

Amigos e interlocutores de Pablo de Céspedes en Roma: Nuevos datos

Macarena Moralejo Ortega

Universidad de Córdoba

Resumen: Pablo de Céspedes (1538?-1608) residió durante toda su vida entre Córdoba, donde ostentó el cargo de Racionero en la Catedral, y la ciudad de Roma. En esta segunda localidad vivió durante dos etapas no consecutivas por espacio de varios años, y allí conoció a sus amigos e interlocutores en el campo de las letras y las artes. Nuestro objetivo ha sido dar a conocer algunas cuestiones de gran interés acerca de esta estancia, el círculo de artistas en el que se movió y, sobre todo, que consecuencias pueden extraerse de su elección al cargo como secretario de la Compagnia di San Giuseppe in Terrasanta. Junto a este tema, también hemos descrito los vínculos afectivos y profesionales que le mantuvo con los eruditos de la corte del Cardenal Alejandro Farnesio, fundamentalmente a través de la descripción de una de las obras más emblemáticas de su amigo Pierleone Casella. Así, la revisión de uno de los ejemplares de este libro, una miscelánea, ha revelado la existencia de dos poemas dedicados al insigne cordobés e incluso de un tercero, escrito por él mismo, y dedicado a uno de sus amigos.

Abstract: *Pablo de Céspedes (1538?-1608) lived between Cordoba –where occupied a place in the Cathedral Council- and Rome. In this latter, he lived during two separated time spaces during several years and he met his colleagues in the Arts and Literature areas. Our purpose was to explain better some relevant issues regarding his Roman stay, the group of artists he knew and the consequences of his electionship as secretary of the Compagnia di San Giuseppe in Terrasanta. We also described his affective and professional links with other wise men from the court of Cardinal Alejandro Farnesio, mainly through the study of one of the most relevant works from his friend Pierleone Casella. Thus, the analysis of this book –a miscellaneous- has revealed the existence of two poems dedicated to Pablo de Céspedes, and a third poem written by himself to one of his friends.*

Palabras Clave: Pedro de Céspedes, Federico Zuccari, Cardenal Alejandro Farnesio, Pierleone Casella, Compagnia di San Terrasanta, obispo Diego de Simancas, Oratorio del Gonfalone, Cesare Ripa.

Keywords: *Pedro de Céspedes, Federico Zuccari, Cardinal Alejandro Farnesio, Pierleone Casella, Compagnia di San Terrasanta, Bishop Diego de Simancas, Order of del Gonfalone, Cesare Ripa.*

En fechas recientes, en el mes de julio de 1608, se han cumplido cuatrocientos años del fallecimiento de uno de los personajes más insignes de las artes y las letras en España. Un aniversario que, desgraciadamente, ha pasado desapercibido en el ámbito de la cultura

y que no ha sido conmemorado como merece¹. No se trata de una coyuntura aislada, Annibale Carracci o Federico Zuccari, miembros de la misma generación que Pablo de Céspedes, también fallecieron el mismo año y su producción artística y literaria tampoco ha sido recordada. Sin embargo, el reciente hallazgo de nuevos documentos escritos o vinculados directamente con el artista andaluz sitúa de nuevo al cordobés en el epicentro del panorama internacional de la cultura italiana durante el cuarto del siglo XVI.

A este respecto conviene poner en evidencia que todavía, a día de hoy, se desconocen con exactitud las fechas en las que residió en Roma y quienes fueron sus interlocutores, a excepción, quizá, del que podría definirse como uno de sus alter ego: el pintor y tratadista Federico Zuccari.² Céspedes expresó en algunos de sus escritos su interés por la producción artística – y también literaria- del manierismo romano y mantuvo un fructífero diálogo con Zuccari, y quizá con otros artistas de su generación, para demostrar así que era posible mostrar dos concepciones estéticas análogas en sendos espacios geográficos equidistantes, es decir, la península italiana y la ibérica.³

La historiografía, a este respecto, ha subrayado en varias ocasiones la fecunda y estrecha relación personal y profesional que el cordobés mantuvo con el menor de los hermanos Zuccari. En este ámbito, resulta incluso posible que el italiano ejerciese como su mentor en la Roma del pontificado de Gregorio XIII e incluso pudo favorecer su introducción en los ambientes culturales más selectos de la ciudad. Así mismo, una de las hipótesis más atractivas sería que el propio amigo italiano hubiese señalado el nombre del andaluz para que éste participase en la decoración de una de las empresas artísticas más prestigiosas del último cuarto del siglo: la decoración de la capilla Bonfili en la iglesia romana de Trinità dei Monti⁴.

Conviene recordar también que el erudito cordobés residió en la ciudad eterna en dos periodos no consecutivos, la primera estancia se produjo, según todos los indicios

¹ Resulta cuanto menos curioso saber que el tercer centenario de su muerte fue recordado por las autoridades civiles y eclesiásticas de Córdoba en el año 1908. Véase la *Crónica del 3º centenario de la muerte de Pablo de Céspedes celebrado en el día 26 de Julio de 1908 por el ayuntamiento de esta ciudad*, ed. Imprenta – Papelería catalana, 1909.

² Sobre este tema ya se manifestaron expertos del siglo XIX en el pintor, véase a este propósito TUBINO F.M., *Pablo de Céspedes*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1868; COBO SAMPEDRO R., *Pablo de Céspedes. Apuntes biográficos*, Córdoba, Imprenta del Diario, 1881. Las reflexiones en torno a este tema se han sucedido en otras publicaciones posteriores, fundamentalmente en los libros publicados por Jesús Rubio Lapaz. Véase de este último *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Universidad de Granada, 1993. Pioneras, en este ámbito, las propuestas realizadas en área anglosajona por BROWN J., “La teoría del arte de Pablo de Céspedes” en *Revista de Ideas Estéticas*, nº 90, pp. 96-105.

³ Federico Zuccari y Pablo de Céspedes se conocieron probablemente durante la primera estancia del cordobés en Roma, coincidieron en diferentes cenáculos e incluso intercambiaron numerosas cartas durante los periodos en los que ambos estuvieron distanciados. Todavía no se ha indagado suficiente sobre las amistades comunes que compartieron o las similitudes que presentan sus textos sobre las artes. Un primer acercamiento al tema en MULLER P., “Pablo de Céspedes: A letter of 1577”, en *The Burlington Magazine*, 1990, pp.89-91. Otros datos sobre el círculo italo-español en el que siempre se movió el cordobés en DÍAZ CAYEROS P., “Pablo de Céspedes entre Italia y España”, en *Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM*, 2000, pp.5-56.

