (J. de la Torre, *Registro documental...*, pp. 166, 167, 196 y
74 R. Ramírez de Arellano, *Inventario-catálogo...*, pp. 76-77.
75 R. Ramírez de Arellano, *Inventario-catálogo...*, p. 77.

ejecución de la reja por Fernando de Valencia, el concierto de Alonso de Ribera, Pedro Becerra y Francisco de Oliver el Viejo está limitado al policromado de ésta, y en ningún momento se refiere al retablo. Es posible, como ocurre en otras ocasiones, que los mismos pintores que trabajan en la pintura de la reja se encarguen también de la decoración del resto de la capilla, pero no contamos en este caso con ningún elemento que lo pruebe o sugiera. A falta de este indicio, María de los Ángeles Raya prefiere suspender el juicio y dejar el retablo en el anonimato hasta la aparición de nuevas pruebas documentales o formales que permitan establecer una atribución con suficientes garantías[76].

Otro trabajo documentado de Alonso de Ribera en la catedral de Córdoba es su intervención en la pintura y dorado del tabernáculo de la capilla del sagrario, de la que se conserva el concierto publicado por José Valverde[77]. La presencia de Ribera es tan limitada en esta ocasión como en la anterior, pero por lo menos ahora no se la pretende extender más allá de lo que la documentación permite asegurar.

Finalmente, la atribución más sólida e importante que soporta Alonso de Ribera tiene su origen igualmente en la existencia de un concierto, el del retablo mayor de la parroquia de Bujalance. La publicación del documento se debe también a José Valverde Madrid, quien lo da a conocer en un artículo sobre el pintor Leonardo Enríquez de Navarra en el que da cuenta del contrato por el que ambos pintores comparten la terminación de la obra tras su abandono por Baltasar del Águila[78]. Sin embargo, y aunque el testamento de Leonardo Enríquez permite constatar que la obra se llevó finalmente a cabo, falta por diferenciar las aportaciones de los tres pintores que intervinieron en el trabajo para dilucidar si la actuación de Ribera se extendió a las tablas o se limitó únicamente al policromado de la talla y figuras, como parece indicar la trayectoria del pintor y el estilo de las tablas, unas más cercanas al resto de la obra conocida de Del Águila, y otras a la de Enríquez de Navarra.

Francisco Lara Arrebola, quien realizó un estudio monográfico sobre el retablo, emprende el análisis de la obra desde la documentación de su trabajo escultórico y pictórico y los análisis formal e iconográfico de sus elementos, pero no consigue diferenciar las diferentes manos que intervienen en él[79].

El resultado de todo ello es que, aunque rondamos el estilo de Alonso de Ribera, es difícil realizar una delimitación clara de su manera que permita ampliar su catálogo a partir del retablo de Bujalance, pues primero habría que identificar con certeza el alcance de su intervención en éste. Como dice María de los Ángeles Raya, el trabajo de Alonso de Ribera, junto con otros de su generación, se pierde en el anonimato[80]. Si esto es así, qué será del resto de las circunstancias que lo rodearon.

Simón Muñoz

El conocimiento que tenemos de este pintor se debe a las investigaciones de José Valverde Madrid, quien lo

76 M. A. Raya Raya, *Catálogo de las pinturas...*, pp. 27-28.
77 J. Valverde Madrid, *Guía artística del Sagrario de la catedral de Córdoba*, Córdoba, 1968. También en las anotaciones al *Inventario-catálogo* de Ramírez de Arellano (p. 73). La bibliografía posterior sobre las pinturas del sagrario, por ejemplo, Giulia Conti, "Las pinturas del sagrario...", p. 45, repite la atribución de Valverde.
78 J. Valverde Madrid, "El pintor del siglo XVII Leonardo Enríquez de Navarra", *Hoja del Lunes*, 24/10/1968.
79 F. Lara Arrebola, "El retablo mayor de la iglesia de la Asunción de Bujalance", *Axerquía*, 1980, 1, pp. 91-120.
80 M. A. Raya Raya, *Córdoba y su pintura religiosa...*, pp. 17-18.

dio a conocer en 1975 atribuyéndole las tablas de la sacristía de la iglesia de San Francisco de Córdoba y encuadrándole dentro del manierismo[1]. Pero este erudito no cita sus fuentes, no nos dice más sobre el artista, y ni explica siquiera qué es lo que ve de manierista en estas pinturas. Diez años más tarde Purificación Espejo volverá a referirse a él, pero, de nuevo, repetirá a Valverde dejándonos con los mismos interrogantes[2].

No es éste el lugar para hablar de Simón Muñoz, sino sobre lo que se ha escrito sobre él, pero hay que señalar que, simplemente con la consulta de las treinta fichas sobre el pintor que recogió José de la Torre, se podría haber publicado que en 1541 todavía era vecino de Sevilla, aunque en alguna fecha posterior debió radicarse en Córdoba, donde aparece ocupando cargos en el gremio de pintores de esta ciudad entre 1544 y 1566[3].

También se conocería que trabajó en retablos para las parroquias de Belalcázar e Hinojosa, y contrató otro para la capilla de Isabel de Córdoba en la iglesia de San Francisco de la capital. Pero esa historia no es la de su historiografía.

Pedro Fernández Guijalvo

Fernández Guijalvo pertenece al grupo de pintores cuya producción conocemos básicamente por su representación en las capillas de la catedral, donde se encuentran sus únicas obras seguras. Allí está el retablo d capilla del Dulce Nombre de Jesús, del que se cons un concierto de 1558 que establece la certeza d autoría, y que es la base del conocimiento que tenemos de este pintor y la plataforma desde la realizar atribuciones por métodos filológicos.

María de los Ángeles Raya es la primera qu ocupa de analizar en profundidad los datos conoc sobre el artista. Antes de ella encontramos br referencias, como la de Valverde Madrid, qu atribuye las tablas de la *Muerte de Cristo* c parroquia del Soterraño de Aguilar, pero nir estudio que ordene sistemáticamente los datos ofrece el archivo y extraiga conclusiones de ellos A. Raya Raya utiliza la documentación para ase su catálogo recogiendo el concierto del retabl Dulce Nombre, y para escribir unas pequeñas r sobre su vida en las que destaca su parentesco c también pintor Baltasar del Águila y su fallecim en 1570. Del mismo modo realiza un análisis estil que le permite abrir las atribuciones filoló asignando a Fernández Guijalvo las pinturas del re de la capilla de la Asunción de la misma catedra

La bibliografía posterior no volverá a ocu de la obra de Fernández Guijalvo de forma gl pero cuando se refieran a estas obras remitirán dicho por esta historiadora[6].

1 J. Valverde Madrid, "La pintura cordobesa", p. 170.
2 P. Espejo Calatrava, "Pintura del Renacimiento...", p. 263.
3 Aunque estas fichas no se publicaron hasta fechas posteriores al trabajo de Valverde y Espejo, habían sido utilizadas desde mucho atrás por diversos historiadores. De hecho, es muy posible que Valverde las manejara para atribuirle a Muñoz las tablas de San Francis que hace esto a partir del contrato entre el pintor e Isabel de Córdoba para esa iglesia. De ser así, resulta inexplicable por qué ni me la fuente ni continúa perfilando la figura de Muñoz. (J. de la Torre y del Cerro, *Registro documental...*, p. 106).
4 J. Valverde Madrid, "La pintura cordobesa", p.170. Purificación Espejo le seguirá. (P. Espejo Calatrava, "Pintura del Renacimiento...",
5 M. A. Raya Raya, *Córdoba y su pintura...*, p. 16 y M. A. Raya Raya, *Catálogo de las pinturas...*, pp. 48-49. Este retablo de la Asunció sido antes atribuido por Ramírez de Arellano y Valverde Madrid a Francisco de Castillejo, que aparece como testigo de la escritura de del retablo (R. Ramírez de Arellano, *Inventario-Catálogo...*, p. 74). Otros como Carbonell o S. Alcolea lo remitían a Arbasia o Pe Campaña (Carbonell y A. Figueroa, *Guía artística...*, p. 76 y S. Alcolea, *Guía artística...*, p. 104).
6 F. Moreno Cuadro, *Iconografía de la Sagrada Familia...*, pp. 86 y 96, A. Villar Movellán (coord.), *Córdoba Capital...*, p. 56, A. Villar M (dir.), *Guía artística...*, pp. 36 y 47 y M. Nieto Cumplido, *La Catedral...*, pp. 398 y 440.

Pedro Delgado

Pedro Delgado era un pintor prácticamente desconocido hasta hace bien poco, ya que de él apenas si se sabía su nombre y oficio[7]. Hoy seguimos sin conocer mucho más de su biografía, pero al menos se ha podido identificar una obra suya: el retablo de la capilla de San Juan Bautista de la parroquia de Santiago de Montilla. Debemos la atribución a Enrique Garramiola Prieto, que publicó en 1982 la documentación de su contrato y en 1983 un amplio estudio sobre las condiciones de fundación de la capilla en la que se inserta[8]. Esto sería recogido después en el *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba* y en la *Guía artística de la provincia de Córdoba*, donde Delgado aparece como el autor de este retablo, pero no se ha hecho ningún aporte nuevo desde entonces[9].

Esperemos que la amplia difusión de estos textos consiga que la historiografía futura preste más atención a este pintor, del que al presente sólo se le conoce este retablo, los conciertos de algunas otras obras perdidas y unas pocas noticias sobre su vida, todo gracias a Garramiola.

Gabriel Rosales

El limitado conocimiento que hoy tenemos de Gabriel Rosales es un producto casi exclusivo del trabajo de archivo, que ha proporcionado los escasos datos que tenemos sobre su vida y ha permitido establecer la autoría de sus únicas obras conservadas que se le conocen. Las primeras noticias que se publicaron de su estancia en Córdoba nos las daba Rafael Ramírez de Arellano, quien al referirse a la parroquia de la Trinidad en su *Inventario-Catálogo...* hace alusión a un *Descanso en la Huida a Egipto*, que cree que pudiera proceder del primitivo retablo de la iglesia de dicho ex-convento, que pintara Rosales en 1576. Aunque no lo explicita, sabemos que su fuente es el contrato de tal obra desaparecida, que afortunadamente se conserva, pues menciona su existencia en la serie de artículos titulada "Artistas exhumados" que salió a la luz entre 1900 y 1904, los mismos años en los que escribe el *Inventario-Catálogo...*[10].

Poco después, en 1916, J. R. Mélida publicó su intervención en el retablo y las pinturas murales del Hospital de Santiago de Úbeda junto a Pedro de Raxis, abriendo una línea de investigación sobre el trabajo de Rosales en tierras giennenses que no ha recibido continuación hasta las recientes aportaciones de Manuel Pérez Lozano aclarando su colaboración, también con Pedro de Raxis, en la decoración de las bóvedas de la iglesia parroquial de Villacarrillo[11].

Pero el siguiente paso, el más definitivo hasta ahora, para el conocimiento de su pintura en

7 De la Torre y Del Cerro tan sólo recoge dos documentos sobre su persona. El primero de ellos lo refiere como vecino de Córdoba y residente en Montilla, y se trata de un pago por su residencia en casa de un mercader que está fechado en 1572, con lo que se puede conectar con la ejecución del retablo montillano. En el segundo aparece como heredero de un testamento (J. de la Torre y del Cerro, *Registro documental...*, pp. 177 y 258).
8 E. Garramiola Prieto, *Montilla. Guía histórica, artística y cultural*, Córdoba, El Almendro, 1982, 237 pp. y E. Garramiola Prieto, "La capilla de San Juan Bautista en la iglesia mayor de Montilla", en *Córdoba y sus cronistas. Retazos de historia de la provincia*, Córdoba, Caja Provincial de Ahorros, 1983, pp. 150-152. En el primer texto, Garramiola habla además de Francisco Delgado, hermano del anterior y de otro Pedro Delgado, sobrino del primero, ambos pintores.
9 VV.AA., *Catálogo artístico y monumental...*, tomo VI, p. 150 y A. Villar Movellán (dir.), *Guía artística...*, p. 454.
10 R. Ramírez de Arellano, "Artistas exhumados", XI, p. 62 y R. Ramírez de Arellano, *Inventario-Catálogo...*, p. 183.
11 J. R. Mélida, "El hospital e iglesia de Santiago en Úbeda", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1916, LXIX, pp. 37-38, M. Pérez Lozano, "Pinturas de Pedro de Raxis en la Asunción de Villacarrillo", *Apotheca*, 1985, 5 pp. 79-97 y M. Pérez Lozano, *El conceptismo...*, tomo I, pp. 361-362.

Córdoba, lo dio Valverde Madrid en 1982 al publicar la documentación del retablo de la capilla de la Natividad de la catedral en sus anotaciones a la edición del *Inventario-Catálogo...* de Ramírez de Arellano[12]. En ella Gabriel Rosales aparece como el autor de las pinturas del retablo. Lo que incorpora a su *corpus* una obra perfectamente documentada que puede servir de base para futuras atribuciones filológicas. Además, en esta misma nota Valverde ofrece uno de los pocos datos que se conocen sobre su vida: un procesamiento por violación que le supuso tener que abandonar la ciudad.

La noticia, que Valverde toma del *Juan Rufo...* de Ramírez de Arellano, es por sí ilustradora de su vida, pero necesitaría de contraste y de una relación con otros datos de su biografía. Algo parecido deben creer, al menos, los historiadores que han escrito después sobre el pintor, pues casi todos ignoran la cuestión[13].

Como la documentación no ha ofrecido información nueva, la historiografía posterior no ha avanzado demasiado en el conocimiento de la obra cordobesa de Gabriel Rosales desde lo escrito por Valverde. Alguno como Fernando Marías ha aventurado la improbable hipótesis de su autoría de la *Última Cena* de la catedral de Córdoba tradicionalmente atribuida a Céspedes, pero la mayoría s mita a repetir a Valverde[14]. Así lo hace Purifica Espejo, mientras que María de los Ángeles Raya t poco puede ir más allá de una puesta en orde las fuentes documentales ya publicadas, que le l resaltar la relación de este pintor con el obispo Bernardo de Fresneda[15]. Posiblemente sea esta ma cuestión la que en el futuro pueda arrojar m res frutos para la investigación. Mientras, qu apuntada una hipótesis en la que estamos trab do en este momento sobre la atribución a Ro del retablo de la capilla catedralicia de San . Esperamos poder argumentar esta idea de forma extensa en una próxima publicación más acord el tema, hasta entonces emplazamos a cualqui la comparación de estas pinturas con las cer del retablo de la Natividad.

Baltasar del Águila

Este pintor es uno de los pocos artistas, fue las grandes figuras como Alejo Fernández mana o Céspedes, que cuenta con un cata suficientemente amplio como para que pod conformarnos una idea correcta de su estil embargo, aunque la documentación ha pe

12 R. Ramírez de Arellano, *Inventario-Catálogo...*, p. 74. La autoría de estas pinturas permanecía antes en el anonimato (Ramírez de la *Descripción...*, p. 103 y Ramírez de Arellano, *Guía artística de Córdoba...*, p. 25).
13 Ramírez de Arellano, *Juan Rufo. Jurado de Córdoba*, Madrid, Real Academia Española, 1912, p. 126. Ramírez de Arellano ilu procedimientos judiciales de la época de Juan Rufo con un documento notarial de 1577 por el que Gabriel Rosales, pintor, y Sebas Córdoba, platero, pagan 30.000 maravedíes a Catalina Díaz, al servicio de Juan Pérez Madueño, como reparación por la pérdid virginidad. Añade Ramírez de Arellano que Gabriel Rosales era natural de Ávila y residente en Córdoba desde 1575. Tras Ramírez de A el único que lo recoge es M. Pérez Lozano, *El conceptismo...*, tomo I, p. 361.
14 Fernando Marías, *El largo siglo XVI...*, p. 599. Posiblemente Marías base su atribución en la noticia que ofrece José de la Torre s trabajo de Rosales en la capilla de la Cena antes de que la adquiriera el canónigo Antonio Mohedano Saavedra (J. de la Torre y de *Registro documental...*p. 190). Pero si vamos más allá de la regesta del archivero y nos remitimos al documento que la origina, result intervención de Rosales en la capilla estaba siendo objeto de un pleito por su mala calidad en el momento en el que Mohedano com capilla, por lo se hace difícil pensar que este canónigo pudiera encargarle después el retablo al mismo pintor con el que se había pl por su mal trabajo (Archivo Histórico Provincial de Córdoba, oficio 22, legajo 45, s/f).
15 P. Espejo Calatrava, "Pintura del Renacimiento...", p. 263, M. A. Raya Raya, *Las pinturas...*, M. A. Raya Raya, *Córdoba y su pintura* y M. A. Raya Raya, *Catálogo de las pinturas...*, p. 53. Otras obras más generales, como la *Guía artística de la provincia de Córdoba* se a registrar la autoría del retablo de la *Natividad* (A. Villar Movellán (dir.), *Guía artística...*: p. 48).

do identificar su autoría en un buen número de obras, de las que además no son pocas las que se han conservado, son muy limitados los datos que el archivo nos ha proporcionado sobre su vida[16]. Por otro lado, hasta ahora, los estudiosos que se han interesado por él lo han hecho en el marco de textos más o menos generales, y su trabajo ha consistido en una ordenación de los datos que iban apareciendo sobre su persona y obra. A pesar de que su pintura lo justifica, nadie se ha preocupado todavía de emprender una investigación monográfica.

