PABLO DE CÉSPEDES EN LA IGLESIA DE LA TRINITÀ DEI MONTI 1)

Patricia Díaz Cayeros / México-City

Para la segunda mitad del siglo XVI, el perfil de Pablo de Céspedes (1538?- 1608) era único para un hombre nacido en España: humanista, teórico del arte, pintor, escultor, arquitecto y poeta. Fue el caso temprano de un "pintor erudito" español. Después de estudiar en la Universidad de Alcalá de Henares, Céspedes viajó a Italia en donde permaneció por lo menos siete años. En 1577 regresó a Córdoba para ocupar el puesto de racionero en la catedral. Así se convirtió en uno de los primeros artistas españoles que llevaron las formas e ideas del Renacimiento italiano a España y en el "primer artista teórico español".2)

El trabajo más reciente y completo sobre la vida y obra de Céspedes parte del estudio de un importante acervo documental encontrado en el archivo de la catedral de Granada con manuscritos autógrafos del humanista. Con este material el autor se ocupó de los intereses literarios, históricos, arqueológicos e historiográficos así como de la teoría del arte de Céspedes. El área que menor atención recibió fue la del artista (ya fuera pintor, escultor o arquitecto).3) El presente ensayo alude fundamentalmente al pintor en Roma por considerar que existe una estrecha interdependencia entre la teoría artística de Céspedes y su propia experiencia práctica como artista, especialmente durante sus años de formación en Italia. Este doble ejercicio lo igualó a artistas-teóricos como Leon Battista Alberti, Giorgio Vasari o Federico Zuccaro. A semejanza de ellos, Céspedes no sólo fue un teórico sino un artista que como pintor-erudito contribuyó a elevar la posición social y cultural de su profesión. Si bien es cierto que la faceta de Céspedes como teórico del arte español es más atípica que su interés por la pintura al fresco, es necesario contemplar ambos rasgos si se quiere entender al humanista. Su periodo de formación en Italia ha sido abordado generalmente a partir de sus textos tardíos; paradójicamente, la única obra de Céspedes (de cualquier tipo) anterior a 1577 que ha sobrevivido no es escrita sino pictórica: los frescos en la capilla Bonfili de la Iglesia de la Trinità dei Monti, en Roma. De ellos nos ocuparemos en el presente texto.

---

1) Quiero expresar mi gratitud a Michael Hirst y a Jennifer Fletcher, a las monjas francesas del Sagrado Corazón de la Iglesia de la Trinità dei Monti y a la Diputación administrativa de los establecimientos religiosos franceses, estos dos últimos en Roma. Este texto reproduce algunos apartados del artículo *Pablo de Céspedes entre Italia y España*, escrito en 1997 para su publicación en la revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

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

3) Jesús Rubio Lapaz, *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1993.

BREVE HISTORIOGRAFÍA

El conocimiento de la vida y obra de Pablo de Céspedes se le debe en primer lugar a Francisco Pacheco quien fue su gran admirador y escribió su biografía en el *Libro de descripción de verdaderos retratos.*4) También hizo constantes referencias a Céspedes en su tratado *Arte de la Pintura* en donde además transcribió una carta que éste le envió así como parte de su *Poema de pintura.*5) Otros biógrafos fueron Giovanni Baglione (1642) y Antonio Palomino (1715).6) Sin embargo, no fue hasta 1800 que Juan Ceán Bermúdez proporcionó, en su *Diccionario histórico...*, los elementos suficientes para reevaluar la importancia de Pablo de Céspedes en España. Ceán reunió sus trabajos de teoría del arte, enumeró sus obras artísticas y publicó por primera vez dos discursos teóricos que el humanista envió a Pedro de Valencia: el *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura* y el *Discurso sobre el templo de Salomón*, escritos ambos en 1604. Ceán fue, además, el primero en publicar el *Poema de Pintura* y la *Carta sobre la pintura* (enviada a Pacheco en 1608) sin las intermediaciones del *Arte de la Pintura*.