⁴ Véase el análisis de FALLAY D’ESTE E., Les fresques de Pablo de Céspedes a la Trinitè des Monts à Rome, en *Melanges de l’Ecole française à Rome*, n.102, 1990, p.50 y ss.

documentales, al inicio del pontificado de Gregorio XIII, es decir, hacia 1572. Este testimonio fue recogido por el teórico Giovanni Baglione⁵, aunque otros comentarios posteriores, fundamentalmente el de Francisco Pacheco, señalan que estaba de regreso a Córdoba en el año 1575, en donde tomó posesión del cargo de racionero en la Catedral. Sin embargo, y quizá gracias a los contactos, todavía no aclarados, de su protector, el obispo Diego de Simánacas⁶, en Roma regresó a esta ciudad a principios de 1580, en donde permaneció hasta su vuelta a la península ibérica en el año de 1585.

A partir de esta fecha, y hasta su muerte en el año 1608, apenas realizó viajes fuera de las fronteras andaluzas, a excepción quizá de su periodo de residencia en el Monasterio de Guadalupe⁷, estancia hábilmente publicitada por Federico Zuccari en una de sus cartas abiertas más conocidas escrita desde el Monasterio –Palacio de San Lorenzo de El Escorial.⁸

Los estudios más modernos acerca de Pablo de Céspedes, publicados principalmente por Jesús Rubio Lapaz y Fernando Moreno Cuadro en los últimos decenios, han incidido especialmente en la faceta más teórica del artista⁹, es decir, en los manuscritos que escribió acerca de la pintura, la arqueología, la numismática o la teología y que se conservan, en gran parte, en el Archivo Catedralicio de Granada. Estos mismos historiadores, junto con varios filólogos, han rescatado del ostracismo una parte importante de la correspondencia del cordobés, aquella que mantuvo con eruditos españoles tan conocidos en la época como Pedro de Valencia, así como otros textos manuscritos que acreditan su dedicación

⁵ Véase BAGLIONE G., *Le vite de' pittori dal pontificato di Gregorio VII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Roma, ed. Fei, (ed. crítica en inglés SMITH O NEIL M., *Giovanni Baglione: Artistic reputation in Baroque Rome*, Cambridge, University Press, 2002.

⁶ Todavía no se ha indagado en la peculiar relación que Pablo de Céspedes mantuvo con el obispo D. Diego de Simancas, uno de los hombres más cultos de su tiempo y que dio a conocer su vida en una biografía manuscrita en la que aparecen resaltados sus intereses culturales y artísticos.

⁷ Para este encargo en Extremadura véase PÉREZ SÁNCHEZ A.E., “Céspedes de Guadalupe”, en *Archivo Español de Arte*, XLIV, 1971, pp. 338-341 y HEIKAMP D., “Vicende di Federico Zuccari” en *Rivista d'Arte*, vol. XXXII, 1957, pp. 225 y ss. Un análisis de las aportaciones de las cartas abiertas escritas por Federico Zuccari desde España en MORALEJO ORTEGA M., *La teoría artística de Federico Zuccari. Antecedentes y repercusiones en la tratadística moderna*, Universidad de Valladolid- Universidad Gregoriana de Roma, tesis doctoral inédita, pp. 628-701.

⁸ Nos referimos a una de las *cartas abiertas* escritas por Federico Zuccari en el mes de septiembre de 1586 a un interlocutor o interlocutores desconocidos en las que describía su estancia en Extremadura. El encabezamiento de la carta, en este sentido, es muy claro: *Dichiaratione del luogo e casa della Madonna Santissima di Guadalupe*. Véase BAV- SALA DE MANUSCRITOS- Urb. Lat. 816 y la reimpresión moderna de la carta en HEIKAMP D., “Vicende di Federico Zuccari” en *Rivista d'arte*, XXXII, 1967, pp. 175-232.

⁹ Cfr., MORENO CUADRO F.- RUBIO LAPAZ J., *Escritos de Pablo de Céspedes: edición crítica*, Córdoba, Dip. de Córdoba, 1998. Véanse también los siguientes artículos: RUBIO LAPAZ J., “El discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura” de Pablo de Céspedes”, en *Goya*, Nº 217-218, 1990, pp-15-27; Ibid, “El discurso sobre el templo de Salomón acerca del origen de la pintura” de Pablo de Céspedes”, en *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, nº 23, 1992, pp. 215-230; Ibid, “Un discurso inédito de Pablo de Céspedes sobre el origen de la pintura y las primeras representaciones figurativas. Estudio y edición” en *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, nº24, 1993, pp. 67-76; Ibid, “El discurso del templo del Dios Jano de Pablo de Céspedes o la compleja vinculación de clasicismo y contrarreforma” en *Los clasicismos en el arte español*, Actas del X Congreso del CEHA, 1994, pp. 487-492.

a temas filológicos y literarios.¹⁰ El objetivo era contextualizar al andaluz en el entramado socio-cultural de su época en la península ibérica y, a la vez, recuperar los documentos manuscritos más importantes para tratar de demostrar que se trataba de un personaje dotado de una personalidad poliédrica cuya figura ha seducido –y seduce– cada vez más a los entendidos en la materia.

Como contrapartida todavía no se ha logrado establecer, tal y como señalábamos arriba, quienes fueron sus interlocutores en Roma, que mecenas le protegieron y, sobre todo, cual era su situación personal en la urbe más importante de la época. En este sentido, nuestro principal propósito consiste en acercarnos un poco más a la figura de Céspedes a través de varios testimonios poéticos que fueron publicados por uno de sus amigos y que, hasta ahora, se desconocían en la historiografía italiana y española.