De esta manera, Baltasar del Águila sale a la luz en el siglo XIX cuando empiezan a ser vaciados los archivos, y el avance de su conocimiento se irá produciendo al ritmo que imponga la búsqueda documental. El primer dato en aparecer fue el registro de su trabajo en 1570 en el hospital de San Sebastián en el archivo de la catedral de Córdoba, lo que le valió una entrada con su nombre en las *Adiciones al Diccionario histórico...* del conde de la Viñaza[17]. Poco después, Ramírez de Arellano localizará más documentación sobre su obra, con la particularidad de que tiene la fortuna de dar con el concierto de un trabajo conservado: el retablo de la capilla de la Concepción de la catedral, que se convirtió en la obra base de su catálogo antes de que éste fuera ampliado por la documentación[18].

Desde principios de siglo en adelante, el archivo fue proporcionando poco a poco los documentos que permitieron ensanchar aun más los límites de su obra conocida; pero estos hallazgos tuvieron escaso reflejo en la bibliografía, que hasta entrado el último tercio de la centuria no vuelve a obtener resultados en la investigación del trabajo de Baltasar del Águila. Tanto es así que Diego Angulo solamente menciona su ejecución del retablo catedralicio y niega su autoría de la *Asunción* del Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba. Curiosamente esta última obra es la única que José Camón, bastante bien informado por lo general de la documentación cordobesa, refiere de su mano[19].

Ha sido en estos veinte últimos años cuando se han multiplicado las publicaciones -producto todas ellas de la historiografía local- que han conducido a establecer atribuciones de base filológica, como la *Asunción* de la sacristía de la iglesia de San Miguel de Córdoba, aunque sobre todo han ido reflejando la aparición de sucesivos documentos que ampliaban su catálogo[20]. Éste se ha extendido incluyendo entre otras obras documentadas el retablo de la capilla de San Juan de Letrán de la iglesia de Santo Domingo de Cabra. Estas atribuciones de archivo han aparecido en estudios publicados por los mismos estudiosos que localizan el documento, como es el caso de la que hemos mencionado, descubierta por Moreno Hurtado; o en trabajos de carácter más general que recopilan los datos conocidos sobre el pintor o el convento sintetizando pruebas documentales con atribucio-

16 Se conservan incluso contratos de obras que finalmente no llegó a realizar él, como el retablo de Bujalance, que concertó en 1573 pero que finalmente fue obra de Leonardo Enriquez de Navarra y de Alonso de Ribera.
17 Conde de la Viñaza, *Adiciones al Diccionario Histórico...*, tomo II, p. 8.
18 R. Ramírez de Arellano, "Artistas exhumados", VIII, p. 122 y R. Ramírez de Arellano, *Inventario-Catálogo...*, pp. 77-78. Posiblemente, Ramírez de Arellano desconocía la inclusión de Baltasar del Águila en las *Adiciones al Diccionario de Ceán* del conde de la Viñaza, puesto que califica a Baltasar del Águila de "[...] pintor desconocido hasta el descubrimiento de esta escritura [...]" (R. Ramírez de Arellano, *Inventario-Catálogo...*, p. 77). Por otra parte, el retablo de la Concepción antigua permanecía anónimo hasta esta atribución (Ramírez de las Casas, *Descripción...*, p. 106).
19 D. Angulo Íñiguez, *Pintura del Renacimiento*, p. 222 y José Camón Aznar, *La pintura española...*, p. 358.
20 A. Villar Movellán (dir.), *Guía artística...*, p. 125.

nes formales[21]. Sin embargo, aunque alguno de estos estudios como el de María de los Ángeles Raya de 1988 sean bastante exhaustivos, ninguno va mucho más allá de un estado de la cuestión, por lo que seguimos a la espera de un análisis más definitivo de la obra de Baltasar del Águila.

Francisco del Rosal

Este pintor no ha tenido la fortuna de conservar obra conocida ni hasta el momento tampoco ha sido posible adjudicarle ningún anónimo, por lo que, siendo uno de los artistas que cuenta con mayor número de referencias en el *Registro documental de pintores cordobeses*, apenas si está presente en la bibliografía sobre la pintura del Quinientos en Córdoba[22].

Sus apariciones siempre están motivadas por las noticias documentales de su obra, que comienzan con el Conde de la Viñaza, conocedor de la referencia del Archivo Catedral de Córdoba que habla de su intervención en 1585 en el claustro del hospital de San Sebastián de la misma ciudad. Y al poco Rafael Ramírez de Arellano sería el encargado de ampliar estos datos en 1902 con nuevos documentos sobre su trabajo para el hospital de San Bartolomé, el convento de Nuestra Señora de la Merced y el cabildo municipal, junto con su testamento de 1598[23].

Desde entonces hasta hoy permanece prác
mente ignorado por la historiografía, que no lo r
ciona siquiera cuando se ha encargado de repasar
balmente la pintura del XVI cordobés[24]. Parece n
sario así ordenar la documentación conocida, m
hoy que en los tiempos de Ramírez de Arellano gr
a De la Torre, ya que, por más que parezca difícil
buirle obra alguna, sí se puede al menos tratar de
rificar las circunstancias de su actividad pictórica.

Francisco de Castillejo

Francisco de Castillejo es un nombre que apa
con cierta frecuencia en los documentos, au
desgraciadamente siempre que lo hace contra
do obras, éstas han desaparecido. Quizás sea
ello por lo que la historiografía siempre se h
teresado en él para atribuirle obras anónima
problema está en que ninguna de estas atrib
nes cuenta con un fundamento documental l
ficientemente sólido como para considerars
discutible, por lo que resulta difícil salir de
potético para delimitar su catálogo y estilo.

Ramírez de Arellano es el responsable d
primeras atribuciones que se le realizan, ya que en
sugiere su autoría para las pinturas del retablo
capilla de la Asunción de la catedral. Y aunque
esto se basa en que el pintor aparecía como test

21 Valverde Madrid en sus notas al *Inventario-Catálogo* de Ramírez de Arellano (R. Ramírez de Arellano, *Inventario-Catálogo*..., p. 78). P
Calatrava, "Pintura del Renacimiento...", pp. 264-265, Raya Raya, *Las pinturas*..., M. A. Raya Raya, *Córdoba y su pintura*..., pp. 16-17, M.
Raya, *Catálogo de las pinturas*..., p. 32 y A. Villar Movellán (coord.), *Córdoba Capital*..., p. 59. Estas atribuciones las recoge también el C
artístico y monumental de la provincia de Córdoba (tomo II, pp. 81 y 83-83) y M. C. Hernández-Díaz Tapia en *Los monasterio de Jerón*
Andalucía, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1976, pp. 21 y ss, donde se transcriben los documentos en cuestión. Otro descubrimiento doc
es el que nos hace saber que en 1563 se comprometió a realizar un retablo para la capilla de Pedro Fernández Villafranca en el convent
Agustín, obra de la que no queda resto alguno identificado (Juan Aranda Doncel, "El Convento de San Agustín...", pp. 60-61).
22 El *Registro documental de pintores cordobeses* de José de la Torre contiene nada menos que treinta y tres regestas documen
Francisco del Rosal, en las que se ofrecen noticias de su vida y de su obra.
23 Conde de la Viñaza, *Adiciones al Diccionario histórico*..., tomo III, p. 325 y R. Ramírez de Arellano, "Artistas exhumados", X, pp.
24 No aparece, por ejemplo, en J. Valverde Madrid, "La pintura cordobesa" o en P. Espejo Calatrava, "Pintura del Renacimiento..."
mente el *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* (Lepzig, Seeman, 1976-1983, tomo XXIX, p. 4) recoge las noticias del Con
Viñaza y Ramírez de Arellano.

el concierto de la talla del mismo, ni siquiera aduce razón alguna para asignarle seis tablas de la parroquia de la Asunción y Ángeles de Cabra. Si esto lo hace, como imaginamos, a partir de similitudes de estilo con el retablo catedralicio, Ramírez de Arellano está aventurando suposiciones sobre una base poco sólida.

La aparición de un concierto por el cual Castillejo se compromete a estofar, dorar y pintar el retablo de la Asunción parece reforzar la atribución que sugiere Ramírez de Arellano, y que después avala Valverde Madrid, pero sigue sin ser una base suficientemente segura como para justificar tal hipótesis, puesto que el contrato se refiere al dorado y policromado de la talla, y no a los paneles pictóricos[25]. Así lo entiende por lo menos la profesora Raya Raya, quien atribuye tal retablo a Pedro Fernández Guijalvo desmintiendo la asignación a Castillejo[26]. Sin embargo, por mas que esta atribución sea verosímil, no deja de moverse tampoco en el terreno de lo hipotético, puesto que se basa exclusivamente en razones de estilo y carece igualmente de contraste documental.

Fuera de la catedral cordobesa, la mayoría de las atribuciones que ha soportado Castillejo radican en Montilla, donde se tiene constancia documental de la residencia temporal del pintor y de su trabajo en ella. Y aunque éste lo efectuase en obras ya desaparecidas, su presencia en la población basta para que Valverde Madrid y Garramiola Prieto le asignen varias de las pinturas anónimas del XVI que se conservan en ella: dos retablos de la capilla de las Ánimas de la parroquia de Santiago y el *Cristo a la columna* de la Casa de Juan de Ávila[27]. Estas atribuciones, que han sido recogidas en publicaciones posteriores, todavía están necesitadas de una crítica científica, como casi todo lo que se ha escrito sobre este pintor[28]. Hasta que se cuente con al menos una obra documentada con seguridad, carecemos de la plataforma necesaria para emprender ampliaciones de catálogo con el método filológico. Otra cosa sería construir *castillejos* en el aire.

Leonardo Enríquez de Navarra

La trayectoria de Leonardo Enríquez de Navarra en la historiografía ha sido modélica por lo que se refiere a los resultados del trabajo de archivo para la conformación de un catálogo. Enríquez está presente en la bibliografía desde los tiempos de Ceán Bermúdez, que le otorga una entrada para recoger una noticia del archivo de la catedral de Málaga por la que su cabildo le llama a esa ciudad para tasar las pinturas de Arbasia[29]. Del diccionario de Ceán, pasaría al de Ramírez de Arellano, en el que se le atribuye desde una base documental la primera obra de su catálogo: el cuadro de la procesión del traslado de la Virgen[30].

25 R. Ramírez de Arellano, *Inventario-Catálogo...*, p. 74.
26 M. A. Raya Raya, *Córdoba y su pintura...*, p. 16 y M. A. Raya Raya, *Catálogo de las pinturas...*, p. 49. *Vid.* el apartado dedicado a Pedro Fernández Guijalvo.
27 Garramiola, *Montilla...*, p. 72. En esta obra el cronista oficial de Montilla repasa también los escasos datos que se conocen sobre su vida, centrados sobre todo en su estancia en esta localidad.
28 Así lo hacen Purificación Espejo, los autores del *Catálogo artístico y monumental*, Fernando Moreno y Bernales, Hernández Díaz y Megía (P. Espejo Calatrava, "Pintura del Renacimiento...", p. 265, VV.AA., *Catálogo artístico y monumental...*, tomo VI, p. 277, F. Moreno Cuadro, *La Pasión de la Virgen...*, p. 182 y Bernales, Hernández Díaz y Megía, *El Arte del Renacimiento...*, p. 238).
29 Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico...*, tomo II, p. 259. Esta noticia la recogerá después González Guevara en su *Apuntes sobre la historia de la pintura...* como único dato conocido sobre el pintor (pp. 23-24).
30 R. Ramírez de Arellano, *Diccionario biográfico de artistas...*, pp. 46 y 158-159. Más tarde volverá a hablarse de esta obra en A. Navarro Sánchez, "Aparición de la Virgen", *Alto Guadalquivir. Especial coronación canónica de Nuestra Señora de la Fuensanta*, 1994, pp. 5-9.

Sin embargo, Leonardo Enríquez de Navarra no aparece en las grandes síntesis sobre pintura española del Renacimiento que escribieron Diego Angulo y José Camón, quienes, por más que Ceán lo citase, prefieren prescindir de él[31]. Podemos decir así, que el conocimiento que hoy tenemos de la pintura de Leonardo Enríquez es producto básicamente de la historiografía local, que va recopilando los datos sobre el pintor que progresivamente han ido apareciendo y que hoy permiten atribuirle las pinturas que puede que hubieran justificado su inclusión en los textos de Angulo y Camón Aznar.

Las del retablo de la Asunción de Bujalance, compartido con Alonso de Ribera tras su abandono por Baltasar del Águila, son las más importantes, puesto que aunque no sean obras de calidad sobresaliente, por lo menos su autoría es bastante segura, al contarse con el contrato de su encargo y con una mención a su ejecución en el testamento del pintor que las avala totalmente. Estas pinturas le fueron atribuidas por vez primera en el artículo que José Valverde dedica a este pintor en 1968, y aparecen mencionadas como es lógico en todas las publicaciones que se han ocupado de Leonardo Enríquez después del descubrimiento de su documentación[32]. El estudio más completo que se ha realizado sobre ellas es el de Francisco Lara Arrebola, quien acomete la visión de conjunto de las pinturas y esculturas del retablo con abunda recursos documentales y desde presupuestos t formales cuanto iconográficos, pero sin p delimitar, como ya indicamos al hablar d historiografía de Alonso de Ribera, el tra individual de cada uno de los tres artistas intervienen en él[33].

Las restantes atribuciones que se le hecho carecen de la misma solidez de l Bujalance, e incluso alguna se ha demost fallida, pero por eso mismo son ilustrativa la necesidad de mantener cierto rigor e ejercicio del atribucionismo. La primera de es la que realiza Valverde Madrid al asigna autoría de las pinturas del retablo de Prieg razones estilísticas, en una asignación que tarde seguiría Purificación Espejo, pero finalmente se vería negada por la aparici documentación que certificaba la realizaci las pinturas por Pedro de Raxis y Ginés Lóp

Otra atribución es la propone Ortí Belr al sugerir que la *Virgen de la leche* mural c conserva en la parroquia de Santa Marina d doba pudiera ser suya[35]. Es cierto que ha dencias documentales del trabajo de Leo Enríquez en tal iglesia, pero no se refieren obra de esas características y estilísticame una asignación muy forzada, por lo que

31 D. Angulo Íñiguez, *Pintura del Renacimiento* y José Camón Aznar, *La pintura española*.... F. Barbudo, *Córdoba en el Imperio*..., 401, transcribe la inscripción que porta la pintura.
32 J. Valverde Madrid, "El pintor del siglo XVII...", J. Valverde Madrid, "La pintura cordobesa", pp. 170-171, Purificación Espejo, "Pintura d miento...", p. 266, y los autores del *Catálogo artístico y monumental*... (tomo II, p. 277) y de la *Guía artística de la provincia de Córdoba* (p
33 F. Lara Arrebola, "El retablo mayor...".
34 J. Valverde Madrid, "La pintura cordobesa", pp. 170-171, P. Espejo Calatrava, "Pintura del Renacimiento...", p. 266 y A. Villar (dir.), *Guía artística*..., p. 645. La documentación del retablo, que certifica la autoría de Pedro Raxis y Ginés López, la dio a conoce Peláez del Rosal en un artículo publicado en la revista *Adarve* en 1974 (M. Peláez del Rosal y J. Rivas, *Priego de Córdoba. Guía h artística de la ciudad*, Salamanca, Ayuntamiento de Priego de Córdoba, 1980, pp. 284-294).
35 M. A. Ortí Belmonte, *Córdoba monumental, artística e histórica*, Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 1980, pp. Solamente le sigue en esta atribución P. Espejo Calatrava, "Pintura del Renacimiento...", p. 266.

improbable. Así lo cree desde luego María del Mar Pérez Cano en su estudio sobre la citada parroquia, donde relaciona las referencias documentales de Leonardo Enríquez con dos tablas de finales del Quinientos que se encuentran en el banco del retablo del sagrario, y que pudieran proceder del primitivo retablo mayor de la misma iglesia[36]. Sería necesario, por tanto, emprender un estudio comparativo entre estas tablas y las de Bujalance, que quizás permitiera aclarar la intervención del pintor en ambos conjuntos.