El *Diccionario histórico...* evidenció que Céspedes tenía un lugar fundamental en la historia de la teoría del arte español. Asimismo, este trabajo debió impulsar a otros investigadores a buscar documentos nuevos que iluminaran la vida y obra de este relevante y "desconocido" personaje. Francisco Tubino (1868), Ramírez de Arellano (1903), Jonathan Brown (1965, 1978), Diego Angulo (1955, 1969) y Alonso Pérez Sánchez (1971) hicieron importantes contribuciones pero todavía en 1981 Francisco Calvo Serraller afirmaba que la teoría del arte de Céspedes necesitaba un estudio profundo.7) Este traba-

---

4) El frontispicio del *Libro de descripción de verdaderos retratos.... porta la fecha de 1599*; sin embargo, para P. Piñero y R. Reyes el libro debió escribirse en varios años y quedar inconcluso a la muerte de Pacheco. Argumentan que para 1639 en el *Arte de la Pintura* de Pacheco se afirma que "escribirá" (tiempo futuro) más de ciento sesenta retratos. Para estos autores, Pacheco pudo desear que su libro fuera una obra de arte "única"; o bien, que llegara a la prensa para su publicación. De cualquier manera, inmediatamente después de la muerte de Pacheco el material se dispersó. ("Introducción" en Francisco Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, edición e introducción de Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes, Sevilla, Diputación Provincial, 1985, pp. 24, 26, 27 y 53.)

5) Se utilizará: Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*, E.J. Sánchez Cantón (edición a partir de los manuscritos originales de 1638), Madrid, 1956. El *Arte de la Pintura* se escribió entre ca. 1600-4 y 1638. En 1641 Pacheco obtuvo el permiso para publicar su tratado pero no fue hasta 1649 que la publicacion salió a la luz, cinco años después de su muerte. (Jonathan Brown, *Teoría del arte de Pablo de Céspedes* en: Revista de ideas estéticas, num. 23, 1965, pp. 34, 95.)

6) Giovanni Baglione, *Vite de'Pittori, Scultori et Architetti* (1642), segunda impresión, Roma, 1649; Antonio Palomino, Museo Pictórico y escala óptica (1715), Madrid, 1947.

7) Francisco Tubino, *Pablo de Céspedes*, Madrid, 1868; Ramírez de Arellano, *Artistas exhumados: Pablo de Céspedes, pintor, escultor, arquitecto, literario insigne y músico?* en:

jo finalmente lo realizó Jesús Rubio Lapaz (1993) después de descubrir algunos de los manuscritos originales de Céspedes en la Catedral de Granada. Respecto a los estudios sobre la pintura de Céspedes habría que añadir a Aurora Gil (1982) y a Lauriane Fallay (1990). A pesar de las divergencias entre este último estudio y el aquí presentado aquel fue el primer análisis verdaderamente completo y monográfico de los frescos en la Trinità dei Monti (el único antecedente importante es el trabajo de Diego Angulo).

Lo hallado en fuentes italianas ha sido escaso pero de gran relevancia. En 1965 Pio Pecchiai encontró documentos que permitieron ligar a Céspedes con su patrocinador - el español Antico Bonfili - en la Iglesia de la Trinità dei Monti. En 1968, Domingo Martínez de la Peña descubrió que Céspedes efectivamente había ingresado a la Academia de San Lucas, a pesar de que no aparecía en el estudio de Melchor Missirini.8) Por último, en febrero de 1996 se publicó en el *Burlington Magazine* una carta en italiano escrita por Céspedes a su regreso a España.9)

PABLO DE CÉSPEDES ANTES Y DESPUÉS DE ROMA. PRINCIPALES NOTAS BIOGRÀFICAS

Se desconoce la fecha exacta en que nació Céspedes así como el año en que dejó España para llegar a Italia. Tampoco se sabe a ciencia cierta cuáles fueron las razones que lo llevaron a hacerlo. Muchos historiadores han intentado documentar su fecha de nacimiento y llegada a Italia pero ninguna de las pruebas proporcionadas es del todo satisfactoria.10) Lo cierto es que estudió en Alcalá de Henares pues aparece registrado como