En cambio, sí que se han podido interpretar a la luz de varias fuentes, tanto sus propios manuscritos como otros escritos de terceros, cuáles eran sus gustos en materia pictórica¹¹ e incluso el modo en el que conoció las obras de los principales maestros, es decir, los viajes que realizó por la península italiana. La lectura de sus manuscritos ofrece, en este sentido, noticias de gran interés, puesto que no solamente residió en la capital pontificia, sino que se desplazó por los diversos ducados y principados para poder contemplar in situ el magnífico legado artístico de sus contemporáneos y también de generaciones precedentes. Tenemos constancia, de este modo, de sus visitas a Nápoles, Orvieto, Siena, Florencia, Parma, Módena o Génova, y quizás, a la luz de los que explicaremos más adelante, de la fortaleza-palacio de Caprarola.

Así, sabemos que le produjo un profundo impacto la contemplación de las obras de Miguel Ángel, al que no conoció en persona, pero del que probablemente tuvo noticias a través de sus más allegados, todavía vivos cuando el andaluz llegó a Roma. Junto a este gran artista también expresó su admiración por la obra de Rafael y de Correggio, a

¹⁰ Véase garcía fleitas m. l., “Acerca de las columnas egipcias descritas por Calixeno de Rodas: carta del humanista Pedro de Valencia al pintor Pablo de Céspedes” en *Silva. Estudios de humanismo y tradición clásica*, nº 5, 2006, pp. 219-230; RUBIO LAPAZ J., “La relación epistolar entre Pedro de Valencia y Pablo de Céspedes” en *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, nº 26, 1995, pp. 371-383; HERREROS TABERNERO E., “Las Geórgicas como modelo genérico en la literatura española” en *Cuadernos de filología clásica. Estudios Latinos*, vol.25, nº 2, 2005, pp. 5-35; DE CAÑIGRAL CORTÉS L.,- GARCÍA SERRANO R., “El humanista Pedro de Valencia a Pablo de Céspedes: tres cartas” en *Stylus. Cuadernos de filología*, nº 2, 1987-1989, pp. 231-262; MARTÍNEZ RUIZ J., “Cartas inéditas de Pedro de Valencia a Pablo de Céspedes” en *Boletín de la Real Academia Española*, LIX, 1979, pp. 371-397.

¹¹ Sus preferencias en materia pictórica fueron descritas en algunos de los textos sobre las artes que escribió pero también conviene tener en cuenta en este análisis su propia producción tanto pictórica como gráfica, todavía poco estudiada y que carece de una monografía apropiada. En cualquier caso, citamos aquellos artículos que se han ocupado de su legado como pintor: GARRIDO HIDALGO A., “Pablo de Céspedes (1538-1608): su obra pictórica en Córdoba” en *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, 1992, pp. 363-370; QUILEZ CORELLA F.M., “La cultura artística de Pablo de Céspedes” en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº39, 1990, pp. 65-86; UZQUIÁR HERRERA A., “El entorno de producción de la pintura en Córdoba durante el siglo XVI: Pablo de Céspedes versus el gremio en la recepción del Renacimiento” en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 84, 2001, pp.165-174; CHICHARRO D., “Pablo de Céspedes, un artista singular en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 153, 1, 1994, pp. 55-110; NAVARRETE PRIETO B., “La aportación de Pablo de Céspedes al primer naturalismo en Sevilla: Juan de Roelas y Francisco de Herrera el Viejo”, en *In sapientia libertas: escritos en homenaje al profesor A. E. Pérez Sánchez*, 2007, pp. 247-254; GIL SERRANO A., “La pintura de Pablo de Céspedes” en *Axerquía: Revista de Estudios Cordobeses*, nº 4, 1982, pp. 9-19.

quienes elogió en repetidas ocasiones por su talento para la invención de nuevas historias y su completa dedicación a las artes. Se trataba, en todos los casos, de figuras consagradas del mundo de la pintura cuya obra había trascendido las fronteras de sus ciudades de origen para alcanzar una repercusión internacional.¹²

Junto a la admiración por estos maestros también gozó de la oportunidad de relacionarse en Roma con pintores y escultores de su propia generación, datos que solamente se han conocido cuando Viteliano Tiberia¹³ ha realizado un análisis completo de los socios de la Compagnia di San Giuseppe in Terrasanta, de sus reuniones y de los verbales de la misma.¹⁴ Esta institución, muy poco conocida en el ámbito de estudio de las academias, constituyó el germen de lo que más tarde fue la Academia de San Lucas, la institución más moderna de enseñanza artística fundada en la década de 1590 por Girolamo Muziano y presidida durante el primer bienio de actividad por Federico Zuccari.

La revisión del ensayo publicado por Tiberia desvela algunas cuestiones de gran interés para nuestro estudio, el presidente de la institución a partir de la década de 1570 fue el hermano menor de la familia Zuccari, Federico, que aparece como tal citado en los verbales desde 1574. Pablo de Céspedes, en cambio, es mencionado en la misma publicación como miembro del cenáculo y también como secretario del mismo desde el año 1572. Ambas designaciones solo se produjeron gracias al apoyo del resto

¹² El proceso de asimilación de la pintura italiana en la propia producción artística de Céspedes y en su teoría del arte ha sido, hasta ahora, tímidamente esbozado. Véase SPAGNOLO M., "La dulzura del pinzel: Correggio mella cultura artistica spagnola fra XVI e XVII secolo" en *Politico*, nº 3, 2004, pp. 91-123; BOUBLI L., "Michelangelo and Spain: on the dissemination of his draughtmanship" en *Reactions to the master: Michelangelo's effect on art and artists in the sixteenth century*, Ashgate, 2003, pp. 211-237. Agradezco a la Dra. Boubli sus comentarios acerca de este tema.

¹³ El autor ha analizado en tres obras el funcionamiento interno de esta institución véase a este respecto para la época que nos ocupa TIBERIA V., *La Compagnia di San Giuseppe a Terrasanta*, ed. M. Congedo, Galatina, 2000. Otros datos sobre la institución descritos por el mismo autor en *La Compagnia di San Giuseppe in Terrasanta nei pontificati di Clemente VI, Leone II e Paolo V (1595-1621)*, ed. M. Congedo, Galatina, 2000 y *La Compagnia di San Giuseppe in Terrasanta da Gregorio XV a Innocenzo XII*, ed. M. Congedo, Galatina, 2005.