El Hermano Adriano y Fray Juan de la Miseria

Pocos de los pintores que pasan por la Córdoba del siglo XVI pueden remontar su aparición en los textos impresos tan atrás como el Hermano Adriano y Fray Juan de la Miseria, quienes, junto con Céspedes, Arbasia y Campaña son los únicos a los que menciona Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura*.

El Hermano Adriano

No es mucho lo que dice Pacheco de él, pero es suficiente que lo elogie -lo llama "valiente pintor"- para que los primeros historiógrafos lo consideren y repitan la cita venerando al suegro de Velázquez[37].

Pero si Pacheco le otorgó el reconocimiento que garantizó su aparición y continuidad en la histo-riografía, será Palomino el que le confiera unos contenidos y una imagen precisa. Con la particularidad de que ese discurso que crea para él se va a repetir hasta la saciedad por falta de nuevas noticias sobre su vida o su obra. En su entrada sobre el Hermano Adriano, el pintor y teórico cordobés menciona dos pinturas de su mano que se encontraban en el convento de los carmelitas descalzos: la *Crucifixión* y la *Magdalena penitente*, y relata la anécdota de su costumbre de romper sus cuadros tras acabarlos[38].

Con estos datos aparece el Hermano Adriano en bastantes de los estudios que se interesan por la pintura española en los siglos XVIII y XIX, que, como hemos dicho, repiten insistentemente a Palomino. Así Ponz, que debió ver más obras del pintor en el convento, sólo menciona el *Crucificado* al que se había referido Palomino y Ceán sólo resume lo dicho por Pacheco, Palomino y Ponz[39]. Igualmente basada en Palomino, pero más interesante por la procedencia de las publicaciones, es la aparición del Hermano Adriano en dos estudios sobre arte español aparecidos en la Inglaterra del XVIII. Primero en la guía sobre España de Velasco y Santos, que se editó en castellano en Londres en 1746, y después en el diccionario de pintores españoles que publicara Cumberland, éste sí en inglés, en 1782[40]. A finales del siglo XIX se produce por fin un avance respecto de lo escrito por Palomino con las primeras aportaciones documentales sobre el pintor, gracias a las que el conde de la Viñaza

36 M. M. Pérez Cano, *Estudio histórico-artístico de la Iglesia Parroquial de Santa Marina de Aguas Santas de Córdoba*. Córdoba, Publicaciones de la Universidad de Córdoba y Obra Social y Cultural Cajasur, 1998, pp. 145, 147-149 y 186.
37 Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 220. De los demás, sólo Alejo Fernández aparece registrado en fechas tan tempranas, aunque en su caso, por Pablo de Céspedes. *Vid.* el apartado dedicado a Alejo Fernández.
38 Palomino, *El museo pictórico...*, tomo III, pp. 144-145. Esta anécdota del artista que destruye su propia obra, es uno de los tópicos que estudiaron a principios de siglo Ernst Kris y Otto Kurz en *La leyenda del artista* (Madrid, Cátedra, 1982, pp. 98-99). Ellos lo ejemplifican en las narraciones sobre Donatello y Verrocchio que hace Vasari, en la que éstos destruyen sus obras porque no les pagan lo que piden. Éste no es el caso exacto del Hermano Adriano, pero su historia encaja dentro de esa "concepción de que el artista, como creador de una obra de arte, es el único que tiene poder sobre ella" de la que hablan Ernst Kris y Otto Kurz.
39 Ponz, *Viage de España...*, vol. 4, p. 520 y Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico*, tomo I, p. 4.
40 P. Velasco y F. Santos, *Las ciudades, Iglesias y conventos en España...*, p. 9 y Cumberland, *Anecdotes...*, tomo I, pp. 165-166.

y Ramírez de Arellano añaden su trabajo para el obispo Reinoso y la fecha de su muerte -1630- a los datos antes conocidos[41]. No se trata de un gran salto, pero por lo menos es una aportación al conocimiento de la pintura de Adriano mayor que la que se realiza en todo el siglo posterior. El único que en esta centuria dice algo nuevo sobre él es fray Ismael de Santa Teresita, también carmelita, que escribe en 1948 sobre el Hermano Adriano y Fray Juan del Santísimo Sacramento. El artículo no es demasiado sustancioso, pero, tras hacer recuento de los datos conocidos, duda de la fecha establecida para su defunción a partir del libro de protocolos del convento en el que residió el pintor, que consigna su fallecimiento en la fecha de 1604. También nos informa de su nombre del siglo: Adriano de León, y del religioso: Adriano de la Virgen.

Pero la historiografía del arte del resto del siglo nuestra centuria prácticamente ignora este dato por encontrarse en un medio de escasa repercusión, y cuando se acerca al Hermano Adriano, como es el caso de Purificación Espejo, se limita a sintetizar los escasos datos conocidos desde el XVIII y el XIX manteniendo su muerte en 1530 sin someter a crí esta fecha desde lo apuntado por fray Ismael[42].

Fray Juan de la Miseria

Otro pintor que aparece citado por Pacheco y que r de durante algún tiempo en Córdoba es Fray Juar la Miseria, aunque no consta que ejecutara ning obra en la ciudad. De hecho hasta Palomino no sa mos siquiera de su presencia en ella, y por lo que nos dice, su estancia se limita a un retiro en el desi de El Tardón, en Hornachuelos. Más tarde vuelve referirse a él con relación a Córdoba Ponz, C Bermúdez, y modernamente sólo Purificación Espej Si bien, como en el caso del Hermano Adriano, to los que siguen a Palomino se limitan a repetirlo.

Fuera de su estancia cordobesa, otros histo dores se han interesado por su relación con la c filipina y Santa Teresa de Jesús, de la que pinto retrato. Estos temas ya movieron largamente la ma de sus contemporáneos y han provocado merosos estudios recientes, pero no entran en n tro campo de estudio[44].

41 Conde de la Viñaza, *Adiciones al Diccionario Histórico...*, tomo II, p. 6 y R. Ramírez de Arellano, *Diccionario biográfico de artistas...*, 64. Sobre la relación de Adriano con el obispo Reinoso ya escribió fray Gregorio de Alfaro en 1617, aunque sin mencionar en ningún m to el nombre del pintor. *Vid.* Fray G. de Alfaro, *La vida ejemplar de don Francisco de Reinoso, abad de Husillos y obispo de Córdoba*, V lid, Ediciones Cumbre, pp. 169 y ss.
42 P. Espejo Calatrava, "Pintura del Renacimiento...", p. 268.
43 F. Pacheco, *Arte de la pintura*, pp. 214, 225 y 710, A. Palomino, *El museo pictórico...*, tomo III, pp. 120-123), Ponz, *Viage de España* 4, p. 284, A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico...*, tomo III, pp. 156-158 y P. Espejo Calatrava, "Pintura del Renacimiento...", p. 26
44 Para la bibliografía sobre el tema, *vid.* las anotaciones de Bonaventura Bassegoda en F. Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 226.

Conclusiones: una propuesta metodológic

El punto de partida de este trabajo era estudiar los efectos que la historiografía produce en nuestra percepción del pasado, pues lo somete a un proceso de literaturización por el que ella misma ejerce de filtro entre la realidad histórica y el presente, transmitiendo unos contenidos y unos métodos determinados. Por ello únicamente podremos calibrar la extensión y la calidad de los campos abiertos a la investigación tras la comprensión de las vías por la que los estudios anteriores han codificado esta imagen concreta que nos ofrecen.

Bajo esta creencia, espero que sirva para comprobar como el estado actual de conocimientos sobre la pintura del Quinientos en Córdoba se reduce fundamentalmente a sucesiones de biografías de artistas y catálogos razonados enmarcados en un devenir estilístico, y como esto no responde a una falta de fuentes que impida la orientación de los estudios en otras direcciones, sino que es fruto exclusivamente de la pervivencia de una tradición historiográfica determinada.

Podemos remontarnos en el origen de los escritos sobre la pintura del XVI en Córdoba hasta las palabras de contemporáneos al mismo fenómeno, pero b con ajustarnos a los comienzos de la práctica d historiografía artística en España como una disci científica en la segunda mitad del siglo XIX, verificar que los objetivos de la inmensa mayorí los estudios que se han efectuado se detienen esquema atribucionista-biográfico. Las publicaci de Ramírez de Arellano primero, y despué grandes obras de Diego Angulo y Chandler R. van a consagrar un sistema positivista y form que se interesa ante todo por el descubrimien nuevos artistas, por la aclaración de las circunsta vitales de los ya conocidos, por la creació catálogos razonados para las obras de ambos, la elaboración de sistemas estilísticos en los incardinar el trabajo de los artistas.

Estos propósitos afectaron a Córdoba des primera mitad de este siglo como parte profesionalización de la historiografía art española que se produce en estos años, y alcan su máximo desarrollo en los años cincuenta, cu Angulo y Post trazan un panorama de la pintu siglo XVI en Córdoba que prácticamente es el r

que se mantiene hasta nuestros días. No se trata sólo de que los historiadores posteriores continuasen los contenidos establecidos por ambos, porque se han producido indudables cambios en ellos; más bien es que heredaron su metodología y objetivos.

Esta circunstancia es positiva en principio, puesto que la necesidad de una crítica rigurosa de las fuentes literarias y documentales y el acercamiento directo a la obra de arte que los dos maestros preconizaron son bases excelentes sobre las que establecer cualquier investigación. El problema está en la reducción de los objetivos historiográficos al sistema tradicional biografía + catálogo + estilo. Es evidente que gracias a ello se ha podido avanzar muchísimo en el conocimiento de la pintura del siglo XVI en Córdoba, que se ha superado con creces la información que ofrecían las fuentes literarias y que ha aumentado la nómina de pintores conocidos a la par que se incrementaba la familiaridad con su trabajo; pero también lo es que la actividad artística es mucho más amplia y que permanecen inexplorados muchos aspectos de su historia. Y es que, aunque todavía queden anónimos por atribuir y artistas por descubrir, ya hay una base atri-bucionista suficiente como para empezar a completar nuestro conocimiento de la historia de la pintura del siglo XVI en Córdoba con líneas de investigación distintas a las seguidas hasta ahora.

Desde hace algunos años la comunidad científica está explorando nuevos caminos metodológicos que se dirigen a parcelas anejas a la propia obra de arte y su autor, y que son también parte integrante del fenómeno artístico. Jonathan Brown es uno de los historiadores que más ha escrito sobre la formulación teórica de estas metodologías y su aplicación a la historiografía de la pintura española, desarrollando el concepto de *historia contextual del arte*, que, en sus propias palabras, "intenta situar la obra de arte dentro del esquema de referencias histórico ideológicas en el que fue creada, manifestando el modo en que consigue expresar ideas dentro del lenguaje intenso y tupido del estilo artístico"[45]. Este marco general que define Brown se hace realidad desde distintas vías que se orientan esencialmente hacia dos direcciones: una, los estudios de las condiciones políticas, jurídicas, sociales y económicas en las que se desenvuelve el hecho artístico, y dos, los análisis del entorno cultural, y especialmente literario, al que pertenece el objeto de arte.

La historiografía de la pintura del siglo XVI en Córdoba se ha dirigido hasta ahora sobre todo al atribucionismo, pero también hemos visto como ha recibido algunos esfuerzos interpretativos en estas líneas más novedosas, que se pueden resumir en algunas notas de Joaquín Yarza sobre la promoción del retablo del Maestro de Fuente Obejuna, los análisis María Antonia Raquejo y de Ana Ávila sobre los usos perspectívicos de Alejo Fernández, y los estudios de Manuel Pérez Lozano sobre el conceptismo en la pintura andaluza del Siglo de Oro y Antonio Martínez Ripoll y Jesús Rubio Lapaz en torno al círculo humanístico de Pablo de Céspedes. Como sabemos, se trata de intervenciones puntuales, casi podríamos decir aisladas, que dejan un enorme campo abierto. En concreto, puede decirse que el único ámbito que está estudiado con seriedad son los análisis de las

45 Jonathan Brown, *Imágenes e ideas...*, p. 26. El mismo Jonathan Brown ha hecho recientemente un repaso de los frutos que estas perspectivas metodológicas han producido en los últimos veinticinco años en "Arrancando a Ranke..."

implicaciones culturales de la pintura de los últimos años del siglo, mientras que no se ha hecho ningún esfuerzo en esa dirección para todo el período anterior, al tiempo que los estudios de las circunstancias políticas, sociales o económicas son mucho menos representativos aun.

Se necesita, por tanto, continuar trabajando en estas líneas para conseguir una comprensión global del entorno en el que se desarrolló la pintura del siglo XVI en Córdoba. Ésta es la manera de estudiar la adopción progresiva de los modos italianos del Renacimiento que en ella ocurre, atendiendo al ritmo del proceso, a sus resultados estéticos, y a sus implicaciones sociales y culturales.

Todo ello me hace pensar que los estudios futuros podrían emprenderse desde una perspectiva relacionada con las direcciones que marca Jonathan Brown, es decir con el análisis de los elementos sociales, políticos, económicos y culturales en los que se inserta la actividad artística, aunque modificada desde el recurso a la estética de la recepción como una base metodológica fundamental desde la que encauzar la hermenéutica inherente a todo trabajo historiográfico[46]. Como ya se desarrolló en el capítulo "Hacia una teoría de la historia de la historiografía", la utilización de los horizontes de expectativas permite establecer un modelo de explicación teórica de la incidencia de la tradición en nuestra disposición ante el objeto de estudio. Además podemos hacer un uso más extenso de esta herramienta metodológica y del conjunto del pensamiento de la estética de la recepción tomándolos como un principio fundamental desde el que emprender el estudio del *contexto* que señala Brown. Si este libro trata de reconocer el h rizonte de expectativas desde el que nos situam ante la pintura del XVI en Córdoba, todavía hay c intentar reconstruir el horizonte de expectativas el que se desenvolvió.

Desde la crítica hermenéutica de Gadame Jauss, se puede pretender un control de la distar histórica que nos separa del objeto de estudio a pa del reconocimiento de la existencia de distin horizontes de expectativas en nosotros, últin receptores del fenómeno artístico; en su púb coetáneo, receptores y promotores originarios; y sus autores. Por este sistema, dirigido por Gada a la comprensión de la obra artística desde nue presente, podemos acercarnos a la realidad comp del fenómeno artístico considerando la historici no sólo de éste, sino también la nuestra y la encuentro que suscitamos entre ambos.

Esto permitiría investigar los distintos campo interés histórico-artístico que señala Jonathan Bro sociales, políticos, económicos, culturales, etc., co elementos conformadores de ese horizonte expectativas desde el que se crea la obra. Recurrie al vocabulario que otro pensador ligado a la este de la recepción, R. Ingarden, ha desarrollado par estudios literarios, estos campos serían los *estr múltiples* que conforman la obra, en este caso artís y sólo su estudio conjunto ofrece una visión glob ésta. De esta forma tendríamos dos noci fundamentales: la multiplicidad de estratos conforman el hecho artístico y la historicidad de hecho y de nuestra recepción de él, que se resu en los horizontes de expectativas como mo

46 La estética de la recepción ya ha sido utilizada en la historiografía sobre Córdoba por Manuel Pérez Lozano, en diversos estudios so relaciones entre pintura y literatura, y a él expresamos nuestro agradecimiento por introducirnos en los fundamentos de este métod

comprensivo de la complejidad del fenómeno artístico y del acer-camiento historiográfico que recibe[47].

La aplicación de este esquema teórico a la realidad de la investigación de la historia de la pintura del siglo XVI en Córdoba podría estructurarse en distintas áreas de actuación ligadas entre sí, que se corresponderían en alguna forma a los distintos estratos del fenómeno artístico que se contemplan en la historia contextual del arte. Aparecen separados como líneas de investigación distintas, pero han de estar unidos necesariamente porque sólo el conjunto permite reconstruir el horizonte de expectativas en el que se crea la obra de arte, y al que hemos de acercarnos para comprenderla.