---

Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, vol. 11 (1903) y vol 12 (1904) y *Ensayo de un Catálogo de escritores de la provincia de Córdoba* (2 vols.), Madrid, 1922; Jonathan Brown, *Revista de ideas estéticas* (1965) e *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, Princeton, 1978; Diego Angulo, *Pintura del Renacimiento* en: Ars Hispaniae, vol XII, Madrid, 1955 y *Los frescos de Céspedes en la iglesia de la Trinità dei Monti, de Roma* en: Archivo Español de Arte, XL (1967); Alonso Pérez Sánchez, *Céspedes en Guadalupe* en: Archivo Español de Arte, 1971; Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, 1981, p. 89. Para una lista de las contribuciones más importantes cf. Francesc Miquel Quílez Corella, *La cultura artística de Pablo de Céspedes* en: Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, núm. 39, 1990, p 67, nota 2; Lauriane Fallay d'Este, *Le fresque de Pablo de Céspedes à l'église de la Trinité-des-monts à Rome* en: Mélanges de l'école francaise de Rome. Italie et Méditerranée, vol. 102, núm. I, 1990.

8) Melchor Missirini, *Memorie per servire alla storia delle Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma, 1823. A diferencia de Missirini, quien menciona 9 artistas españoles entre el siglo XVI y el XVII, Domingo Martínez de la Peña encontró 27. El nombre de Céspedes apareció separadamente en un pequeño libro (un índice) que corresponde a el *Libro antico degl'accademici ed aggregati 1535-1653* (*Artistas españoles en la Academia de San Lucas* en: Archivo Español de Arte, num. 164, 1968.)

9) Priscilla E. Muller, *Pablo de Céspedes: a letter of 1577* en: The Burlington Magazine, febrero 1996.

10) Para mayor información vease: I.P. Díaz Cayeros, *Pablo de Céspedes between Italy and Spain*, MA Dissertation, Courtauld Institute of Art, 1996.

estudiante de Arte y Teología.11) Por lo tanto, llegó a Roma con una educación humanista que incluía el estudio de latín, griego y hebreo. También se tiene la certeza de que regresó a Córdoba en 1577 con el puesto de racionero de la Catedral. Sin embargo, no se sabe si fue después de una ausencia de 7, 9 o 18 años.12) En Italia aprendió a pintar al fresco - técnica raramente utilizada por sus contemporáneos españoles -, se apropió de las corrientes artísticas que prevalecían en Roma y fue influido de las teorías sobre el arte. También visitó sitios arqueológicos que le dieron una postura particular en torno al arte antiguo y al pasado en general. Debió frecuentar los círculos intelectuales romanos pues no sólo está registrado en la Academia en Roma sino que conoció a anticuarios y coleccionistas tales como Tommaso de Cavalieri (1509/10-1587) y Sartorello.13) Asimismo tuvo amistad con círculos humanistas caracterizados por sus intereses en Erasmo, dentro de los cuales lo pudo haber introducido Benito Arias Montano (1527-1598).14)

A partir de su regreso a España en 1577 se le conoció como el *Racionero*. Con este nombre aparece mencionado tanto en fuentes españolas como italianas en donde también se le llama *Paolo Cedaspe* o *Racionerus hispanus*.15) Céspedes visitó por segunda ocasión Italia pero a diferencia de la primera esta fue corta y sus actividades están bien documentadas. Se le dio el permiso de ir al Vaticano en octubre de 1582 y permaneció ahí 8 meses.16) Sus visitas a Sevilla empezaron en 1585 y con ellas su relación profunda con Pacheco y el círculo de la "Academia". En 1587 trabajó en Guadalupe, España, en

---

11) F. Miquel Quílez Corella, cfr. nota 7, p. 66. Pacheco afirma que Céspedes estudio en Alcalá de Henares en donde fue discípulo de Ambrosio de Morales. A su regreso a España Céspedes ayudó a su antiguo maestro a preparar el tercer volumen de su *Crónica General*. (Cf. J. Brown, cfr. nota 7, 1978, p. 31.)