¹⁴ Los artistas que residieron en Roma durante la primera mitad del siglo XVI fundaron esta institución en el año 1543. Se trataba, en un primer momento de la *Congregazione di San Giuseppe in Terra Santa alla Rotonda*, el precedente directo de lo que más tarde fue la *Società dei Virtuosi al Pantheon*. El principal promotor fue Desiderio de Auditorio cuya intervención fue decisiva para que se aprobase en el capítulo de *Santa Maria ad Martyres* la construcción de una pequeña capilla dedicada a San José y una cofradía adyacente destinada a las reuniones. La fundación del cenáculo fue confirmada a través de un breve rubricado por el Papa Pablo III y en el mismo se mantuvieron una serie de mecanismos de funcionamiento análogos a los que tradicionalmente habían vehiculado el mantenimiento de los gremios medievales. Además, la institución tenía una capilla en propiedad en el Panteón, destinada a servicios especiales, así como un espacio para honrar a los artistas difuntos. Durante el siglo XVI se mantuvo abierta junto a la denominada como "Compañía de San Lucas", cerrada temporalmente durante el saqueo de las tropas imperiales de Roma. Taddeo y su hermano Federico Zuccari formaron parte de ambas, de hecho, conocemos la fecha del ingreso del menor en la segunda en el mes de julio de 1567 y el nombramiento del primogénito como Cónsul de la institución en 1561 y tres años más tarde, en 1564, como presidente de la misma junto con Apollonio da Capranica. Otros datos en VISCONTI C.L., *Sulla istituzione della Insigne Artistica Congregazione dei Virtuosi al Pantheon*, Roma, Tip. Di E. Sinimberghi, 1869; ORBAAN J.F.A., "Virtuosi al Pantheon. Archivalische Beiträge zur römischen Kunstgeschichte" en *Repertorium für Kunstwissenschaft*, vol. 37, (1915), pp. 17-52; KAMBO S., "Pontificia insigne Accademia dei Virtuosi al Pantheon", en *Annales Institutum quae probebendis humanioribus disciplinis artibusque colendis a variis in Urbe erecta sunt nationibus*, vol. 2, (1929-1930), pp. 141-147; WAGA H., *Vita nota e ignota dei Virtuosi al Pantheon: Contributi alla storia della Pontificia Accademia artistica dei Virtuosi al Pantheon*, Roma, 1992.

de miembros de la *Compagnia*, es decir, miembros de la nobleza romana, arquitectos, escultores, pintores, orfebres, tapiceros o expertos en el arte del mosaico, entre otros profesionales de las artes aplicadas. Este colectivo posiblemente valoró de forma positiva la erudición del cordobés y su implicación personal en la cohesión de los diferentes miembros que, incluso, pertenecían a diferentes ámbitos sociales y profesionales. Además es posible afirmar que su actividad en las Bellas Artes, la erudición, la arqueología o la numismática, por citar solo algunas de sus aficiones, gozaron de un reconocimiento mucho más importante de lo que se ha pensado a priori entre la corte pontificia, los artistas y los artesanos.

El papel jugado por Céspedes fue, a todas luces, determinante para el buen funcionamiento de esta institución, si bien no tenemos noticias acerca del contenido de las lecciones que tanto Céspedes como otros humanistas y artistas letrados seguramente impartieron en la *Compagnia di San Giuseppe in Terrasanta*, de hecho, solo se han publicado los verbales que confirman la presencia – y el cargo- del racionero cordobés en la misma hasta el año 1575.

A nuestro juicio, esta primera experiencia, fue determinante para que Pablo de Céspedes tomase la decisión de entrar a formar parte en la Academia de San Lucas, el primer centro reglado de enseñanza de las artes, aun cuando ya no residía en Roma en el momento de su fundación.¹⁵ Su entrada solo pudo producirse a través de Federico

¹⁵ Recordamos que el proyecto de fundación de la Academia de San Lucas comenzó a delinearse en el año 1577 gracias a la iniciativa del pintor Girolamo Munziano, y Céspedes, en este sentido, estuvo probablemente informado de todas las vicisitudes. El artista deseaba restaurar el prestigio de las artes figurativas así como conceder una cierta categoría a sus artífices, los cuales, a su juicio, debían implicarse en la formación educativa de los más jóvenes. La institución estaba destinada a acoger a los artistas más famosos de la época, que tenían como obligación impartir lecciones magistrales a los alumnos. La propuesta de Muziano fue elevada al pontífice Gregorio XIII el cual se ocupó de transmitir su aprobación al Cardenal Vicario Giacomo Savelli el 13 de Octubre de 1577. Se otorgaron plenos poderes al pintor para que se ocupase de los trámites fundacionales de una academia con una congregación adjunta bajo la advocación de San Lucas. El colectivo de artistas, capitaneado por el propio Girolamo, solicitó la construcción de una pequeña residencia para los artistas extranjeros residentes en Roma junto a la iglesia de Santa Mariana. Así mismo, comenzaron a redactar los estatutos. Sin embargo, las negociaciones del artista y sus amigos no fructificaron y solo diez años más tarde, el 31 de mayo de 1588, el Papa Sixto V publicó un segundo breve, dirigido al Vicario, por el que ordenaba la cesión a la academia de los pintores tanto de la iglesia de Santa María, como de las propiedades vecinas. Las obras comenzaron a realizarse pero el repentino fallecimiento de Girolamo Muziano ralentizó los planes aunque rápidamente Federico Zuccari, bajo la supervisión del Cardenal Federico Borromeo, tomó las riendas del asunto. En el año 1593, los primeros miembros de la Academia de San Lucas le eligieron como príncipe aunque las sesiones solo se iniciaron con una celebración eucarística el día 14 de noviembre del mismo año. Ambos artistas auspiciaron la creación de dos instituciones en la misma Academia de San Lucas que, además, estaban destinadas a mantener, por razones de supervivencia, una buena convivencia. Por un lado, estaba la propia Academia, a la que asistían los artistas de mayor prestigio, y por otro, la compañía o cofradía en la que solo se admitían a los artistas de menor relieve y a los artesanos. En sustancia, la primera constituía el núcleo en el que se producían los debates teóricos y las clases mientras que la segunda era una filial de la antigua *Università de' pittori*, es decir, una institución análoga a los antiguos gremios medievales. La relación entre ambas instituciones debía, por lo tanto, ser muy estrecha puesto que el príncipe de la Academia ejercía un poder directo sobre la segunda. Otros datos sobre el funcionamiento de esta institución en sus inicios y las relaciones que estableció con cenáculos análogos en MORALEJO ORTEGA M., *La teoría artística de Federico Zuccari. Antecedentes y repercusiones en la tratadística moderna*, Universidad de Valladolid-Universidad Gregoriana de Roma, tesis doctoral inédita, pp. 628-701. Véase también el listado de españoles inscritos en la Academia de San Lucas, en el que aparece el propio Céspedes, en MARTINEZ DE LA PEÑA D., "Artistas españoles en la Academia de San Lucas", en *Archivo Español de Arte*, nº 164, 1968, p.10.