La primera de estas áreas de interés debe ser la referente a la continuación de la labor tradicional de investigación estrictamente positivista y formalista, puesto que ésta es la base ineludible sobre la que se puede levantar el resto del edificio[48]. Ya se ha dicho que el estado de la cuestión en esta materia está ya lo suficientemente avanzado como para comenzar a investigar en otras direcciones, pero no sobra proseguir dedicando esfuerzos a esta tarea siempre necesaria.

De todo el siglo XVI, los años mejor catalogados son los primeros y los finales. Entre ambos se sitúa una laguna en la que sólo se conoce relativamente bien el trabajo de unos pocos pintores. Salta a la vista que no se trata del periodo en el que la pintura cordobesa alcanza su mejor calidad, pero por ello n deja de interesar desde un punto de vista histórico Conviene, pues, avanzar en la definición de est periodo tratando de emparejar los nombres qu aparecen en la documentación con alguno de lo anónimos que pululan por esos años. El primer terci del siglo, en torno a Alejo Fernández y Pedro Romana y el último, alrededor de Pablo de Céspedes, son la etapas mejor conocidas. De ellas, la primera, au cuando Angulo y Post dejaron establecidas las línea generales de su desarrollo, es la que más posibilidade ofrece. Todavía hay que identificar al Maestro d Fuente Obejuna y quedan por aclarar los términos d la residencia de Alejo en Córdoba y las relaciones entr los distintos maestros. El apartado biográfico e especialmente interesante para tratar de explicar l formación de lo que parecen clanes familiares d artistas que emparentan constantemente entre sí.

El atribucionismo también es necesario para e trabajo en otro de los temas clásicos, el de la definición estilística. A lo largo del siglo XVI se produce una progresiva asimilación de unos modelos estéticos que llegan de Italia en distintas oleadas. La secuencia d estos distintos momentos está definida desde antiguo pero es susceptible de recibir correcciones desde e momento en que la historiografía ha venido primando tradi-cionalmente los elementos estilísticos de raí italiana, con lo que se ha distorsionado el análisis para destacar la incorporación al Renacimiento. Esto, que

47 Sobre Jauss, Gadamer y los presupuestos generales de la estética de recepción, *vid.* el apartado "Hacia una historia de la historiografía" Para la teoría de los estratos múltiples de Ingarden, *vid.* Roman Ingarden, "Concreción y reconstrucción" (en R. Warning (ed.), *Estética d la recepción*, pp. 35-54).

48 Últimamente, alguien tan poco sospechoso de reducir la historia del arte a una historia de las formas como Julián Gállego ha reivindicad la conveniencia de recuperar el formalismo, que, en sus propias palabras "[...] es fundamental en la consideración de cualquier obra de art ya que constituye una feliz confluencia de ideas e intenciones de lo más variado, que van desde lo filosófico a lo político, de lo dogmático lo reformista, de un canon o concepto de lo bello a otro distinto, de lo casual a lo inmanente, de lo decorativo a lo sublime." (Julián Gállego "Varias tendencias en la historiografía del arte", en *Actas VII Jornadas de Arte...* pp. 13-14)

ha sido denunciado últimamente para el conjunto de la pintura española, conviene comprobarlo en el caso cordobés especialmente por lo que se refiere a los primeros años del siglo. De una forma parecida, también habría que afinar en la calificación de los últimos años y aquilatar la aplicación que se hace en ellos del concepto de manierismo, hoy bastante controvertido.

Sobre la base de este estudio de las obras y sus autores, puede empezarse a investigar en las otras cuestiones anteriormente señaladas. La más relevante, por las posibilidades que ofrece la propia realidad de la historia de Córdoba en el siglo XVI y por las fuentes documentales que se conservan, es la relativa a las actividades de promoción de la pintura. Una vez superado el debate terminológico entre mecenazgo y promoción artística, puede decirse con tranquilidad que en Córdoba no se encuentran mecenas en el Quinientos, como en casi ningún lugar de España si exceptuamos la Corte; pero en cambio hay un nutridísimo grupo de promotores que impulsan multitud de pequeñas actuaciones por toda la zona[49].

Córdoba es uno de los reinos con mayor presencia del estamento noble de toda España, y eso se hace notar en los encargos de pintura para las parroquias y conventos, que se dotan siempre a través del patronazgo privado. Esto coincide además con una intensa campaña de construcción de capillas en la catedral por parte de los canónigos y racioneros de la misma, espacios que se adornan casi siempre con retablos de pintura, formando la mejor colección de tablas, lienzos y pinturas murales del XVI que se conserva en toda la provincia.

La importante documentación existente en Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional, el Archivo General de Andalucía, en el Archivo H tórico Provincial de Córdoba, y en el Archivo Ca dral de Córdoba contiene multitud de contratos, t tamentos e inventarios que pueden dar la clave los mecanismos e intereses que dirigieron el pro so de la comitencia de la pintura. Nos parece inte sante clarificar las circunstancias en las que se p dujo este extraordinario crecimiento del número capillas de la catedral, y si esto responde, como ha dicho, a una política consciente de cristianizac del espacio de la antigua mezquita, en relación la construcción de la capilla mayor. Igualmente que determinar cuáles son los criterios de contr ción de las obras, para ver qué importancia tien estilo para el comitente frente a la calidad, la nomía o el mensaje de la obra. Aunque parece la actitud mayoritaria es la de ignorar las cualida estéticas de la obra, hay ejemplos puntuales co la contratación de Pedro de Campaña en Sevilla nos hablan de un interés decidido por el estilo.

Dentro de las condiciones de producció encuentran también otras cuestiones como el t las técnicas, los materiales, y los sistema aprendizaje, que nos hablan de las circunstar prácticas en las que se desenvuelve el proces creación pictórica[50]. La vía más directa para estu estos puntos son las distintas ordenanzas del gr de pintores de Córdoba, que, fechadas en los s XV y XVI, permiten aprehender los cambios organización del oficio que se dan con la llegad Renacimiento. Aquí surge la interrogante sob

49 Sobre este debate, *vid.* Joaquín Yarza, "Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano", en *Actas del VII Congre C.E.H.A. Mesa I Patronos, promotores, mecenas y clientes*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 17-47.

encaje de Pablo de Céspedes en estas estructuras artesanales que se perpetuarán toda la Edad Moderna.

El sistema de producción puede estudiarse así desde la perspectiva del marco legal de su práctica - las ordenanzas- pero también a partir de la realidad comercial en la que se inserta. Los contratos de las obras informan de precios y condiciones de trabajo, ofreciéndonos una imagen bastante nítida de la pintura como un producto de mercadería equiparable a cualquier otro procedente del entorno gremial y sujeto a las leyes del mercado. Esta línea de investigación, muy cercana a la historiografía económica, está produciendo recientemente notables frutos en otros ámbitos espaciales, aunque para el caso cordobés parece que las fuentes, por más induzcan a considerar la pintura como mercadería, no son lo suficientemente explícitas para entrar en mayores detalles sobre la incidencia del sector en el seno de la economía regional[51].

Por otro lado, el estudio de las implicaciones culturales del fenómeno artístico aparece como una de las facetas más amplias y complejas de la pintura del siglo XVI en Córdoba. La presencia de Pablo de Céspedes, pintor, humanista y poeta, en la ciudad, y el hecho de que consiguiera crear una auténtica escuela a su alrededor, hacen que los últimos años del XVI y primeros del XVII sean una etapa de florecimiento cultural en Córdoba en la que las relaciones entre la pintura y la literatura llegan más allá de lo predecible. Ya se ha señalado que est campo ha sido recientemente estudiado por vario historiadores, pero todavía queda integrar su aportaciones dentro del esquema general de l pintura de esos años. El resto del siglo es sin dud mucho menos rico en este sentido, pero permit entrar en otros puntos de interés desde un perspectiva distinta pero igualmente cultural: l función de la pintura.

Éste es otro tema complicado, pero tambié interesante, puesto que trata de desentrañar lo usos a los que está destinada la pintura y la experiencias que proporciona. Su complejida depende de su exigencia de ser abordado desde e análisis de fuentes literarias: sermones, poesía, etc y documentales: testamentos, contratos, libros d visita, etc. Requiere la indagación en parcelas mu variadas, como la ubicación física de la obra, s papel en la liturgia, o su iconografía, pero permit la extracción de múltiples consecuencias, desde s relación con el pensamiento religioso del momento hasta su pertenencia a un programa privado d glorificación personal.

No hay que decir que en la Córdoba del XVI lo temas de la pintura son abrumadoramente religioso salvo algunos ejemplos excepcionales como l decoración de los guadamecíes, pero dentro de est marco general las diferencias de uso son mu marcadas. No es lo mismo un cuadro de devoció

50 Los estudios sobre las condiciones materiales de la práctica de la pintura tienen una gran tradición en el mundo anglosajón y germano desde el clásico *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento* de Martin Wackernagel (Madrid, Akal, 1997. Primera edición en Leizig 1938), hasta el reciente *The painter's practice in Renaissance Tuscany*, de Anabel Thomas (Cambridge, Cambridge University Press, 1995) En España estos intereses se han introducido recientemente en el seno de varias tesis doctorales que han estudiado las condiciones de l actividad artística desde perspectivas locales. *Vid.* Miguel Falomir Faus, *Arte en Valencia, 1472-1522*, Valencia, Consell Valencià de Cultura 1996 y Jesús Criado Mainar, *Las artes plásticas del segundo renacimiento en Aragón. Pintura y escultura 1540-1580*, Tarazona, Centro d Estudios Turiasonenses, Institución "Fernando el Católico", 1996.

51 El precursor de la investigación de la significación económica del fenómeno artístico en el Renacimiento es Richard A. Goldthwaite, d quien destaca su *Wealth and the Demand for Art in Itaky, 1300-1600*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, 1993.

personal en una casa, que el retablo del altar mayor de una parroquia, una escena de la vida de un santo fundador en un convento, o una crucifixión con el patrono orante en una capilla privada de la catedral. Se trata, en suma, de ver qué se esperaba de la pintura y cómo era recibida por su público[52].

El objetivo es que la confluencia de todas estas líneas de investigación pueda proporcionar una imagen de conjunto de la pintura del siglo XVI en Córdoba, en la que se contemple la interrelación de todos los elementos que he ido exponiendo por separado. Ya que por ejemplo, nadie pretende que se pueda entrar en consideraciones estilísticas como la diferenciación de los distintos modelos estéticos italianos sin la elaboración previa de catálogos razonados, y que la progresiva asunción de aquéllos pueda explicarse sin considerar los promotores de las obras. De igual forma, las circunstancias d promoción dependen de la función de la pintu de su valor como mercadería, al tiempo que e en íntima conexión con las implicaciones cultu que puedan desprenderse de ella. Por ello, ha que dotar a estos contenidos de una estruc adecuada que reflejase los distintos elementos intervienen en el proceso pictórico, y que fuese c de mostrar su interdependencia.

Podemos concluir advirtiendo que este delo de investigación que se acaba de trazar de aparecer idóneo ahora, pero no hay que dar que es tan hijo de su tiempo como los q precedieron. Si es posible extraer alguna e ñanza de este libro, espero que sea la neces del ejercicio constante de crítica ante lo her do y lo presente.

52 Esta última consideración está muy en la línea de algunos de los estudios que han dado origen a la estética de la recepción, puest parte de la calidad de principio metodológico básico que le estamos confiriendo, la estética de la recepción puede limitarse al interés relaciones entre las obras y su público. *Vid.* Peter Uwe Hohendahl, "Sobre el estado de la investigación de la recepción" (Mayor *Estética de la recepción*, pp. 31-37).

Bibliografía

Metodología e historia de la historiografía

AA.VV.: *1913-1976 Juan Antonio Gaya Nuño: entre el espectador y el arte*. Soria, Caja Soria, 1990.

ACOSTA GÓMEZ, L. A.: *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Madrid, Gredos, 1989.

Actas del Simposio Don José Camón Aznar y la historiografía artística de su tiempo. En *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1998, LXXII

Actas del Simposio El historiador del Arte, hoy. Soria, C.E.H.A. y Caja Duero, 1997.

Actas VII Jornadas de Arte Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez". Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX. Madrid, Alpuerto, 1995.

ÁLVAREZ LOPERA, J.: *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987.

ANTAL, F.: "Remarks on the method of Art History". *The Burlington Magazine*, 1949, pp. 49-52.

APARICIO RAMOS, E. M.: *Palomino: su arte, su tiempo*. Valencia, Excma. Diputación Provincial, 1966.

ARÓSTEGUI, J.: *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona, Crítica, 1995.

BANDA Y VARGAS, A. de la: "Historiografía artística andaluza de los siglos XVIII y XIX". *Laboratorio de Arte*, 1995, 8, pp. 207-216.

BARAÑANO. K. de: *Criterios sobre la historia del arte*. Bilbao, Rekalde, 1993.

BARASCH, M.: *Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid, Alianza, 1991.

BAUER, H.: *Historiografía del Arte*. Madrid, Taurus, 1980.

BERNALES BALLESTEROS, J.: "Tríptico para la Historiografía del Arte Peruano". *Apotheca*, 1981, 1, pp. 39-50.

BORRÁS GUALÍS, G.: "La Historia del Arte, hoy". *Artigrama*, 1985, 2, pp. 213-238.

BORRÁS GUALÍS, G.: *Teoría del arte I*. Madrid, Historia 16, 1996.

BORRÁS GUALÍS, G. M.: "Revisión crítica de los estudios de don José Camón Aznar (1898-1979) sobre el arte musulmán y mudéjar, arte mozárabe y arte del Renacimiento". En *Actas del Simposio Don José Camón Aznar y la historiografía artística de su tiempo. Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1998, LXXII, pp. 89-98.

BOZAL, V. (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid, Visor, 1996, 2 tomos.

BROWN, J.: "Observaciones sobre la historiografía de la pintura española del siglo XVII". En *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid, Alianza, 1981, pp. 13-29.

BROWN, J.: "Arrancando a Ranke. The Practice of Art History in Spain and the USA since 1975". En *Pre-Actas I Conferencia Inter cional "Hacia un Nuevo Humanismo". El hispanismo anglo-n americano: Aportaciones, problemas y perspectivas sobre His Arte y Literatura (siglos XVI-XVIII)*, Córdoba, Área de Histori derna de la Universidad de Córdoba, 1997, I, pp. 41-53.

BRYSON, N.: *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid, za, 1991.

CABRERA GARCÍA, M. I.: "Constantes o invariantes cultural ejemplo de la instrumentalización de la historia durar franquismo". En *Actas del Simposio Don José Camón Azna historiografía artística de su tiempo. Boletín del Museo e Ins Camón Aznar*, 1998, LXXII, pp. 35-42.

CÁMARA MUÑOZ, A.: *Ensayo para una historiografi manierismo*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988

CAMÓN AZNAR, J.: *Perfil autobiográfico*. Zaragoza, Museo tuto Camón Aznar, 1984.

CASAS SÁNCHEZ, J. L.: *Estudio de la historiografía sobre Córd provincia*. Córdoba, Caja Provincial de Ahorros de Córdoba,

CASTELNUOVO, E.: *Arte, industria y revolución. Temas de h social del arte*. Barcelona, Península, 1988.

CHECA et alii: *Guía para el estudio de la Historia del Arte*. M Cátedra, 1980.

CHUECA GOITIA, F.: "La bibliografía de la arquitectura en los XIX y XX". En *Actas VII Jornadas de Arte Departamento de h del Arte "Diego Velázquez". Historiografía del arte españo siglos XIX y XX*. Madrid, Alpuerto, 1995.

CHUECA GOITIA, F.: "Don Diego Angulo Íñiguez (1901-1986)" *tín de la Real Academia de la Historia*, 1986, CLXXXIII, pp. 33

DÍAZ SOLER, B. y SEBASTIÁN LOZANO, J.: "El nacimiento historiografía artística en la Universidad valenciana". En *Actas posio Don José Camón Aznar y la historiografía artística de su t Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1998, LXXII, pp. 4

FERRATER MORA, J.: *Diccionario de Filosofía*. Barcelona, Cír Lectores, 1991, 4 tomos.

GADAMER, H. G.: *Verdad y método I*. Salamanca, Sígueme,

GADAMER, H. G.: *Verdad y método II*. Salamanca, Sígueme

GADAMER, H. G.: *Estética y hermenéutica*. Madrid, Tecnos,

"Galería de académicos. Don José Valverde Madrid.". *Bolet Real Academia de Córdoba*, Córdoba, 1961, 82, p. 1.