12) En septiembre de 1577 aparece documentado en la catedral de Córdoba. (J. Rubio Lapaz, cfr. nota 3, p. 21.) Este mismo año Céspedes envía una carta a Roma desde España que ha sido publicada por Priscilla Muller. En ella menciona que ha llegado acompañado de César Arbasia.

13) Cf. J. Rubio Lapaz, cfr. nota 3, p. 28. En su *Discurso de la comparación* Céspedes escribió que Arias y Cavalieri eran amigos cercanos. Pudo ser el mismo Arias quien lo introdujera a Tommaso: "un pedaco de pavimento al parecer vi en casa de Tomao del Cavallero, cavallero ilustre romano; nómbrolo por aver sido grandissimo amigo, i aun creo su compadre, del señor Arias Montano, donde estavan unos peces de mosaico, eccelente obra." (idem., p. 427.)

14) Benito Arias Montano también estudió en Alcalá de Henares "las buenas Letras, Filosofia y Teología" (F. Pacheco, *Libro de descripción*, p. 323.)

15) En el catálogo de pinturas hecho por la visita apostólica a la Iglesia de la Trinità dei Monti, en 1824, (*Catalogue des tableaux de l'église Royale de la Trinité du Mont pour la S. Visite Apostolique de l'année 1824*) aparece como el *Racionero* (Archivo de los Pieux Etablissements de la France à Rome et à Loreto, Fondo S. Luigi de'Francesi, legajo 250). Baglione lo llama *Paolo Cedaspe, Pittore... il Rationiere* (cfr. nota 6, p. 30.). Pio Pecchiai afirma que en el *Liber pro Ecclesia et Cappellis Conventus Sanctissimae Trinitatis* (un pequeño manuscrito de 66 páginas, probablemente escrito por el padre Roberto Le Clerc (m. 1626) - que debería estar en los archivos de los Pieux Etablissements..., Fondo S. Luigi de'Francesi, legajo 250- se le menciona como el *Racionerus hispanus* y *Paolo Cedaspe*. (La Trinità dei Monti, pp. 83-84.)

16) Las actas de cabildo de la catedral de Córdoba registran un permiso de ausencia a partir de Octubre de 1582. (J. Rubio Lapaz, cfr. nota 3, p. 22.)

donde recibió una visita de Federico Zuccaro17) quien - según Pacheco - no entendía por que Felipe II lo había llamado a trabajar en el Escorial teniendo a un artista como Céspedes.18) En 1603 el racionero hizo su última visita a Sevilla ya que en 1604 una enfermedad le impidió viajar; sin embargo, siguió escribiendo. Nunca dijo una misa - afirma Pacheco - ni se preocupó por que su trabajo artístico fuera remunerado y finalmente murió en Córdoba el 26 de Julio de 1608.

LOS ESCRITOS DE CÉSPEDES

El *Poema de pintura* de Céspedes describe el método a seguir para obtener excelencia técnica en el arte de la pintura. En el *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura* discute los orígenes de la pintura y escultura mostrando su conocimiento erudito de la antigüedad. De este escrito se deduce que al igual que Alberti, Céspedes promovió el estudio de la naturaleza y la selección de las mejores partes. La finalidad era lograr una combinación de dichas partes a juicio del propio artista y crear una obra de arte perfecta, sin la necesidad de un ideal externo. En relación a la comparación del arte antiguo y el moderno Céspedes consideraba - al igual que Miguel Ángel - que el primero no forzosamente tenía que ser superior al segundo. Finalmente, este escrito proporcionaba una breve historia de la pintura (desde la Edad Media hasta Miguel Ángel y Rafael) que recuerda las propias *Vidas de los artistas* de Vasari.19) En el *Discurso sobre el Templo de Salomón* discute el origen del orden corintio y de la columna salomónica.20) Los manuscritos originales de estos dos últimos discursos fueron encontrados recientemente en la Catedral de Granada y transcritos por Jesús Rubio Lapaz. Hasta antes de las transcripciones tan solo se conocían las copias que de los manuscritos realizara Juan de Alfaro, un pintor español del siglo XVII, mismas que sirvieron a Ceán Bermúdez para su *Diccionario histórico*.