Zuccari, uno de sus amigos íntimos y principal promotor del programa de lecciones que allí se organizaron hasta principios del siglo XVII.

Los contactos que estableció en la *La Compagnia di San Giuseppe in Terrasanta* deben, por lo tanto, analizarse minuciosamente dado que nos pueden poner sobre la pista de sus amigos e interlocutores, tanto italianos como extranjeros, y también porque pueden proporcionarnos noticias de interés acerca de encargos artísticos o de otra índole todavía desconocidos. Este trabajo constituye un reto para los expertos en este ámbito pero también es todo un desafío, principalmente porque el centro que custodia en la actualidad el archivo de esta institución, la *Accademia dei Virtuosi al Panteon*, permanece prácticamente cerrado a los estudiosos. En este sentido, conocemos los nombres de los artistas que aparecen citados por Tiberia en las mismas fechas en que trabajó como secretario de la institución: Marcello Venusti, Jacobino del Conte o Lucio da Todi, entre otros, como el ya mencionado Federico Zuccari. Además, sabemos que durante el mandato de éste último se amplió considerablemente el número de miembros, e incluso se abrieron las puertas a las mujeres que, en un breve periodo de tiempo, superaron la cifra de ochenta, una práctica poco habitual, dado que eran muy pocas las academias que, en la época, admitían a mujeres. Del mismo modo, las obras sociales entre los miembros menos favorecidos se intensificaron y se continuaron con especial celo algunas costumbres muy arraigadas entre la comunidad de miembros, como la veneración de las reliquias custodiadas en la capilla o las misas por los artistas difuntos.

Igualmente conviene recordar que durante el mandato de Federico Zuccari en la Compañía de San Giuseppe fueron admitidos por primera vez extranjeros, entre ellos el propio Céspedes, decisión que permitió consolidar la institución como centro emergente a la vez que en un núcleo en el que todos los miembros pusieron su talento artístico al servicio de la Fe y la devoción católica.

Esta experiencia corporativa debe, por lo tanto, reconsiderarse en el estudio de la figura del racionero cordobés puesto que, con toda seguridad, fue decisiva en las decisiones que, años más tarde, el propio pintor tomó en el mismo ámbito pero en otras latitudes, es decir, en Andalucía. Además resulta muy posible que la cooperación entre los diferentes miembros de la corporación de San José se intensificase durante la etapa en la que comenzaron los trabajos de decoración del oratorio del Gonfalone, una capilla de reducidas dimensiones propiedad de la Cofradía del mismo nombre situada en los aledaños de *Via Giulia*. Este espacio religioso, uno de los complejos arquitectónicos y pictóricos más sugestivos de la segunda mitad del siglo XVI, fue decorado con un completo ciclo de frescos en el que se representaron diferentes escenas de la Pasión de Cristo.¹⁶

¹⁶ La crítica ha definido este espacio como “La Capilla Sixtina de la Contrarreforma”. El edificio actual data del año 1551 aunque la decoración del interior solo se concluyó hacia 1577, mientras que la fachada principal del templo fue concluida a principios del siglo XVII por el arquitecto Domenico Castelli. Un análisis completo del conjunto realizado después de la restauración en BERNARDINI G., (ED ALTRI), *L'oratorio del Gonfalone a Roma: Il Ciclo Cinquecentesco della Passione di Cristo*, Roma, ed. Silva, 2002 y el artículo posterior de MELANI M. – RATTI F., “L'oratorio della Confraternità del Gonfalone a Roma”, en *Ricerche di Storia dell'Arte*, n° 91-92, 2007, pp. 83-93.

El programa figurativo fue encargado por el Cardenal Alejandro Farnesio, uno de los mecenas de la corte pontificia más importantes de la época, en la misma etapa en la que ejercía su labor como patrono del Oratorio. Resulta curioso comprobar, a este respecto, como la mayor parte de los pintores convocados en tan magno proyecto, entre 1569 y 1577, se habían conocido en la *Compagnia di San Giuseppe in Terrasanta* y, de hecho, todos eran miembros de pleno derecho de la corporación romana. Entre los más conocidos podemos citar a Jacopo Bertoja, Livio Agreste, Raffaellino da Reggio, Federico Zuccari, Cesare Nebbia, Matteo Perez da Lecce o Marco Pino. En tales circunstancias, quizá Céspedes también fue uno de los participantes en el ambicioso proyecto, o al menos, se mantuvo al corriente del programa diseñado para el emplazamiento religioso.

Estas amistades vehicularon otras experiencias análogas en Roma, es decir, canalizaron oportunidades de trabajo en el ámbito de las artes y la literatura que beneficiaron notablemente la carrera de Pablo de Céspedes. A este respecto, ya hemos mencionado el papel como benefactor del Cardenal Alejandro Farnesio, quizá el mecenas más destacado del último cuarto del siglo XVI, y promotor de importantes obras de reforma en el Palacio Farnesio de Roma y también de construcciones nuevas como el palacio-fortaleza de Caprarola.¹⁷ Este mismo personaje protegió a importantes miembros de la cultura y de las Bellas Artes de la época, tanto en sus residencias de la región del Lazio, como en otras propiedades familiares ubicadas en otros puntos de la península italiana.