GÁLLEGO, J.: "Varias tendencias en la historiografía del ar *Actas VII Jornadas de Arte Departamento de Historia del Arte Velázquez". Historiografía del arte español en los siglos XI* Madrid, Alpuerto, 1995, pp. 9 -16.

GARCÍA LEAL, J.: *Arte y conocimiento*. Granada, Universi Granada, 1995.

GAYA NUÑO, J. A.: *Vida de Acisclo Antonio Palomino. El historiador, el pintor. Descripción y crítica de sus obras.* Córdoba, Excma. Diputación Provincial, 1956.
GAYA NUÑO, J. A.: *Historia de la crítica de arte en España.* Madrid, Ibérico europea de ediciones, 1975.
GAYA NUÑO, J. A.: "Camón Aznar, historiador del arte". *Revista de Ideas Estéticas*, 1972, 118, pp. 23-25.
GOMBRICH, E. H.: *Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo XX acerca del saber y el arte.* Madrid, Debate, 1997.
GRACIA BOIX, R.: "Datos para la biografía de don Rafael Ramírez de Arellano y Díaz de Morales". *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 1971, 91, pp. 205-206.
HADJINICOLAU, N.: *Historia del arte y lucha de clases.* Madrid, Siglo veintiuno de España, 1973.
HARRIS, E.: "Sir William Stirling-Maxwell and the History of Spanish Art". *Apollo*, 1964, 79, pp. 73-77.
HELLWIG, K.: "Carl Justi y los comienzos de la investigación sobre el arte español en Alemania". En *Actas VII Jornadas de Arte Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez". Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX.* Madrid, Alpuerto, 1995, pp. 309-322.
HERRERO GARCÍA, M.: *Contribución de la literatura a la historia del Arte.* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943.
KRIS, E. y KURZ, O.: *La Leyenda del artista.* Madrid, Cátedra, 1982.
KULTERMANN, U.: *Historia de la Historia del Arte. El camino de una ciencia.* Madrid, Akal, 1996.
LAFUENTE FERRARI, E.: "POST (Chandler Rathfon): A history of spanish painting. Cinco tomos en 6 vols. Cambridge, Massachussets. Harvard University Press.". *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1934, 10, pp. 77-83.
LAFUENTE FERRARI, E.: *La fundamentación y los problemas de la historia del arte.* Madrid, Instituto de España, 1985.
LEÓN TELLO, F.J.: *La teoría española de la pintura en el siglo XVIII: el Tratado de Palomino.* Madrid, Publicaciones de la Universidad Autónoma, 1979.
LEÓN TELLO, F. J. y SANZ SANZ, M. M.: "La historiografía del arte en la Historia de las ideas estéticas de M. Menéndez Pelayo". En *Actas VII Jornadas de Arte Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez". Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX.* Madrid, Alpuerto, 1995, pp. 323- 335.
LIPSCHTUZ, I. H.: *La pintura española y los románticos franceses.* Madrid, Taurus, 1988.
LLEDÓ, E.: *Lenguaje e historia.* Madrid, Taurus, 1996.
MARÍAS, F.: *Teoría del arte II.* Madrid, Historia 16, 1996.
MATA CARRIAZO ARROQUIA, J. de: "Con don Manuel Gómez Moreno en el Centro de Estudios Históricos", en *Homenaje al profesor Carriazo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1972, t. II.
MAYORAL, J. E. (ed.): *Estética de la recepción.* Madrid, Arco Libros, 1987.
MOFFIT, J. F.: "Orientaciones actuales en la investigación sobre arte y cultura del Siglo de Oro español". *Cuadernos internacionales de historia psicosocial del arte*, 1983, 2, pp. 31-43.
MORALES Y MARÍN, J.: "José Camón Aznar". En *Actas VII Jornadas de Arte Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez". Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX.* Madrid, Alpuerto, 1995, pp. 407-420.
MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M.: "Revisión crítica de la bibliografía sobre Historia del Arte de los siglos XVI a XIX en la ciudad de Guadalajara". En *Fuentes documentales y bibliográficas para la historia del Guadalajara (siglos XVI-XIX).* Guadalajara, Asociación de Amigos del Archivo Histórico Provincial de Guadalajara, 1997, pp. 117-147.
NIETO ALCAIDE, V.: "Arte e historia nacional del arte, 1940-1975". En *Actas del Simposio Don José Camón Aznar y la historiografía artística de su tiempo. Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1998, LXXII, pp. 11-28.
NORIEGA, S.: *Historia del Arte. Problemas y métodos.* Caracas, Alfa ediciones, 1997.
PÁCHT, O.: *Historia del arte y metodología.* Madrid, Alianza, 1986.
PANCORBO LA BLANCA, A.: "José Camón Aznar y Juan Antonio Gaya Nuño: dos situaciones distintas en una misma España". En *Actas del Simposio Don José Camón Aznar y la historiografía artística de su tiempo. Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1998, LXXII, pp. 77-85.
PANOFSKY, E.: "Tres decenios de historia del arte en los Estados Unidos. Impresiones de un europeo trasplantado." En *El significado en las artes visuales.* Madrid, Alianza, 1979, pp. 349-376.
PASAMAR ALZURÍA, G.: *Historiografía e ideología en la posguerra española: la ruptura de la tradición liberal.* Zaragoza, Prensas Universitarias, 1991.
PASAMAR ALZURIA, G.: "De la historia de las Bellas Artes a la historia del arte (La profesionalización de la historiografía artística española)". En *Actas VII Jornadas de Arte Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez". Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX.* Madrid, Alpuerto, 1995, pp. 137-150.
PASAMAR ALZURÍA, G.: "El marco profesional de los historiadores del arte en la época de don José Camón Aznar". En *Actas del Simposio Don José Camón Aznar y la historiografía artística de su tiempo. Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1998, LXXII, pp. 29-34.
PÉREZ LOZANO, M.: "Aplicaciones metodológicas de la estética de la recepción para la interpretación de obras de Velázquez", en *Actas del VIII Congreso Español de Historia del Arte.* Cáceres, 1992, vol. II, pp. 757-762.
PÉREZ LOZANO, M.: "Valdés Leal, el vizconde de Cárdenas y los círculos culteranos cordobeses", en *Actas VII Congreso del C.E.H.A., Mesa I Patronos, promotores, mecenas y clientes.* Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 341-349.
PÉREZ LOZANO, M.: "Introducción metodológica", en *El conceptismo en la pintura andaluza del Siglo de Oro.* Córdoba, Universidad de Córdoba, Tesis Doctoral inédita, 1993.
PÉREZ LOZANO, M.: "Velázquez y los gustos conceptistas: el aguador y su destinatario". *Boletín del Instituto y Museo 'Camón Aznar'*, 54, 1993, pp. 25-47.
PÉREZ LOZANO, M.: "Una cuestión de método: ¿Qué hay entre la interpretación iconográfica e iconológica?". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 12, tomo VI, 1993, pp. 131-139.
PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Diego Angulo Íñiguez.* Granada, Universidad de Granada, 1986.
PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: "Don Elías Tormo y las Guías Artísticas de España". En *Actas VII Jornadas de Arte Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez". Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX.* Madrid, Alpuerto, 1995, pp. 367-374.
POPPER, K. R.: *Conocimiento objetivo. Un enfoque evolucionista.* Madrid, Tecnos, 1974.
POPPER, K. R.: *La miseria del Historicismo.* Madrid, Alianza, 1987.
POSADA KUBISSA, T.: "August L. Mayer". En *Actas VII Jornadas de Arte Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez". Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX.* Madrid, Alpuerto, 1995, pp. 375-380.
RAMÍREZ, J.A.: *Cómo escribir sobre arte y arquitectura.* Barcelona, Serbal, 1996.
RAMÍREZ, J. A.: "La Historia del Arte como género(s) literario(S)". En *Actas del Simposio El historiador del Arte, hoy.* Soria, C.E.H.A. y Caja Duero, 1997, pp. 47-66.
RAMÍREZ Y DE LAS CASAS-DEZA, L. M.: *Biografía y memorias especialmente literarias de Don Luis María Ramírez de las Casas-Deza, entre los Arcades de Roma Ramilio Tartesiaco, individuo correspondiente de la Real Academia Española.* Córdoba, Universidad de Córdoba, 1977.
REVILLA UCEDA, M.: "La insuficiencia de la historia social del arte". En *Estudios sobre literatura y arte en dedicados a Emilio Orozco*, Granada, 1979.
SALTILLO, Marqués de: *M. Frédéric Quilliet: Comisario de Bellas Artes del gobierno intruso, 1809-1814.* Madrid, 1933.
SÁNCHEZ ALONSO, B.: *Historia de la historiografía española.* Madrid, 1947.
SÁNCHEZ NISTAL, J. M.: "Problemas y soluciones para la búsqueda de información bibliográfica en la investigación histórica". *Problemas actuales de la Historia.* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 9-18.
SANTIAGO GUERVÓS, L. E. de: *Tradición, lenguaje y praxis en la hermenéutica de H. -G. Gadamer.* Málaga, Universidad de Málaga, 1987.
SCHLOSSER, J.: *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte.* Madrid, Cátedra, 1976.
SOEHNER, H.: "Die Geschichte der Spanischen Malerei im Spiegel der Forschung.". *Zeitschrif für Kunstgeschichte* , 1956, 19, pp. 278-302.

STIGLMAYR, C. M.: "Visiones de la arquitectura española en la historiografía alemana desde Carl Justi hasta Hanno-Walter Kruft". En *Actas VII Jornadas de Arte Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez". Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*. Madrid, Alpuerto, 1995, pp. 101-110.
TORMO CERVINO, J.: "El centenario de un valenciano ilustre: don Elías Tormo". Valencia, Separata de *Archivo de Arte Valenciano*, 1969, s/p.
ÚBEDA DE LOS COBOS, A.: "La prehistoria de la historia del arte". En *Actas VII Jornadas de Arte Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez". Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*. Madrid, Alpuerto, 1995, pp. 123-136.
VALVERDE MADRID, J.: "José de la Torre y del Cerro. Centenario de su nacimiento.". *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 1977, 97, pp. 110-112.
VV. AA.: *Homenaje a José Camón Aznar*. Zaragoza, 1980.
VV. AA.: *Arte y escritura*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1995.
WARNING, R. (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid, Visor, 1989.
WHITROW, G. J.: *El tiempo en la Historia*. Barcelona, Crítica, 1990.
YARZA LUACES, J.: "Autobiografía intelectual", *Anthropos*. 1984, 43, pp. 12-18.
YARZA LUACES, J.: "Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano" en *Actas VII Congreso del C.E.H.A., Mesa I Patronos, promotores, mecenas y clientes*. Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 17-47.
ZERI, F.: *Confieso que me he equivocado. Autobiografía*. Madrid, Trama editorial, 1998.

Fuentes literarias para la historia de la pintura del siglo XVI en Córdoba

ALFARO, fray G. de: *La vida ejemplar de don Francisco de Reinoso, abad de Husillos y obispo de Córdoba*. Valladolid, Ediciones Cumbre, 1949.
ARGUIJO, J de (B. Chenot y M. Chevalier (eds.)): *Cuentos recogidos por don Juan de Arguijo y otros*. Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1976.
BAGLIONE ROMANO, G.: *Le vite de pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*. Roma, Stamperia d' Andrea Fei, 1642.
CEÁN BERMÚDEZ, A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, Academia de San Fernando, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800, 6 tomos.
GÓMEZ BRAVO, J.: *Catálogo de los Obispos de Córdoba y breve noticia histórica de su iglesia catedral y obispado*. Córdoba, Oficina de Juan Rodríguez, 1778, 2 tomos.
MORALES PADILLA, A. de: *Historia de Córdoba*. Manuscrito conservado en Biblioteca y Archivo Municipal de Córdoba, 1662.
MORENO, J. A.: *Antigüedades y grandezas de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba*. Manuscrito conservado en la Real Academia de la Historia (Ms. C. 14), 1686.
PACHECO, F. (P. M. Piñeiro y R. Reyes (eds.)): *Libro de descripción de verdaderos retratos, de ilustres y memorables varones*. Sevilla, Excma. Diputación Provincial, 1985.
PACHECO, F. (B. Bassegoda (ed.)): *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Madrid, Cátedra, 1990.
PALOMINO, A. A.: *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid, Aguilar, 1988, 3 tomos.
PONZ, A.: *Viage de España. En que se dan noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que, hay en ella*. Madrid, Aguilar, 1988, vol. 4.
RAMÍREZ DE LUQUE, F.: *Tardes divertidas y bien empleadas por dos amigos en tratar de la verdadera historia de su patria Lucena*. Manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional, 1794-1808.
TITI, F.: *Studi di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma*. Roma, Mancini, 1674.
VACA DE ALFARO, E.: *Descripción de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba*. Manuscrito conservado en la Real Academia de la Historia (Colección Morales, C-16), 1677.
VELASCO, P. y SANTOS, F.: *Las ciudades, Iglesias y Convento España, donde ay obras de los pintores y estatuarios emin españoles, puestos en orden alfabético. Con sus obras puest sus propios lugares*. Londres, Enrique Woodfall, 1746.

Historias generales del arte, de la pintura y del Renacimiento

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Pintura del Renacimiento*. Madrid, Plu tra, 1954, col. "Ars Hispaniae", tomo XI.
BERNALES BALLESTEROS, J, HERNÁNDEZ DÍAZ, J. Y MEGÍA N RRO, M.: *Historia del Arte en Andalucía. V El arte del Renaci to. Escultura, pintura, artes decorativas*. Sevilla, Géver, 1994.
BERTAUX, E.: "La Renaissance en Espagne et en Portugal". Michel (ed.)), *Histoire de L'Art. Depuis les premiers temps chr jus qu'a nos jours*. París, Librairie Armand Colin, 1911. IV, pp 911.
BOZAL, V.: *Historia del arte en España. De los orígenes a la Il ción*, Madrid, Istmo, 1973.
BROWN, J.: *La edad de oro de la pintura en España*. Madrid, M 1990.
CAMÓN AZNAR, J.: "Arte del Renacimiento en España". En *ria del Arte Labor*, X. Barcelona, Labor, 1936, pp. 95-149.
CAMÓN AZNAR, J.: *La pintura española del siglo XVI*. Barc Espasa Calpe, 1970, col. "Summa Artis", tomo XXIV.
CASTILLO, M. A.: *Renacimiento y Manierismo en España*. M Historia del Arte 16, 1989.
CHECA CREMADES, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento paña. 1450-1600*. Madrid, Cátedra, 1993.
ENCINA, J. de la: *La pintura española*. México, Fondo de C Económica, 1958.
GUDIOL RICART, J.: *Pintura gótica*. Madrid, Plus Ultra, 195 "Ars Hispaniae", tomo IX.
GUINARD, P.: *La pintura española. 1 De los mozárabes al* Barcelona, Labor, 1972.
LAFUENTE FERRARI, E.: *Breve historia de la pintura español* drid, Tecnos, 1953.
LOGA, V. von: *Die Malerei in Spanien von XIV bis XVIII Jahrhu* Berlin, Grote'Scheverlagsbuch, 1923.
MARÍAS, F.: *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*. Madrid, Silex
MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renaci español*. Madrid, Taurus, 1989.
MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Historia del Arte*. Madrid, Gredos, tomos.
MATEO GÓMEZ, I., GARCÍA GAINZA, M. C. y SUREDA I PO *Historia Universal del Arte. 6 El Renacimiento*. Madrid, Espasa 1996.
MAYER, A. L.: *La pintura española*. Barcelona, Labor, 1926.
MAYER, A. L.: *Historia de la pintura española*. Madrid, Espasa 1942.
PASSAVANT, J. D.: *El arte cristiano en España*. Sevilla, Impr Librería de J. G. Fernández, 1853.
PITA ANDRADE, J. M.: *Historia del Arte. V La pintura: de la toria a Goya*. Barcelona, Carroggio, 1985.
POST, C. R.: *A history of Spanish Painting. V The Hispano- Style in Andalusia*. Cambridge, Mass., Harvard University Pres
POST, C. R.: *A history of Spanish Painting. X The Early Rena in Andalusia*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1
POST, C. R.: *A history of Spanish Painting. XIV The latter Rena in Castile*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1966
SÁNCHEZ-MESA, D.: "El Arte". En *Historia de Andalucía. V tura andaluza*, Barcelona, 1981, pp. 470-674.
SEBASTIÁN, S.; GARCÍA GAINZA, C.; BUENDÍA, R.: *Historia hispánico III. El Renacimiento*. Madrid, Alhambra, 1980.
SERULLAZ, M.: *La peinture espagnole*. París, Presses Unive de France, 1973.
TRIADO, J. R.: "La cultura". En *Historia de España. 5 El S Oro*, Barcelona, Planeta, 1988, pp. 477-582.
VIARDOT, L.: *La pintura*. París, Hachette, 1874.
WOERMANN, K.: *Historia del Arte en todos los tiempos y p*

IV El Arte del Renacimiento. Barcelona, Montaner y Simón, 1961.
WOERMANN, K.: *Historia del Arte en todos los tiempos y pueblos. V El Arte europeo del segundo periodo de la Edad Moderna: Barroco y Rococó*. Barcelona, Montaner y Simón, 1961.