---

17) Zuccaro fue a España para trabajar en el Escorial desde Septiembre de 1585 hasta Agosto de 1588. Cf. A. E. Pérez Sánchez, cfr. nota 7, pp. 338-341 y D. Heikamp, *Vicende di Federigo Zuccari* en: Rivista d'Arte, vol. XXXII (1957), p. 228: "Io vi trovai costi il nostro Sr. Paulo Cespide racionero di Cordova che stava ivi dipingendo una Ancora per la Chiesa..." (*Dichiaratione del luogo e casa della Madonna Santissima di Guadalupo di Federigo Zuccari*. Copia, Bibl. Vat., Cod. Urb., lat. 816, c. 47 r. -58v.).

18) "no avía en Roma quien pudiesse venir, ni sugeto más capaz que Céspedes" (F. Pacheco, cfr. nota 14, p. 102.)

19) Céspedes escribió que tenía conocimiento de la obra de Vasari pero que nunca la tuvo en sus manos: "Jorgio Vassari Aretino escrivió tres tomos de las vidas de los pintores i escultores i arquitetos en italiano, donde largamente trata dellos i de sus obras, el cual libro no me a venido a las manos": Pablo de Céspedes, *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura* en: Jesús Rubio Lapaz, cfr. nota 3, p. 433.

20) Para mayor información ver: Martínez Ripoll, *Pablo de Céspedes y la polémica Arias Montano - Del Prado y Villalpando* en: Real Monasterio Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en conmemoración del IV Centenario de la terminación de las obras, Madrid, 1987, p. 139.

LA IGLESIA DE LA TRINITÀ DEI MONTI (Ilus. 1)

La construcción de la Iglesia de la Trinità dei Monti - de la orden francesa fundada por San Francisco de Paula - se empezó en 1502, sustituyendo a un oratorio más modesto. En los siguientes treinta y ocho años se construyeron doce capillas y de 1540 a 1585 la iglesia adquirió su forma final al añadirse cuatro capillas más, así como los campanarios y la fachada.21) A pesar del origen francés de la orden, de las diez y seis capillas que existían en 1585, catorce tuvieron patrocinadores italianos, muchos de los cuales pertenecían a importantes familias romanas.22 Esto explica que para su decoración se contrataran artistas talentosos. En la primera mitad del siglo encontramos, por ejemplo, a Daniele Ricciarelli da Volterra (ca.1509/10-1566) y a Giulio Romano (ca.1492/1499-1546) y en la segunda mitad a Federico Zuccaro (ca.1542/3-1609).

a) LA CAPILLA DE LA "ANUNCIACIÓN" O CAPILLA BONFILI

La capilla de la Anunciación es la segunda más cercana a la entrada principal de la iglesia del lado del evangelio y se construyó cuando la nave se extendió. Primero se le dio al Cardenal y jurista Pietro Paolo Parisi di Cosenza, maestro y después colega en Bologna de Ugo Boncompagni (el futuro Gregorio XIII). Parisi fue invitado a Roma por Paulo III y obtuvo el puesto de cardenal en 1539; sin embargo, murió en 1545 dejando incompleto el trabajo en la capilla. El 22 de enero de 1551 la capilla pasó a manos de Benedetto Gentili del Ponte quien no cumplió con su promesa de terminar las pinturas.23) Final-

---

21) P. Pecchiai divide la construcción del monasterio en tres fases: 1) Entre 1494 y 1502 existía simplemente un modesto oratorio. 2) De 1502 a 1540 ca. se construyó la iglesia con 12 capillas; es decir, el ábside, el transcepto y 4 capillas de cada lado de la nave. 3) De ca.1540 a 1585 se extendió la iglesia hacia el oeste: se añadieron dos capillas a cada lado de la nave, se hizo la fachada y se terminaron los campanarios. Los trabajos en el interior continuaron durante los siguientes diez años y en 1595 la iglesia y los altares se consagraron. (*La Trinità dei Monti*, p. 70.)