De hecho, se ha hablado de la existencia de una corte de ilustrados en torno al famoso Cardenal que hizo realidad cada uno de los deseos del prelado en el ámbito de las letras, las artes y la erudición. A día de hoy, y a pesar de que varios especialistas se han ocupado de su figura, todavía no se ha elaborado un listado completo de los humanistas que trabajaron bajo su protección y ni siquiera se conoce el modo en el que todos ellos se relacionaron e intercambiaron información sobre disciplinas tan dispares como la arqueología clásica, la numismática, la historia, la hagiografía o el campo editorial, entre otras. En este sentido, estamos completando este listado a partir de la revisión de documentos originales escritos por miembros del *entourage* de la casa Farnese y hemos observado que existieron contactos muy estrechos entre españoles e italianos afincados en Roma y que, hasta ahora, no se han puesto de relieve.

En este ámbito, nos centraremos en uno de los prelados que trabajaron en la corte del Cardenal Alejandro Farnese, el humanista Pierleone Casella¹⁸, y cuyo papel en la misma ha quedado desdibujado por el paso del tiempo y seguramente por el éxito que alcanzaron otras propuestas editoriales en esta misma etapa. Las fuentes italianas de

¹⁷ Cfr., ROBERTSON C., «*Il Gran Cardinale*». *Alessandro Farnese, patron of the arts*», Yale University Press, New Haven-London, 1992.

¹⁸ Ernst Gombrich ha sido el único historiador del arte que se ha ocupado de una parte de la obra publicada por Pierleone Casella en el año 1606. Véase a este respecto GOMBRICH E.H., «An early seventeenth century canon of artistic excellence: Pierleone Casella's *Elogia Illustrium Artificum* of 1606», in *Journal of the Warburg and Courland Institute*, v.50, 1987, pp.224-232.

la época proporcionan datos muy sucintos acerca de este personaje,¹⁹ en este sentido, solo hemos localizado un breve esbozo biográfico escrito por Niccolò Toppi²⁰ y Alberto Dragonetti,²¹ en el que destacaron su lugar de nacimiento, la localidad italiana de L'Aquila, las estrechas relaciones familiares y profesionales que varios miembros de su familia mantuvieron con Florencia²² y la repercusión que, tanto sus manuscritos como sus obras impresas, alcanzaron a finales del siglo XVI. Así se ha recordado también el papel que jugó en las primeras excavaciones arqueológicas realizadas en las villas romanas,²³ tan de moda en la época, y su talento para la epigrafía y las inscripciones de lápidas clásicas.²⁴ Igualmente también se ha resaltado su participación en uno de los mayores éxitos editoriales de todos los tiempos: la redacción de la famosa *Iconologia* de Cesare Ripa, aun cuando todavía no se conoce el tipo de relación que mantuvo con el humanista de Perugia.²⁵

Sin embargo, aquello que nos interesa resaltar en este artículo es el papel de Casella como escritor de una miscelánea de textos editada en el año 1606 en la famosa editorial Cardon, ubicada en la localidad francesa de Lyon.²⁶ Se trata de una antología de textos escrita en lengua latina en la que numerosos amigos del autor aparecen mencionados, tanto por su papel como escritores o artistas como por su actividad en el mundo de la

¹⁹ Conviene subrayar, a este respecto, que en el *Dizionario Biografico degli Italiani* no aparece la ficha bio-bibliográfica de Pierleone Casella.

²⁰ Cfr., TOPPI N., *Biblioteca Napoletana*, Napoli, 1778, p.251

²¹ DRAGONETTI A., *Le vite degli illustri aquilani*, ed. F. Perchiazzi, L'Aquila, 1847, pp.85-89.

²² Uno de sus biógrafos, Dragonetti, señaló que Pierleone Casella era descendiente de Fiorentino Casella, uno de los personajes que aparecen en el Segundo Canto del "Purgatorio" en la Divina Comedia de Dante Alighieri.

²³ Un análisis del dinámico panorama de excavaciones arqueológicas de esta época en Roma en CLARIAGE A., «Archaeologies, antiquaries and the memorie of sixteenth and seventeenth century Rome», en *Archives & Excavations*, 2004, pp. 33-53.

²⁴ El escultor Flaminio Vacca, amigo íntimo de Casella y de otros artistas de la época, como Federico Zuccari, escribió una carta abierta a su amigo Simone Anastagi, arquitecto municipal de Perugia, en el año 1594. En la misma alude al libro de inscripciones clásicas que Pierleone estaba preparando en aquel periodo. La carta jamás fue publicada por su autor pero se conservan varias copias del manuscrito en bibliotecas y archivos italianos. A día de hoy no se ha realizado un estudio crítico del texto véase a este respecto la impresión de FEA C., *Miscellanea filologia critica e antiquaria*, Roma, 1790 y la traducción parcial del texto al latín de BERNARD DE MOUNTFAUCON, *Diarium Italicum*, Roma, 1713. Un análisis de los contenidos de la carta y la metodología narrativa utilizada por Flaminio Vacca en MORALEJO ORTEGA M., *La recuperación de la antigüedad en la literatura artística italiana a finales del siglo XVI: la experiencia del escultor Flaminio Vacca*, en ARPA, Congreso Internacional, 2006, pp. 1275-1276. Recordamos también aquí que Pablo de Céspedes aportó interesantes noticias sobre la arqueología urbana en la urbe romana en su *Discurso sobre el templo de Salomón* (Archivo de la Catedral de Granada, Lib. 58, fols. 256-258v), datos que seguramente analizó junto a Casella y Vacca.

²⁵ Pierleone Casella elaboró dos imágenes alegóricas con su correspondiente texto explicativo, por un lado la "Concordia marital" y, por otro, "La Conservación" para el famoso libro del humanista oriundo de Perugia. Véase a este respecto RIPA C., *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità e di propria invenzione*, ed. Lepido Faci, Roma, 1603. Federico Zuccari fue uno de los primeros artistas que utilizó la imagen de la *Concordia marital* diseñada por Casella para la decoración de su residencia romana.

²⁶ La miscelánea tiene un título muy largo que alude a cada uno de los libros que contiene: *Petri Leonis Casellae de primis Italiae colonis. De Tuscorum origine & Republica Florentina. Elogia illustrium artificium. Epigrammata, et inscriptiones* (Lugdunum 1606), y fue impresa por Horace Cardon. El ejemplar que hemos manejado para el estudio de la obra se conserva en la Fondazione Marco Besso de Roma (sig. G10.B.30). Hemos localizado otros ejemplares en la Biblioteca Apostolica Vaticana y en la Biblioteca de la Universidad Pontificia Gregoriana.

arqueología, la teología o la numismática.²⁷ Una lectura atenta de la obra permite, en este sentido, reconstruir una buena parte del entramado socio-cultural de la corte de Alejandro Farnese, y también nos permite comprobar que su autor dominaba materias tan dispares como la historia clásica, la arqueología, la numismática, la epigrafía o las Bellas Artes.