Diccionarios de artistas

BENEZIT, E.: *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. París, Librairie Gründ, 1966, 8 tomos.
CUMBERLAND, R.: *Anecdotes of eminent Painters in Spain, during the Sixteenth and Seventeenth Centuries, with cursory remarks upon the present state of arts in that Kingdom*. Londres, J. Walter, 1782, 2 tomos.
GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII*. Sevilla, La Andalucía Moderna, 1899-1909, 3 tomos.
RAMÍREZ DE ARELLANO Y DÍAZ DE MORALES, R.: *Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba*. Documentos inéditos para la Historia de España, CVII, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez, 1893.
RAMÍREZ DE ARELLANO Y DÍAZ DE MORALES, R.: *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.
STIRLING-MAXWELL, W.: *Annals of the Artists of Spain*. Londres, John Ollivier, 1848, 3 tomos.
THIEME-BECKER, U. F. (dir.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. Leipzig, Seeman, 1976-1983, 37 tomos.
TURNER, J. (ed.): *The Dictionary of Art*. Londres, Macmillan Publishers Limited, 1996, 34 tomos.
VIARDOT, L.: *Notices sur les principaux peintres de L' Espagne*. París, Gavard-Paulin, 1839.
VIÑAZA, Conde de la: *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Madrid, Tipografía de los huérfanos, 1889, 4 tomos.

Historias de Córdoba y provincia

AGUILAR GAVILÁN, E.: *Historia de Córdoba*. Madrid, Sílex, 1995.
ARANDA DONCEL, J.: *Historia de Córdoba 3. La época moderna*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1984.
ARANDA DONCEL, J. (coord.): *Encuentros de historia local. La Subbética*. Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 1990.
ARANDA DONCEL, J. (coord.): *III Encuentros de historia local. Alto Guadalquivir*. Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba e Illmo. Ayuntamiento de Montoro, 1991.
ARANDA DONCEL, J.: *La villa de Castro del Río durante el último tercio del siglo XVI*. Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba e Illmo. Ayuntamiento de Castro del Río, 1993.
ARANDA DONCEL, J.: "El Convento de San Agustín de Córdoba durante los siglos XVI y XVII". En *Actas del Simposium (1/5-IX-1995) Monjes y Monasterios Españoles. Fundaciones e Historias Generales, Personajes, Demografía religiosa*, San Lorenzo del Escorial (Madrid), Estudios Superiores del Escorial, 1995, pp. 7-64.
ARJONA CASTRO, A.: *Zuheros. Estudio geográfico e histórico de un municipio cordobés*. Córdoba, Tipografía Católica, 1973 211
ARJONA CASTRO, A. y ESTRADA CARRILLO, V.: *Historia de la villa de Luque*. Córdoba, Ediciones Escudero, 1977.
BARBUDO Y TORRES DE PORTUGAL, F.: *Córdoba en el Imperio (siglo XVI)*. Córdoba, Tipografía cordobesa, 1946.
CRESPÍN CUESTA, F.: *Historia de la villa de Fernán-Núñez*. Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba e Illmo. Ayuntamiento de Fernán-Núñez 1994.
CRIADO HOYO, M.: *Apuntes para la historia de la ciudad de Montoro*. Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 1983.
CUENCA TORIBIO, J. M.: *Historia de Córdoba*. Córdoba, Librería Luque, 1993.
ESCOBAR CAMACHO, J. M.: *Córdoba en la Baja Edad Media*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1989.
GARCÍA JIMÉNEZ, B.: *Historia de Rute en la Edad Moderna*. Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 1987.
GONZÁLEZ PUENTES, R.: *Historia de la villa de Pedro Abad*. Córdoba, Rosario González Puentes, 1991.
GÓNZÁLEZ Y FRANCÉS, M.: *La Virgen de la Fuensanta. Datos históricos acerca de la milagrosa imagen, su santuario y culto*. Córdoba, Publicaciones de la Obra Social y Cultural de Cajasur, 1994.
JAÉN MORENTE, A.: *Historia de la ciudad de Córdoba*. Córdoba, Librería Luque, 1976.
MADRAZO, P. de: *Córdoba*. Barcelona, Ediciones El Albir, 1980.
MARAVER Y ALFARO, L.: *Historia de Córdoba. Siglo XVI*. Manuscrito conservado en la Biblioteca y Archivo Municipal de Córdoba, 1850-1860 aprox., 4 tomos.
MONTAÑEZ LARA, J.: *Historia del La Rambla y apuntes históricos y geográficos de las poblaciones de su partido*. Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, Illmo. Ayuntamiento de La Rambla y Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1985.
MOYANO LLAMAS, P: *Santa María del Valle. Santaella (Córdoba)*. Córdoba, 1988.
MUÑOZ VÁZQUEZ, M.: *Historia de El Carpio*. Córdoba, Real Academia de Córdoba, 1963.
NIETO CUMPLIDO, M.: *Historia de Córdoba 2. Islam y cristianismo*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1984.
PALMA VARO, J.: *Apuntes para la historia de Aguilar de la Frontera*. Córdoba, Illmo. Ayuntamiento de Aguilar de la Frontera, 1979.
PÉREZ DE SILES Y PRADO, A. y AGUILAR Y CANO, A.: *Apuntes históricos de la villa de Puente Genil*. Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba y Editorial Anzur, 1983.
RAMÍREZ Y DE LAS CASAS-DEZA, L. M.: *Anales de la ciudad de Córdoba. Desde el siglo XIII y el año de 1236 en que fue conquistada por el Santo Rey Don Fernando III, hasta el de 1850*. Córdoba, Real Academia de Córdoba, 1948.
RODRÍGUEZ LARA, J. L.: *La villa de Posadas. Esbozo histórico-cultural*. Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, Illmo. Ayuntamiento de Posadas y Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1988.
RUIZ ARJONA, R.: *Baena. Testimonio de su historia*. Córdoba, Excmo. Ayuntamiento de Baena y Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 1986.
VALVERDE PERALES, F.: *Historia de la villa de Baena*. Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 1982.
VENTURA GARCÍA, M. (coord.): *I Jornadas de la Real Academia de Córdoba sobre Espejo*. Córdoba, Real Academia de Córdoba, 1993.
VV. AA.: *Almodóvar del Río. Estudios históricos*. Córdoba, Illmo. Ayuntamiento de Almodóvar del Río, 1991.
VV. AA.: *Castro del Río. Bosquejo histórico de una villa andaluza*. Córdoba, Excma. Diputación de Córdoba e Illmo. Ayuntamiento de Castro del Río, 1986.
VV. AA.: *La Rambla. Aportes para su historia*. Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba e Illmo. Ayuntamiento de La Rambla, 1991.
VV. AA.: *Lucena. Nuevos estudios históricos (II Jornadas de Historia de Lucena)*. Lucena, Excmo. Ayuntamiento de Lucena, 1983.
VV. AA.: *Lucena: apuntes para su historia (I Jornadas de historia de Lucena)*. Córdoba, Excmo. Ayuntamiento de Lucena, 1981.
VV. AA.: *Santaella. Estudios históricos de una villa cordobesa*. Santaella, Círculo de Labradores de Santaella, 1986.
VV.AA.: *San Juan en Bujalance. Reseña histórico-documental*. Córdoba, Consejería de Cultura, Caja Provincial de Ahorros de Córdoba e Illmo. Ayuntamiento de Bujalance, 1990.
VV. AA.: *Montilla. Aportaciones para su historia (I Ciclo de conferencias sobre Historia de Montilla)*. Montilla, Excmo. Ayuntamiento de Montilla, 1982.
VV. AA.: *Cañete de las Torres. Visión histórica de un pueblo andaluz*. Córdoba, Excmo. Ayuntamiento de Cañete de las Torres, 1987.
VV. AA.: "La Córdoba de los tiempos modernos". En *Córdoba Capital. Historia*, Córdoba, Diario Córdoba y Cajasur, 1995, pp. 201-294.

Estudios histórico-artísticos sobre Córdoba y provincia con referencias a la pintura del XVI

ALCOLEA, S.: *Guía artística de Córdoba*. Barcelona, Aries, 1951.
CABRONERO Y ROMERO, M.: *Guía de Córdoba y su provincia para*

1891-1892. Córdoba, Imprenta Catalana, 1891.
CARBONELL TRILLO Y FIGUEROA, A.: Guía artística de Córdoba. Madrid, Artes de la Ilustración, 1926.
COSANO MOYANO, J, PALACIOS BAÑUELOS, L, RODRÍGUEZ NEILA, J. y ZUERAS TORRENS, F.: *Montoro. Historia y Arte*. Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 1992.
ESTRADA CARRILLO, V.: *La iglesia parroquial de Luque (1567-1992)*. Córdoba, Excma. Diputación de Córdoba e Illmo. Ayuntamiento de Luque, 1993.
GARRAMIOLA PRIETO, E.: "La capilla de San Juan Bautista en la iglesia mayor de Montilla". En *Córdoba en sus cronistas. Retazos de historia de la provincia. Córdoba*, Caja Provincial de Ahorros, 1983, pp. 150-152.
GARRAMIOLA PRIETO, E.: *Montilla. Guia histórica, artística y cultural*. Córdoba, El Almendro, 1982.
GÓMEZ RIVERA, S.: *Iglesia parroquial de Fuente Obejuna. Guía Artística*. Córdoba, Publicaciones Obra Social y cultural Cajasur, 1997.
NAVARRO SÁNCHEZ, A.: "Aparición de la Virgen". *Alto Guadalquivir. Especial coronación canónica de Nuestra Señora de la Fuensanta*, 1994, pp. 5-9.
NIETO CUMPLIDO, M.: *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, Publicaciones Obra social y cultural Cajasur, 1998.
ORTÍ BELMONTE, M. A.: *Córdoba monumental, artística e histórica*. Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 1980.
ORTÍ BELMONTE, M. A.: *La Catedral. Antigua Mezquita y santuarios cordobeses*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1970.
PELÁEZ DEL ROSAL, M. y RIVAS CARMONA, J.: *Priego de Córdoba. Guía histórica y artística de la ciudad*. Salamanca, Ayuntamiento de Priego, 1980.
PÉREZ CANO, M. M.: *Estudio histórico-artístico de la Iglesia Parroquial de Santa Marina de Aguas Santas de Córdoba*. Córdoba, Publicaciones de la Universidad de Córdoba y Obra Social y Cultural Cajasur, 1998.
RAMÍREZ DE ARELLANO Y DÍAZ DE MORALES, R.: *Inventario-Catálogo histórico artístico de Córdoba. Con notas de José Valverde Madrid*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1982.
RAMÍREZ DE ARELLANO Y DÍAZ DE MORALES, R.: «Guadamacies», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1901, IX, pp. 154-163.
RAMÍREZ DE ARELLANO Y DÍAZ DE MORALES, R.: "Excursiones por la sierra de Córdoba. Al monasterio de San Jerónimo de Valparaíso", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1901, IX, pp. 73-83 y 97-103.
RAMÍREZ DE ARELLANO Y DÍAZ DE MORALES, R.: *Guía artística de Córdoba, ó sea Indicación de los principales monumentos y objetos de arte que el curioso o aficionado debe visitar en esta ciudad*. Sevilla, Tipografía y encuadernación de Enrique Bergali, 1896.
RAMÍREZ DE ARELLANO Y DÍAZ DE MORALES, R.: *Inventario monumental y artístico de la provincia de Córdoba*. Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 1983.
RAMÍREZ DE ARELLANO Y GUTIÉRREZ, T.: *Paseos por Córdoba ó sean apuntes para su historia*. Córdoba y León, Librería Luque y Editorial Everest, 1973.
RAMÍREZ Y DE LAS CASAS-DEZA, L. M.: *Corografía histórico-estadística de la provincia y obispado de Córdoba*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986, 2 tomos.
RAMÍREZ Y DE LAS CASAS-DEZA, L. M.: *Descripción de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba*. Córdoba, Imprenta de R. Rojo y Compañía, 1866.
RAMÍREZ Y DE LAS CASAS-DEZA, L. M.: *Indicador cordobés. Manual histórico topográfico de la ciudad de Córdoba*.. León, Everest, 1976.
RIVAS CARMONA, J.: *Puente Genil Monumental*. Córdoba, Anzur, 1989.
RIVERA MATEOS, M.: *Fuente Obejuna paso a paso. Guía Artística y Monumental*. Córdoba, Diputación Provincial y Ayuntamiento de Fuente Obejuna, 1987.
ROMERO BARROS, R./ MUDARRA BARRERO, M.: *Córdoba monumental y artística*. Córdoba, Cajasur, 1991.
TORRE VASCONI, J. R.: *Guadamecileros cordobeses en los siglos XV, XVI y XVII*. Córdoba, Illmo. Ayuntamiento de Córdoba, 1952.
VALVERDE MADRID, J.: *Guía artística del Sagrario de la Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1968.
VILLAR MOVELLÁN, A.: "Homónimos de Juan de Mesa". *Apotheca*, 1984, 4, pp. 109-145.
VILLAR MOVELLÁN, A. (coord.): *Córdoba Capital. 2 Arte*. Cór
Diario Córdoba y Cajasur, 1994.
VILLAR MOVELLÁN, A. (dir.): *Guía artística de la provincia d*
doba. Córdoba, Universidad de Córdoba, 1995.
VV. AA.: *Catálogo artístico y monumental de la provincia de*
ba. Córdoba, Excma. Diputación de Córdoba, 1981-1993, 6 t

Otros estudios histórico-artísticos con referen a la pintura del siglo XVI en la ciudad

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: "Pintura sevillana de principios del sigl
Revista Española de Arte, 1934-35, XII, pp. 234-40.
ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: "La pintura en Granada y Sevilla hacia
Archivo Español de Arte y Arqueología, 1937, XII, pp. 85-91
ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: "Alejo Fernández. Los retablos de D.
de Matienzo de Villasana de Mena (Burgos)". *Archivo Espa*
Arte, 1943, XVI, pp. 125-141.
ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: "Miniaturistas y pintores granadinos
nacimiento". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 194
pp. 141-182.
ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: "Algunas obras de Pedro de Campañ
chivo Español de Arte, 1951, XXIV, pp. 225-246.
ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: "La mitología y el arte español del
miento". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1952,
pp. 63-209.
ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: "Una nueva crucifixión de Pedro de
ña". *Archivo Español de Arte*, 1974, XLVII, p. 332.
ÁVILA PADRÓN, A.: "Influencia de Rafael en la pintura y esculta
ñolas del siglo XVI", *Archivo Español de Arte*, 1984, LVII, pp. 58
ÁVILA PADRÓN, A.: "La perspectiva en la pintura hispánica de
Renacimiento". *Archivo Español de Arte*, 1990, LXIII, pp. 529-
BATICLE, J. y MARINAS, C.: *La Galerie espagnole de Louis*
au Louvre, París, Ministere de Culture, 1981.
BERMEJO, E.: "Influencia de Van Eyck en la pintura españo
chivo Español de Arte, 1990, LXIII, pp. 555-569.
BERTAUX, E.: *L' exposition retrospective de Saragosse -190*
Zaragoza, Librairie centrale des Beaux-Arts y La Editorial,
BOSQUE, A. DEL: *Artisti italiani in Spagna. Dal XIV° seco*
Cattolici. Milán, Alfieri & Lacroix, 1968.
BROWN, J. y KAGAN, R.L.: "The Duke of Alcalá: His Collec
its evolution". *Art Bulletin*, 1987, LXIX, 2, pp. 231-255.
BROWN, J.: *Imágenes e ideas en la pintura española del si*
Madrid, Alianza, 1981.
BUSTAMANTE, A. y MARÍAS, F.: «La estela de El Viso del M
Esteban Peroli». *Archivo Español de Arte*, 1982, pp. 173-1
CALVO SERRALLER, F.: *Teoría de la Pintura en el Siglo de*
drid, Cátedra, 1991.
CARNEROS PARDO, J. M. y RUBIO LAPAZ, J.: "Acerca del
humanista de la máquina. Una representación inédita en e
to español". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Grana*
XXIV, pp. 77-85.
CASTRO, A de: *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*. Madr
1966, 2 tomos.
Catálogo de exposición *Grão Vasco e a pintura euro*
Renascimento (Lisboa, 1992). Lisboa, Comisssão Naciona
Comemorações dos Descubrimentos Portugueses, 1992.
Catálogo de exposición *A Pintura Manierista em Portuga*
tempo de Camões (Lisboa, 1995). Lisboa, Fundaçao das Des
Centro Cultural de Belém, Comisssão Nacional para
morações dos Descubrimentos Portugueses, 1995.
Catálogo de exposición *Tesoros de la Catedral de Burgos*
1995). Madrid, Banco Bilbao Vizcaya, 1995.
Catalogue des tableaux, dessins et gravures de la Collection
París, Imprimarie de Crapelet, 1842.
Catalogue of the First Portion of the Pictures forming the c
Spanish Gallery of His Majesty the late King Louis Philip
will be sold by auction by Messrs. Christie & Manson, Lo
pia mecanografiada en el Warburg Institute, 1853.
CHIAPPINI, G.: "Estudio preliminar". En (G. Chiappini (ed.
do de Herrera y la escuela sevillana (Selección), Madri