22) Para 1585 ya se habían construido las 16 capillas: las dos menores a cada lado del ábside, otras dos (las mayores) en los extremos del transcepto y las doce restantes (del mismo tamaño) a los lados de la nave (seis de cada lado) (P. Pecchiai, cfr. nota 15, p. 69.) Ver también P. Pecchiai, *Registri dei documenti patrimoniali del Convento Romano della Trinità dei Monti* en: Archivi d'Italia e rassegna internazionale degli archivi, serie 2, año XXV, 1958, p. 134.

23) El *Raport sur les patrons des chapelles de la Trinité fechado 16 de abril de 1820* (*Pieux Etablissement*..., legajo 250, 25) sólo menciona dos patrocinadores: Parisi y Antico: "Cette chapelle anciennement a été concedée au Cardinal de Paris surnomme le Calabrais. En suite le Cardinal etant mort [...] les minimes la concederat á un espagnol de la famille Bonfilly lequel fit peint cette chapelle". Sin embargo, el manuscrito del padre Martin menciona al segundo patrocinador. Dice que al morir el cardenal Paris or Parisi los religiosos: "l'acconderent l'an 1551 aux fils de d. Benoit Gentili de Ponte pour lui, ses freres et ses heritiers, aux conditions de l'omer, & de la doter de 30e annuels por deux messes par semaine, & l'octava de St. Gregoire qu'ils s'engagerent d'acqutter tous les ans a perpetuita par les actes de Jesus Niccia le 22 janvier. Mais soit defaut de payement ou renovation de la part des heritiers, le suit est que l'an 1560 le

mente, el espacio se le dio al español "Antiquus Bonfilus" (o Antico Bonfili) quien se dice estaba en Roma "per affari della Curia".24) El contrato con Antico se llevó a cabo el 19 de marzo de 1560. El notario Giovanni Bargini estipuló que Antico estaba obligado a terminar y decorar la capilla y de proporcionar 30 escudos anualmente. Antico contrató a Pablo de Céspedes (o *Paolo Cedaspe*) para la decoración25) quien, a su vez, contrato a su colega y amigo italiano César Arbasia.

b) LOS FRESCOS: DESCRIPIÓN Y ATRIBUCIÓN

Las ilustraciones 2 y 3 muestran los espacios de la capilla Bonfili que fueron, o pudieron haber sido, originalmente decorados por Céspedes: la pared del altar y las dos laterales, la bóveda, el intradós, las pilastras que flanquean la entrada y las enjutas. Se atribuye a Céspedes y Arbasia *La Natividad* localizada en la pared del lado derecho entrando a la capilla (Ilus. 4); *La reprensión de Adán y Eva por Dios Padre*, del lado izquierdo (Ilus. 7); las escenas de la vida de la Virgen, en los lunetos (Ilus. 8, 9, 10) y los cuatro evangelistas junto con los grutescos, de la bóveda (Ilus. 11). Se considera que Céspedes fue responsable de las figuras y Arbasia de los paisajes.26)

En relación a los frescos que adornan el intradós del arco y las enjutas existen problemas de atribución y fecha de ejecución. Se duda que los Reyes (*David, Salomón, Josafat, Ezequías* y *Josías*) en el intradós y las Sibilas en las enjutas provengan de la época de Céspedes. (Ilus. 11-12) Por lo mismo, también se duda que estuvieran contempladas en el esquema decorativo original. En relación a los Profetas representados en las pilastras se tiene documentado que Céspedes contempló su inclusión desde el principio aunque los actuales fueron pintados por L. Dupré.27) Si bien Baglione menciona a los Profetas en su

---

19 Mars ils l'acconderent de nouveau a Anticus Bonfilius espagnol, qui promit de la faire peindre, & d'y faire la finir & l'autel, afin qu'on put y célebrer une messe chaque jour pourlui, sa femme & ses heritiers, a commencer le jour de l'annonciation prochaine, ce á quoi les Rlx s'enyugerent, moyennant une rente annuelle de 30.00 fondée sur des biens, & payable pur lui & ses heritiers ainsi que de l'associer a tous les ... de l'ordre, & en particulier de cette maison aprés la mort de cesar Bondiglio son fils, la chambre Ap.sa saisit de son héritage par devolution..." (*Histoire du convent Royal des Minimes Francois de la très sainte Trinité sur le Mont Pincius à Rome*, libro primero 1495-1798. Des fondateurs et bienefaiteur Francais et etrangers, contient l'histoire du monastere.)