El análisis de esta obra ha suscitado ya nuestro interés en el pasado y nos hemos pronunciado acerca de las aportaciones de la misma²⁸, pero aquí deseamos resaltar la presencia de Pablo de Céspedes. No se trata de una aparición casual o anecdótica, Casella quiso evidenciar el talento de su amigo cordobés en el cuarto opúsculo de su miscelánea de textos, aunque no es una de una cita aislada ya que en el tercer libro, una antología de *sylloge* de epitafios en latín descrita de un modo genérico como *Inscriptiones*, evidenció los lazos de amistad que le unían con dos artistas de la corte Farnese: el escultor Flaminio Vacca, y el pintor Girolamo Muziano. Ambos fueron recordados por el prelado con dos inscripciones, al primero le exaltó por su perfección en la técnica de la escultura en piedra²⁹, al segundo, en el momento de su muerte, resaltando el trabajo que había realizado en la Basílica romana de Santa María Mayor.³⁰

Pablo de Céspedes, en cambio, fue recordado, tal y como señalábamos arriba, en el cuarto libro, dedicado al gran humanista Mariangelo Accursio, con dos composiciones poéticas en dísticos inspiradas en Catulo, escritas por Casella, que transcribimos a continuación:

²⁷ Un análisis de este tema, parcial en cuanto no todos los humanistas, prelados y artistas citados residían en Roma o estaban vinculados con la corte Farnese en AGOSTI, B., *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento: Federico Borromeo y el medievo artístico tra Roma e Milano*, Jaca Book, Milano, 1996.

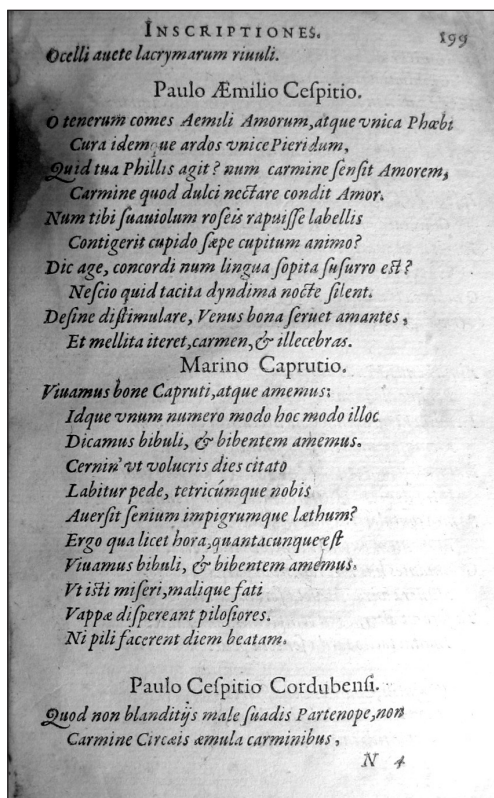
²⁸ MORALEJO ORTEGA M.-GOROSTIDI PI D., *Artistas y humanistas en los escritos de Pierleone Casella: Pautas para un estudio*, en Libros con arte. Arte con Libros, ed. Consejería de Cultura y Turismo- Universidad de Extremadura, 2007, pp.519-529.

²⁹ En el original: *Flaminio Vaccae / sculptori romano / qui in operibus quae fecit / nusquam sibi satisfecit*. Cfr., Casella P.L., *op.cit.*, Lyon, 1606, fol.179.

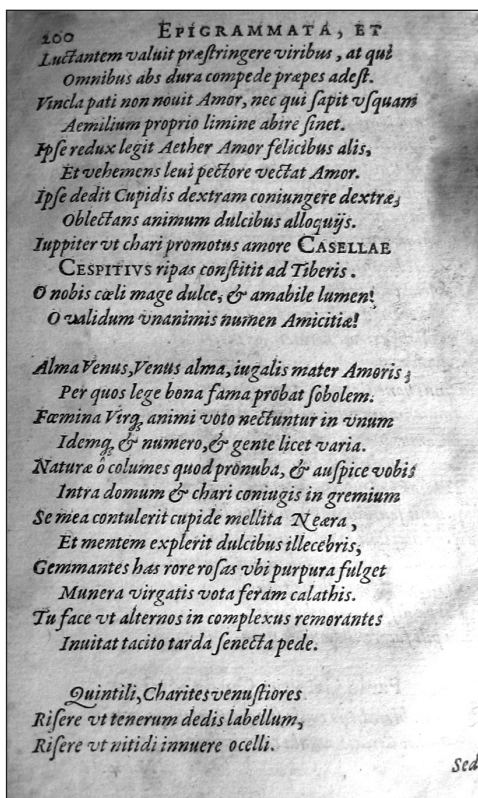
³⁰ En el original: *Hieronymo Musciano Brixienti inter primos / sui temporis Pictores, / Musivo qui Princeps opere Gregorianam ornavit / Basilicam ob vitae, et virtutum merita Ro-/mana Civitate donatus est. / vix. An. LXVI. Men. III Dies obiit III Kal. Maij / M. D. <X C>II et Ortensiae Ursae matri. / Victoria et Caecilia filiae Parentibus pijsis facere / Thomas Tettius et Paulus Cathanius Generi / et exequutores test. Curavere. . Cfr., CASELLA P. L., *op.cit.*, Lyon, 1606, fol.175-176.*

Paulo Aemilio Cespitio (fol.199)

*O tenerum comes Aemuli Amorum, atque unica Phoebi
Cura idemque ardo <r> unice Pieridum,
Quid tua Phillis agit? Num carmine sensit Amorem,
Carmine quod dulci nectare condit Amor
Num tibi suaviolum roseis rapisse labellis
Contigerit cupido saepe cupitum animo?
Dic age, concordi num lingua sopita sussurro est?
Nescio quid tacita dundima nocte silent.
Desine dissimulare, Venus bona seruet amantes,
Et mellita iteret, carmen, et illecebras*



Paulo Aemilio Cespitio (fol.199)



Paulo Cespitio Cordubensi (fol. 199-200)

Paulo Cespitio Cordubensi (fol. 199-200)

Quod non blanditiis male suadis Partenope, non

Carminē Circaeis aemula carminibus,

Luctantem ualuit praestringere uiribus, at qui

Omnibus abs dura compede praepes adest.