1985, pp. 7-77.
DABRIO GONZÁLEZ, M. T.: *Los Ribas. Un taller andaluz de escultura del siglo XVII*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1985.
DACOS, N.: "Pedro Campaña dopo Siviglia: arezzi e altri inediti". *Bolletino d' Arte*, 1980, LXV, pp. 1-44.
DACOS, N.: "Un Pedro de Campaña à Sant' Anna dei Lombardi". *Paragone*, 1985, 419-423, pp. 164-167.
DACOS, N.: "Em Sevilha, na oficina de Pedro de Campaña: entre a Flandres e a Itália". En Catálogo de exposición *A Pintura Manierista em Portugal. Arte no tempo de Camões* (Lisboa, 1995), Lisboa, Fundaçao das Descobertas, Centro Cultural de Belém, Comisssão Nacional para as Comemorações dos Descubrimentos Portugueses, 1995, pp. 122-127.
GARCÍA DE LA TORRE, F.: "Un dibujo de Pedro de Campaña en el Museo de Bellas Artes de Córdoba". *Archivo Español de Arte*, 1994, LXVII, pp. 303-305.
GAYA NUÑO, J. A.: *La pintura española fuera de España. Historia y catálogo*. Madrid, Espasa Calpe, 1958.
GILA MEDINA, L.: *Arte y artistas del Renacimiento en torno a la Real Abadía de Alcalá la Real*. Granada, Universidad de Granada y Ayuntamiento de Alcalá la Real, 1991.
GONZÁLEZ SANTOS, M.: "La Virgen de la Rosa". Boletín de Bellas Artes. Sevilla, 1936, III, pp. 73-74.
GRISERI, A.: "Berruguete e Machuca dopo il viaggio italiano". *Paragone*, 1964, 179, 15, pp. 3-19.
HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Juan de Mesa. Escultor de Imaginería (1583-1627)*. Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1982, col. "Archivo Hispalense" nº 1.
HERNÁNDEZ-DÍAZ TAPIA, M. C.: *Los monasterio de Jerónimas en Andalucía*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1976.
JUAN Y LOVERA, C.: "La pintura del siglo XVI en Alcalá la Real (plateresco, purismo y la generación decisiva). De Juan Ramírez a la dinastía de los Raxis". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 1978. 97, pp. 43-76.
JUSTI, K.: *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*. Zurich, Phaidon Verlag, 1933.
KAUFFMANN, C. M.: *Victoria and Albert Museum. Catalogue of Foreign Paintings. I Before 1800*, Londres, Thanet Press, 1973.
LAFUENTE FERRARI, E.: "La vida de un tema iconográfico en la pintura andaluza". *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1937, 39, pp. 235-258.
LÓPEZ SEDANO, J. J.: *Parnaso Español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas españoles*. Madrid, Joachin Ibarra, 1768-78, 9 tomos.
LÓPEZ TORRIJOS, R.: *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1995.
LLORDÉN, A.: *Pintores y doradores malagueños. Ensayo histórico-documental (siglos XV-XIX)*. Ávila, Senén Martín, 1959, 397 pp.
LLORENTE, J. A.: *Historia crítica de la Inquisición en España*. Madrid, Hiperión, 1980, 4 tomos.
MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D.: "Artistas españoles en la Academia de San Lucas". *Archivo Español de Arte*, 1968, XLI, pp. 293-313.
MARTÍNEZ-BURGO GARCÍA, P.: "La perspectiva y el paisaje en la pintura española del siglo XVI". *Goya*, 1985, 185, pp. 282-289.
MAYER, A. L.: *Die Sevillaner Malerschule*. Lepizig, Verlag von Klinkhardt & Biermann, 1911.
MEDIANERO HERNÁNDEZ, J. M.: "Aproximación evolutiva a la pintura gótica en el antiguo reino de Córdoba". *Ariadna*, 1989, 16, pp. 1-64.
MÉLIDA, J. R.: "El hospital e iglesia de Santiago en Úbeda". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1916, LXIX, pp. 37-38
MENÉNDEZ PELAYO, M. y AVILÉS, A.: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepcion pública del excmo. e ilmo. señor D. Marcelino Menéndez y Pelayo*. Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1901.
MENÉNDEZ Y PELAYO, M.: *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1974.
MORENO MENDOZA, A.: *Úbeda renacentista*. Madrid, Electa, 1993.
MORALES, A.: "Pedro de Campaña y su intervención en la capilla real de Sevilla". *Archivo Hispalense*, 1977, 185, pp. 189-194.
MORÁN TURINA, M. y PORTÚS PÉREZ, J.: *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid, 1997, Istmo.
MORENO CUADRO, F.: "La presencia andaluza en Roma. La Academia de San Lucas". En *Actas del II Congreso de Historia de Andalucía. Andalucía Moderna*. Córdoba, Consejería de Cultura y Obra Cultural Cajasur, 1995, III, pp. 273-282.
MORENO CUADRO, F.: *Iconografía de la Sagrada Familia* (Catálogo exposición). Córdoba, Cajasur, 1994.
MORENO CUADRO, F.: *La Pasión de la Virgen* (Catálogo exposición). Córdoba, Cajasur, 1994.
Museo del Prado. Catálogo de las pinturas. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1996.
NIETO CUMPLIDO, M.: "Aportación documental a la obra de Hernán Ruiz I en la Mezquita-Catedral de Córdoba (1513-1547)". En *Homenaje a Dionisio Ortiz Juárez*, Córdoba, Consejería de Cultura, Diputación y Ayuntamiento, 1991, pp. 209-246.
OLLERO BUTLER, J.: *La pintura renacentista en Sevilla*. Madrid, Historia 16, 1993.
PADRÓN MERIDA, A.: "Dos tablas de Alejo Fernández y Juan de Borgoña, hijo". *Archivo Español de Arte*, 1984, LVII, pp. 324-325.
PÉREZ LOZANO, M.: "Pinturas de Pedro de Raxis en la Asunción de Villacarrillo". *Apotheca*, 1985, 5, pp. 79-97.
RAMÍREZ DE ARELLANO Y DÍAZ DE MORALES, R.: *Juan Rufo. Jurado de Córdoba*. Madrid, Real Academia Española, 1912.
RAQUEJO GRADO, M. A.: "El donante en la pintura española del siglo XVI". *Goya*, 1981, 164-165, pp. 76-87.
ROMERO DE TORRES, E.: "Nuevas noticias sobre la familia de los grandes escultores y arquitectos cordobeses Felipe y Francisco Dionisio de Ribas, que florecieron en Sevilla en el siglo XVII". *Boletín de Bellas Artes*, 1936, 3, pp. 33-52.
SÁNCHEZ-CANTÓN, F. J.: *Dibujos españoles II. Siglos XVI y primer tercio del XVII*. Madrid, Hauser y Menet, 1930.
SCATASSA, E.: "Pittori urbinati alla corte spagnola". *Rassegna Bibliografica*, 1910, XIII, pp. 58-59.
SEABRA DE CARVALHO, J. A.: "Bartolomeu Ruíz". En Catálogo de exposición *Grão Vasco e a pintura europeia do Renascimento* (Lisboa, 1992), Lisboa, Comisssão Nacional para as Comemorações dos Descubrimentos Portugueses, 1992, pp. 280-282.
SENTENACH Y CABAÑAS, N.: "La Virgen del Amparo de los Navegantes o del Buen Aire, tabla al óleo por Alejo Fernández". *Arte Español*, 1924, pp. 4-10.
SERRERA CONTRERAS, J. M.: "Pinturas y pintores del siglo XVI". En *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984, pp. 353-404.
SERRERA CONTRERAS, J. M.: "Dibujos y tablas de los primeros años sevillanos de Pedro de Campaña". *Archivo Español de Arte*, 1993, LXVI, pp. 279-286.
SERRERA CONTRERAS, J. M.: "Antón Pérez, pintor sevillano del siglo XVI". *Archivo Hispalense*, 1977, pp. 127-148.
SISMONDI, S. de: *Historia de la literatura española*. Sevilla, Imprenta de Álvarez y Compañía, 1842, 2 tomos.
TICKNOR, M. G.: *Historia de la literatura española*. Madrid, Imprenta y esterotipia de M. Rivadeneyra, 1851-1856, 4 tomos.
TORMO MONZÓ, E.: "Nuevos estudios sobre pintura española del Renacimiento". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1903, XI, pp. 27-36.
TORMO MONZÓ, E.: "Influencia del arte italiano del Renacimiento en España (Conferencia de Emile Bertaux)". *Arte Español*, 1912, 1, pp. 112-115.
TORMO MONZÓ, E.: "Los artistas italianos que trabajaron en España en el siglo XVI (Conferencia de Emile Bertaux)". *Arte Español*, 1912-13, 1, pp. 115-117.
TORMO MONZÓ, E.: *Monumentos de españoles en Roma, y de portugueses e hispanoamericanos*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1942, 2 tomos.
TORRE Y EL CERRO, J. de la y REY DÍAZ, J.: "Nuevos datos sobre el imaginero cordobés Juan de Mesa". *ABC*, 1-II-1930.
TORRE REVELLO, J.: "La Virgen del Buen Aire". *Publicaciones del Instituto de Investigaciones Históricas*, 1931, LVII.
VALDIVIESO GONZÁLEZ, E.: «La pintura sevillana durante el reinado en España del emperador Carlos V (1500-1558)». En VV. AA., *Sevilla en el imperio de Carlos V, encrucijada entre dos mundos y dos épocas*, Sevilla Universidad de Sevilla y Universidad de Colonia, 1991, pp. 91-120.
VALDIVIESO GONZÁLEZ, E.: *Historia de la pintura sevillana. Siglos*

XIII al XX. Sevilla, Guadalquivir, 1992.
VALVERDE MADRID, J.: "La pintura sevillana de la primera mitad del siglo XVI". *Archivo Hispalense*, 1956, XXIV, pp. 107-150.
VILLAR MOVELLÁN, A.: "Temas de la Pasión en la pintura manierista". *Alto Guadalquivir. Especial Semana Santa cordobesa*, 1983, pp. 14-18.
YARZA LUACES, J.: "Dos mentalidades, dos actitudes ante las formas artísticas: Diego de Deza y Juan Rodríguez de Fonseca". En *Jornadas sobre la Catedral de Palencia*, Palencia, Diputación Provincial, 1989, pp. 105-142.
YARZA LUACES, J.: *Los Reyes Católicos: paisaje artístico de una monarquía*. Madrid, Nerea, 1993.
YOUNG, E.: "Medieval Painting in Spain: Progress and Problems", *Apollo*, 1964, 79, pp. 11-19

Estudios sobre pintura del siglo XVI en Córdoba

"Conmemoración del nacimiento de Pablo de Céspedes -MDXXXVIII- y la muerte de Vicente Carducho -MDCXXXVIII".
Anales de la Real Academia de San Fernando. 1939, III.
AMADOR DE LOS RÍOS, J.: "Pablo de Céspedes". *El Laberinto*, 1/11/1844, 2, pp. 1-3.
ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: "Alejo Fernández. La Adoración de los Reyes, del conde de la Viñaza. Algunas obras dudosas". *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1930, VI, pp. 241-250.
ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: "Varias obras de Alejo Fernández y su escuela". *Anales de la Universidad Hispalense*, 1939, 11, pp. 41-63.
ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: "Pintores cordobeses del Renacimiento". *Archivo Español de Arte*, 1944, XVII, pp. 226-244.
ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Alejo Fernández*. Sevilla, Laboratorio de Arte, 1946.
ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Pedro de Campaña*. Sevilla, Laboratorio de Arte, 1951.
ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: "Una nueva obra de Alejo Fernández". *Archivo Español de Arte*, 1959, XXXII, p. 256.
ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: "Los frescos de Céspedes en la iglesia de la Trinidad de los Montes, de Roma". *Archivo Español de Arte*, 1967, XL, pp. 305-307.
BLÁZQUEZ, E.: "Los escenarios pintados de Cesare Arbasia: paisajes idílicos y de soledades". *Bolletino della società per gli studi storici, archeologici ed artistici della provincia di Cuneo*, 1993, 109, pp. 57-64.
BOLOGNA, F.: "Osservazione su Pedro de Campaña". *Paragone*, 1953, 4, 43, pp. 27-49.
BRESSY, M.: "Cesare Arbasia, pittore saluzzese del Cinquecento (1547-1607)". *L' Arte*, 1961, pp. 41-59.
BROWN, J.: "La teoría del arte de Pablo de Céspedes". *Revista de Ideas Estéticas*, 1965, 90, pp. 95-105.
CAMÓN AZNAR, J.: "El arte de Pedro de Campaña". *Goya*, 1969, 88, pp. 208-215.
CASTRO MUÑOZ, J.: "El retablo de San Andrés (Parroquia de Espejo). Para una interpretación iconográfica del retablo.". *Axerquía*, 1981, 2, pp. 187-300.
CLAVIJO GARCÍA, A.: "Un pintor manierista en Málaga: el italiano César Arbasia". En *Actas I Congreso de Historia de Andalucía. Andalucía Moderna I*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1978, pp. 307-320.
COBO SAMPEDRO, R.: *Pablo de Céspedes. Apuntes biográficos*. Córdoba, Imprenta, Librería y Litografía de El Diario, 1881.
CONTI, G.: "Las pinturas del Sagrario de la Catedral de Córdoba". En *Homenaje a Dionisio Ortiz Juárez*. Córdoba, Consejería de Cultura, Diputación y Ayuntamiento, 1991, pp. 45-58.
DABRIO GONZÁLEZ, M. T.: "Representaciones pictóricas de la Sagrada Cena en la Catedral cordobesa". *Alto Guadalquivir*, 1984, pp. 18-19.
ESPEJO CALATRAVA, P.: "Pintura del Renacimiento en Córdoba". En *Córdoba y su provincia*. Sevilla, Gever, 1985, III, pp. 255-270.
GABRIELLI, N.: "Studi sul pittore Cesare Arbasia". *Atti della Societá Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, 1933, XV, pp. 316-335.
GALDÓN, J. L.: "Identificación de dos pinturas de Pedro Roman
el Museo del Patriarca de Valencia". *Archivo Español de Arte*, 1
LI (256), pp. 530-533.
GARCÍA DE LA TORRE, F.: "El 'Cristo a la columna' de Alejo Fernán
en el Museo de Bellas Artes de Córdoba". *Alto Guadalquivir*, 1
pp. 32-35.
GARRIDO, A.: "Pablo de Céspedes (1538-1608). Su obra pictoric
Córdoba". En *Homenaje al profesor Hernández Perera*. Mad
Universidad Complutense de Madrid, 1992, pp. 363-368.
GIL SERRANO, A.: "La pintura de Pablo de Céspedes". *Axerq*
1982, 4, pp. 9-19.
GÓMEZ-MORENO, M.: "El gran Pablo de Céspedes, pintor y
ta". *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 1948, 59, pp. 63
GONZÁLEZ GUEVARA: *Apuntes sobre la historia de la pintura en*
neral y en particular de Córdoba. Córdoba, Imprenta de El Eco, 1
GRISERI, A.: "Perino, Machuca, Campaña". *Paragone*, 1957, VII
pp. 13-21.
GRISERI, A.: "Nuove Schede di manierismo iberico". *Paragone*, 1
X, 113, pp. 31-43.
GUE TRAPIER, E. du: "Tres paneles de un retablo de Pedro Ro
na". *Archivo Español de Arte*, 1962, XXXV, pp. 69-71.
JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, M.: "Alejo Fernández Alemán. Su vid
obra, su arte.". *Revista Española*, 1922, 414, 422 y 425.
JUSTI, K.: "Peeter de Kempeneer genent Maese Pedro Campa
Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlung, 1884, V
154-174.
LAGUNA PAUL, M. T.: "El segundo arte cristiano". En *Córdoba*
provincia, Sevilla, Gever, 1986, III, pp. 167-205.
LARA ARREBOLA, F.: "El libro de horas de la Biblioteca Episcop
Córdoba. Su vinculación a la iconografía de Miguel Ángel". *Bo*
de la Real Academia de Córdoba, 1976, 96, pp. 95-105.
LARA ARREBOLA, F.: "El retablo mayor de la iglesia de la Asu
de Bujalance". *Axerquía*, 1980, 1, pp. 91-120.
MARTÍN CUBERO, M. L.: *Alejo Fernández*. Madrid, Fundación
versitaria Española, 1988.
MARTÍNEZ RIPOLL, A.: "Pablo de Céspedes y la polémica
Montano-Del Prado y Villalpando". En *Real monasterio-pala*
El Escorial: estudios inéditos en conmemoración del IV cente
de la terminación de sus obras. Madrid, C.S.I.C., 1987.
MARTÍNEZ RUIZ, J.: "Cartas inéditas de Pedro de Valencia a
de Céspedes (1604-1605)". *Boletín de la Real Academia Esp*
1979, pp. 371-397.
MAYER, A. L.: "Ein Frühwerk des Alexo Fernández Alemán
Dresdener Galerie". *Kunstchronik und Kunstmarkt*, 1921-22, X
1, p. 250.
NAVARRO BLANCA, A.: "Noticias de la iglesia de San Franci
Bujalance". *Cuadernos de la Biblioteca Municipal de Bujalance*, 1
NIETO CUMPLIDO, M.: *La miniatura en la catedral de Córdob*
doba, Cajasur, 1973.
NIETO CUMPLIDO, M.: *Pintura medieval cordobesa* (Catálo
posición). Córdoba, Galería Studio-52, 1974.
NIETO CUMPLIDO, M.: "El retablo de la Flagelación". *Alto G*
quivir. Especial Semana Santa cordobesa, 1984, s/p.
NIETO CUMPLIDO, M. y MORENO CUADRO, F.: *Córdoba 1492: am*
artístico y cultural (Catálogo exposición). Córdoba, Cajasur, 199
OLMO, M.: "La iglesia de Fuente Obejuna contiene frescos d
XV.". *Diario Córdoba*. Córdoba, 25/1/1984, p. 6.
PALENCIA CEREZO, J. M.: "Las pinturas murales de la parroq
Fuente Obejuna y la posibilidad de su autoría". En (J. Criado
(coord.)) *Actas de las primeras Jornadas de la Real Acade*
Fuente Obejuna, Córdoba, Real Academia de Córdoba, Exc
putación Provincial de Córdoba e Illmo. Ayuntamiento de
Obejuna, 1996, pp. 167-180.
PALENCIA CEREZO, J. M.: *Museo de Bellas Artes de Córdoba*
ciones fundacionales (1835-1868). Córdoba, Consejería de
de la Junta de Andalucía, 1997.
PÉREZ LOZANO, M.: "Variantes iconográficas de la Última C
la pintura andaluza postridentina". *Cuadernos de Arte e Ico*
fía, 1989, II, 4, pp. 68-74.
PÉREZ LOZANO, M.: "Aproximación al estudio de la pintura e
de Córdoba (siglos XVI-XVIII)". *Fuente del Rey*, 83, 1990, pp. 4
PÉREZ LOZANO, M.: "Los programas iconográficos de la ca