24) P. Pecchiai, cfr. nota 14, p. 83.

25) idem, pp. 83-84.

26) Las atribuciones a Céspedes y Arbasia son aceptadas por M. Bressy, D. Angulo, A. Gil y L. Fallay. Arbasia trabajó con Céspedes durante siete años y en 1577 lo acompañó a España. Esta atribucón que separa las figuras de los paisajes coincide con la información del *Liber pro Ecclesia*....y es confirmada por Baglione.

27) Baglione menciona a los profetas en su descripción (G. Baglione, cfr. nota 6, p. 30). Los profetas *Daniel* y *David* se atribuyen a L. Dupré (1789-1837) en el *Cataloque des tableaus*... (*Archives des Pieux Établissements de la France à Rome et à Lorette*). Ver también Angulo, cfr. nota 7, 1955, p. 313 y Fallay, cfr. nota 7, pp. 66, 73.

descripción de la capilla y no hace ninguna referencia a los Reyes ni a las Sibilas esto no forzosamente implica que no estuvieran en el esquema iconográfico original. Ambas temáticas son muy apropiadas para una capilla que narra la historia de la Anunciación. De hecho los Reyes parecen ser frescos del siglo XVI que han sufrido repintes y acumulado suciedad. Existe una enorme semejanza entre los Reyes Salomón y Josías y el supuesto "autorretrato" de Céspedes o, más probablemente, el retrato del donante (Antico), localizado en la *Natividad*. (Ilus. 13-14) Nadie ha dudado de la antigüedad de este último ni notado el enorme parecido de sus rasgos (frente, ojos, nariz y boca) con las representaciones de *Salomón* y *Josías*.28) Es muy posible que los Reyes estuvieran contemplados en el plan original y que además el autor fuera Céspedes.29) Las Sibilas tampoco están mencionadas en fuente alguna. Es probable que su factura no sea contemporánea a la del resto de los frescos pero su presencia no contradice el esquema general y curiosamente las posturas de las figuras se asemejan a las "virtudes" que Céspedes pintó años más tarde en la sala capitular de la catedral de Sevilla. Me parece que aún si las actuales no fueran de Céspedes muy bien puede remitir a unas anteriores de factura cespediana.

Por último, habría que mencionar que actualmente en la pared del altar se ubica el *Descendimiento de la cruz* de Daniele da Volterra, obra transportada de la capilla "Orsini" a principios del siglo XIX, sustituyendo, o tal vez sólo cubriendo, un fresco de la *Anunciación* pintado por Céspedes y Arbasia.30)

c) EL ESQUEMA Y SU SIGNIFICADO

Los temas representados en la capilla Bonfili giran alrededor de la Anunciación a la Virgen. Son consecuencias (la *Natividad* y los *Evangelistas*) o antecedentes (*Adán y Eva, los Profetas, los Ancestros de Cristo, las Sibilas* y *la Vida de la Virgen*). Como se ha mencionado las figuras de las pilastras son de Dupré y no se tiene la seguridad de que las del intradós y las enjutas sean de Céspedes. De cualquier manera, no contradicen un esquema dedicado a la Anunciación. Los Profetas (*Daniel* y *David*) simbolizan la

---

28) Parece que la mitad de la imagen de David en el intradós ha sido repintada. Comparto con Fallay la idea de que la Natividad presenta el retrato del donante y no un autoretrato.