Vincla pati non nouit Amor, nec qui sapit usquam

Aemilium proprio limine abire sinet.

Ipsē redux legit Aether Amor felicibus alis,

Et uehemens leui pectore uectat Amor.

Ipsē dedit Cupidis dextram congiungere detrae,

Oblectans animum dulcibus alloquiis.

Iuppiter ut chari promotus amore CASELLAE

CESPITIVS ripas constitit ad Tiberis.

O nobis coeli mage dulce, et amabile lumen!

O ualidum unanimis numen Amicitiae

Conviene señalar que el nombre del andaluz no aparece en otro de los libros, los *Ellogia Illustrium Artificum*, una serie de epigramas de elogio escritos por Casella pero posiblemente ideados por su amigo Federico Zuccari, en los que trató de exaltar el talento para la arquitectura, la escultura, la pintura o las artes aplicadas de artistas italianos y españoles. En cambio, sí que debemos subrayar la presencia de Céspedes en uno de los libros de la miscelánea del sacerdote italiano junto a distinguidos humanistas como Onorato Fascitelli, Mariangelo Accursio o Marino Capruzzo, expertos en lenguas clásicas, epigrafía y arqueología.

La decisión, seguramente muy meditada, respondía al modo en el que el español era visto en el ambiente cultural romano, su prestigio como pintor quizá se vio ensombrecido por otras actividades, aquellas que distinguieron también a los humanistas mencionados arriba. Además de estos poemas de homenaje también hemos localizado en este mismo libro un poema escrito por Céspedes y dedicado a un personaje todavía sin identificar, Giuliano Varrada, del que incluso desconocemos su nacionalidad, y al que describió como un gran poeta en lengua latina, al igual que a Casella:

Pauli Aemilii Cespitii Cordubensi ad Iulianum Varradam (fol. 203)

Dispeream Varrada meus tua carmina ni sint

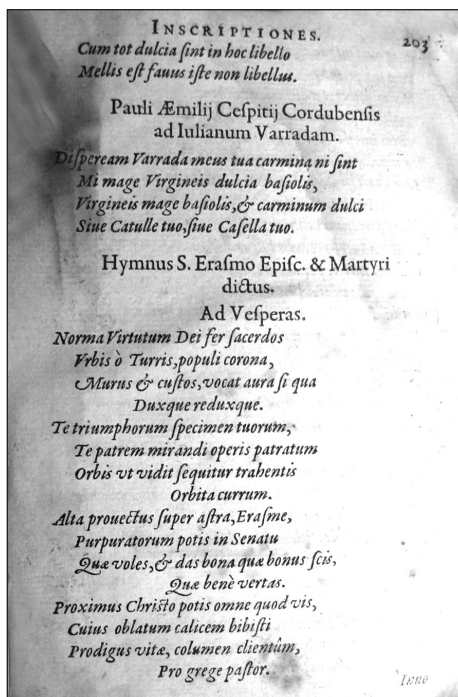
Mi mage Virgineis dulcia basiolis,

Virgineis mage basiolis, et carminum dulci

Siue Catulle tuo, Siue Casella tuo.

Cada uno de estos poemas, escritos en latín como el resto de la obra del prelado de L'Aquila, ha sido analizado por nosotras mismas y la Dra. Diana Gorostidi Pi en una contribución anterior, a la que remitimos dada la dificultad que presentan.³¹ La existencia de estos intercambios poéticos entre amigos íntimos debe contextualizarse en un ambiente de afectuosidad recíproca e incluso como un juego retórico en el que se exaltaban los conocimientos adquiridos por los diferentes miembros de la corte del Cardenal Alejandro Farnese.

Además, otros testimonios narrativos y poéticos ampliamente conocidos de Pablo de Céspedes, como sus escritos recordando a San Felipe Neri, refieren que el círculo de amistades del cordobés en la capital italiana era mucho más amplio de lo que, a priori, podría parecer. Una circunstancia que se confirma si revisamos cuidadosamente los más de treinta humanistas y artistas a los que Casella menciona en su miscelánea y que pertenecían, por un lado, a la corte del Cardenal Farnese, por otro, al cenáculo de Bonsignore Cacciaguerra³² y, por último, a los oratorianos de Neri. Algunos de estos nombres pueden, incluso, vincularse con más de un grupo fáctico pero a día de hoy resulta complicado identificarlos a todos correctamente porque desconocemos un gran número de datos sobre su vida y/o publicaciones. Lo que sí es cierto, es que Pablo de Céspedes conservó hasta el final de su vida una copia de la publicación de Pierleone Casella en su biblioteca, que probablemente constituyó su máximo



Pauli Aemilii Cespitii Cordubensi ad Iulianum Varradam (fol. 203)

³¹ Véase la nota nº 28.

³² VIAN N., "Pietà romana del Cinquecento: il Cenacolo di Bonsignore Cacciaguerra", *Memorie oratoriane*, 13, 1983, pp. 4-23.

orgullo.³³ En este sentido, la edición del prelado italiano es uno de los repertorios más completos de erudición de esta etapa en la que el intercambio, de mensajes cifrados en clave poética constituye a día de hoy un reto para los especialistas en filología latina, en historia y, cómo no, en el campo de la historia del arte.

La figura de Pablo de Céspedes, a la luz de estos testimonios, se alza poderosa en el seno de una sociedad rígidamente estratificada pero, a la vez, especialmente receptiva al elogio, la exaltación y, sobre todo, a la dignificación de sus hombres más cultivados.

³³ Para la biblioteca del artista véase RAMÍREZ DE ARELLANO R., "Artistas exhumados: Pablo de céspedes, pintor, escultor, arquitecto, literato insigne y ¿músico?" en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n.11, 1903, pp. 204-236 y n.º 12 (1904), pp. 34-41. Agradezco a Manuel Pérez Lozano sus comentarios acerca del inventario de bienes y libros del cordobés.