Sagrario de la Catedral de Córdoba". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1991, IV, 8, pp. 57-64.
PÉREZ LOZANO, M.: *El conceptismo en la pintura andaluza del siglo de Oro*, Córdoba, Universidad de Córdoba, Tesis Doctoral inédita, 1993, 3 tomos.
PÉREZ LOZANO, M.: "Tres valiosas tablas renacentistas", en (A. Villar Movellán (dir.)) *El convento de dominicas del Corpus Christi de Córdoba (1609-1922)*, Córdoba, Cajasur, 1997, pp. 237-249.
PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: "Céspedes de Guadalupe". *Archivo Español de Arte*, 1971, XLIV, pp. 338-341.
POLAINO, L.: "Un desaparecido retablo cazorleño". *Paisaje*, 1948, 47, pp. 1285-1288.
QUÍLEZ CORELLA, F. M.: "La cultura artística de Pablo de Céspedes". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1990, XXXIX, pp. 65-85.
RAMÍREZ DE ARELLANO Y DÍAZ DE MORALES, R.: "Artistas exhumados". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1900-1904, VIII-XII.
RAMÍREZ DE ARELLANO Y DÍAZ DE MORALES, R.: "Ordenanzas de pintores cordobeses (siglos XV y XVI)". *Boletín de la Real Academia de San Fernando*, 1915, IX, pp. 29-47.
RAYA RAYA, M. A.: *Las pinturas de la catedral de Córdoba*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1983.
RAYA RAYA, M. A.: *Córdoba y su pintura religiosa (siglos XIV al XVIII)*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986.
RAYA RAYA, M. A.: *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Córdoba*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1988.
RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, A.: "La 'Capilla Sixtina' de Andalucía". *Diario Córdoba*, 8/02/1998, pp. 8-13.
ROMERO DE TORRES, E.: "Los primitivos cordobeses. Pedro de Córdoba y Bartolomé Bermejo". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1908, XVI, pp. 55-62.
ROMERO DE TORRES, E.: "Expediente canónico incoado en 1589 contra el célebre pintor cordobés y racionero Pablo de Céspedes y noticia de algunos de sus cuadros". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1923, LXXXVI, pp. 336-347.
RUBIO LAPAZ, J.: "La evolución clásico-espiritual de las ideas estéticas, en las academias sevillanas del Siglo de Oro a partir de dos textos inéditos". Separata de *Archivo Hispalense*, Sevilla, 1992, s/p.
RUBIO LAPAZ, J.: "El 'Discurso sobre el Templo de Salomón, acerca del origen de la pintura' de Pablo de Céspedes. Estudio y edición". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 1992, XXIII, pp. 215-230.
RUBIO LAPAZ, J.: "Un discurso inédito de Pablo de Céspedes sobre el origen de la pintura y las primeras representaciones figurativas. Estudio y edición". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 1993, XXIV, pp. 67-75.
RUBIO LAPAZ, J.: *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*. Granada, Universidad de Granada, 1993.
RUBIO LAPAZ, J.: "La cultura humanística en Andalucía. Los centros sevillano-cordobés". En *Actas del II Congreso de Historia de Andalucía. Andalucía Moderna*. Córdoba, Consejería de Cultura y Obra Cultural Cajasur, 1995. III, pp. 365-376.
RUBIO LAPAZ, J. y MORENO CUADRO, F.: *Escritos de Pablo de Céspedes. Edición crítica*. Córdoba, Diputación Provincial, 1998.
SÁNCHEZ-CANTÓN, F. J.: "El Obispo Pazos, el cronista Morales y el pintor César Arbasia". *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1937, XIII, pp. 73-74.
SANTA TERESITA, Fr. I. de: "Dos célebres pintores cordobeses carmelitas descalzos: Hermano Adriano de la Virgen y Fray Juan del Santísimo Sacramento". *El Monte Carmelo*, 1948, 52, pp. 203-223.
SANTOS JENER, S. de los: "Pinturas murales de la casa del Museo Arqueológico de Córdoba". *Archivo Español de Arte*, 1947, XX, pp. 240-249.
TORRE Y DEL CERRO, J. de la: *Registro documental de pintores cordobeses*. Córdoba, Excma. Diputación Provincial, 1988.
TUBINO, F.: *Pablo de Céspedes*. Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1868.
VALVERDE MADRID, J.: "Antón Pérez, el pintor de Fuente Ovejuna". *Fons Mellaria*, 1955, pp. 23-24.
VALVERDE MADRID, J.: "Las tablas del pintor Bartolomé Ruiz en Fuente Ovejuna". *Fons Mellaria*, 1956, pp. 18-19.
VALVERDE MADRID, J.: "El pintor cuatrocentista Pedro Fernández *Oretania*, 1967, 25-27, pp. 23-38.
VALVERDE MADRID, J.: "La 'Adoración de los Reyes' de Pedro R mana". *Adarve*, 1967, 754, pp. 1-3.
VALVERDE MADRID, J.: "El pintor del siglo XVII Leonardo Enríque de Navarra". *Hoja del Lunes*, 24/10/1968.
VALVERDE MADRID, J.: "La pintura cordobesa". En *Córdoba, col nia romana, corte de los califas, luz de occidente*, León, Everes 1975, pp. 169-181.
VALVERDE MADRID, J.: "Sobre primitivos cordobeses". *Revista d Feria de Espejo*, 1994, p. 41.
ZUERAS TORRENS, F.: "Los pintores escritores con Céspedes com arquetipo". *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 1975, 95, p 5-30.
ZUERAS TORRENS, F.: *Figuras fundamentales del Arte cordobés (s glos XV al XX)*. Córdoba, Caja Provincial de Ahorros, 1985.

Índices nominales

Autores literarios

Alcolea, S.
Álvarez Lopera, J.
Amador de los Ríos, J.
Angulo Íñiguez, D.
Antal, F.
Aparicio Ramos, E. M.
Aranda Doncel, J.
Arguijo, J. de
Aróstegui, J.
Ávila Padrón, A.
Baglione Romano, G.
Barañano. K. de
Barash, M.
Barbudo y Torres de Portugal, F.
Baticle, J.
Bauer, H.
Benezit, E.
Bermejo, E.
Bernales Ballesteros, J.
Bertaux, E.
Blázquez, E.
Bologna, F.
Borrás Gualis, G. M.
Bosque, A. del
Bozal, V.
Bressy, M.
Brown, J.
Bryson, N.
Buendía, R.
Cabrera García, M. I.
Cabronero y Romero, M.
Calvo Serraller, F.
Cámara Muñoz, A.
Camón Aznar, J.
Carbonell Trillo y Figueroa, A.
Carneros Pardo, J. M.
Casas Sánchez, J. L.
Castelnuovo, E.
Castillo, M. A.
Castro Muñoz, J.
Castro, A. de
Ceán Bermúdez, A.
Clavijo García, A.
Cobo Sampedro, R.
Conti, G.
Criado Hoyo, M.
Cumberland, R.
Checa Cremades, F.
Chiappini, G.
Chueca Goitia, F.
Dabrio González, M. T.
Dacos, N.
Díaz Soler, B.
Encina, J. de la
Escobar Camacho, J. M.
Espejo Calatrava, P.
Ferrater Mora, J.
Gabrielli, N.
Gadamer, H. G.
Gállego, J.
García de la Torre, F.
García Gainza, M. C.
García Leal, J.
Garramiola Prieto, E.
Garrido, A.
Gaya Nuño, J. A.
Gestoso y Pérez, J.
Gil Serrano, A.
Gila Medina, L.
Gombrich, E. H.
Gómez Bravo, J.
Gómez Rivera, S.
Gómez-Moreno, M.
González Guevara, M.
González Santos, M.
Gracia Boix, R.
Griseri, A
Gudiol Ricart, J.
Gue Trapier, E. du
Guinard, P.
Hadjinicolau, N.
Harris, E.
Hellwig, K.
Hernández Díaz, J.
Herrero García, M.
Jaén Morente, A.
Jiménez Fernández, M.
Juan y Lovera, C.
Justi, K.

Kagan, R.L.
Kauffmann, C. M.
Kris, E.
Kultermann, U.
Kurz, O.
Lafuente Ferrari, E.
Laguna Paul, M. T.
Lara Arrebola, F.
León Tello, F. J.
Lipschtuz, I. H.
Loga, V. von
López Sedano, J. J.
López Torrijos, R.
Lledó, E.
Llordén, A.
Llorente, J. A.
Maraver y Alfaro, L.
Marías, F.
Marinas, C.
Martín Cubero, M. L.
Martín González, J. J.
Martínez de la Peña, D.: .
Martínez Ripoll, A.
Martínez Ruiz, J.
Martínez-Burgo García, P.
Mata Carriazo Arroquia, J. de
Mateo Gómez, I.
Mayer, A. L.
Mayoral, J. E.
Medianero Hernández, J. M.
Megía Navarro, M.
Mélida, J. R.
Menéndez Pelayo, M.
Moffit, J. F.: .
Morales Padilla, A. de
Morales y Marín, J.
Morales, A.
Morán Turina, M.
Moreno Cuadro, F.
Mudarra Barrero, M.
Muñoz Jiménez, J. M.
Navarro Blanca, A.
Navarro Sánchez, A.
Nieto Alcaide, V.
Nieto Cumplido, M.
Noriega, S.
Olmo, M.
Ollero Butler, J.
Ortí Belmonte, M. A.
Pacheco, F.
Pächt, O.
Padrón Mérida, A.
Palencia Cerezo, J.
Palomino, A. A.
Pancorbo La Blanca, A.
Panofsky, E.
Pasamar Alzuría, G.
Passavant, J. D.
Pérez Cano, M. M.
Pérez de Siles y Prado, A.
Pérez Lozano, M.
Pérez Sánchez, A. E.
Pita Andrade, J. M.
Polaino, L.
Ponz, A.
Popper, K. R.
Portús Pérez, J.
Posada Kubissa, T.
Post, C. R.
Quílez Corella, F. M.
Ramírez de Arellano y Díaz de Morales, R.
Ramírez de Arellano y Díaz de Morales, T.
Ramírez de Luque, F.
Ramírez y de las Casas-Deza, L. M.
Ramírez, J. A.
Raquejo Grado, M. A.
Raya Raya, M. A.
Revilla Uceda, M.
Rivas Carmona, J.
Rivera Mateos, M.
Rodríguez Jiménez, A.
Romero Barros, R.
Romero de Torres, E.
Rubio Lapaz, J.
Ruiz Arjona, R.
Saltillo, Marqués de
Sánchez Nistal, J. M.
Sánchez-Cantón, F. J.
Sánchez-Mesa, D.
Santa Teresita, fr. I. de
Santiago Guervós, L. E. de
Santos Jener, S. de los
Santos, F.
Sanz Sanz, M. M.
Scatassa, E.
Schlosser, J.
Seabra de Carvalho, J. A.
Sebastián Lozano, J
Sebastián, S.
Sentenach y Cabañas, N.
Serrera Contreras, J. M.
Serullaz, M.
Sismondi, S. de
Soehner, H.
Stiglmayr, C. M.
Stirling-Maxwell, W.
Sureda i Pons, J.
Thieme-Becker, U. F.
Ticknor, M. G.
Titi, F..
Tormo Cervino, J.
Tormo Monzó, E.

Artistas

Águila, Baltasar del
Aguilar, Alonso de
Arbasia, César
Becerra, Pedro
Bermejo, Bartolomé
Berruguete, Alonso
Campaña, Pedro de
Castillejo, Francisco de
Céspedes, Pablo de
Córdoba, Juan de
Córdoba, Pedro de
Correggio
Delgado, Pedro
Enríquez de Navarra, Leonardo
Fernández de Ayora, Pedro
Fernández de la Puebla, Pedro
Fernández Guijalbo, Pedro
Fernández, Alejo
Fernández, Andrés
Fernández, Luis
Fernández, María
Fernández, Pedro
Flagelación, Maestro de la
Fuente Obejuna, Maestro de
León, hermano Adriano de
López, Diego
López, Yuste

Mesa, Juan de
Metsys, Quentin
Miguel Ángel
Miseria, fray Juan de la
Muñoz, Simón
Oliver, Francisco de
Pérez, Antón
Peroli, Francisco
Peroli, Juan
Portillo, Pedro
Rafael
Raxis, Pedro de
Ribera, Alonso de
Rincón, Fernando del
Romana, Pedro
Rosal, Francisco del
Rosales, Gabriel
Ruiz de Espinosa, Miguel
Ruiz, Bartolomé
Valencia, Pedro de
Valladolid, Pedro de
Villanueva, Alonso de
Volterra
Zuccaro