29) A diferencia de Brown y Angulo, tanto Bressy como Fallay consideran que los Reyes fueron pintados en la época de Céspedes. Sin embargo, mientras Bressy argumenta que tanto las figuras como los colores corresponden a la mano y paleta de Arbasia y que se parecen a su trabajo en San Pietro en Savigliano (obra 30 años anterior), Fallay considera que la antiguedad del fresco, y el trazo de líneas de los rostros atribuyen las obras a Céspedes. Afirma que el estado de conservación del fresco prueba su antiguedad y que la paleta, la aglomeración de lineas y agudeza de la mirada de estos frescos se encuentran en el arte de Céspedes. (Cf. Mario Bressy, *Cesare Arbasia, pittore saluzzese del '500*, en: L'Arte, LX, 1961, p. 44. Ver también L. Fallay, cfr. nota 7, p. 73.)

30) La capilla Orsini se destruyó por los franceses en la década 1799-1809. En 1809 el fresco se desprendió de la pared y se transfirió a piel. Posiblemente regresó a la iglesia en 1816 o bien en 1832. Finalmente se colocó en la capilla Bonfili. (Cf. Michael Hirst, *Daniele da Volterra and the Orsini Chapel-I*, en: The Burlington Magazine, vol 109, 1967, p. 501, nota 14.)

"anunciación" de la venida del Redentor en el Antiguo Testamento y las Sibilas en la antigüedad clásica. Los Reyes (*David*, *Salomón*, *Josafat*, *Ezequías* y *Josías*), ancestros de Cristo, recuerdan que éste desciende de la casa de David. Es decir que la entrada a la capilla representa simbólicamente la situación del mundo antes de la venida de Cristo. A diferencia de los Reyes, las Sibilas y los Profetas cuyo lenguaje es abstracto-simbólico, en el interior de la capilla predomina el lenguaje simbólico-narrativo. Los frescos de los muros y lunetos cuentan la historia de la salvación del mundo, a través de Cristo, después de la caída del hombre a partir de narraciones y no de figuras aisladas. Dios se hizo carne en la figura de María, la cual vino al mundo como "segunda Eva" mientras que Cristo vino a reparar la falta de Adán. Las escenas narrativas interiores establecen correspondencias entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. Asimismo, no resulta descabellado suponer que Céspedes estableciera también correspondencia entre el exterior (con los Ancestros, los Profetas y las Sibilas) y el interior. Un esquema con componentes similares, que vinculan a la antigüedad clásica con el Antiguo y el Nuevo testamentos utilizando como eje las historias de la caída del hombre y futura redención, ya había sido utilizado por Miguel Ángel en la capilla Sixtina.

Por último, en la bóveda - la zona más elevada de la capilla - se representaron los evangelistas. Su lenguaje pictórico vuelve a simplificarse y en lugar de narraciones encontramos figuras aisladas con sus respectivos atributos. Estos cierran el programa simbolizando la propagación de la palabra de Dios y el Nuevo Testamento.

d) LA ICONOGRAFÍA

Ninguna de las fuentes que describen la capilla Bonfili proporciona información del todo exacta sobre las temáticas representadas y el lugar que éstas ocupan. Baglione y Palomino, por ejemplo, afirmaron que las historias de la Vida de la Virgen estaban pintadas sobre la bóveda cuando más precisamente lo están sobre los lunetos.31) Baglione y Filippo Titi escribieron que Céspedes pintó el tema de la "Creación del mundo".32) Si bien la figura de Dios Padre de Céspedes se parece a la pintada por Miguel Ángel en las escenas de la creación de la capilla Sixtina el tema no es el mismo.

El presente estudio propone temas que nunca antes se habían asociado con dos frescos de la capilla: *Dios padre reprendiendo a Adán y Eva* (en un muro lateral) y *Joaquín con el ángel* o *La Huida a Egipto* (en un luneto).33) En 1982 Aurora Gil escribió que el la-

---

31) "La volta ha diverse historie della Madonna" (Baglione, cfr. nota 6, p. 30.)

32) "...dalle bande la creatione del mondo, Adamo, & Eva con un bel paese di mano di Cesare Piamonte..." (G. Baglione, cfr. nota 6, p. 30. y Filippo Titi, *Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture esposte in Roma*, Roma, 1763, p. 379.) Por lo visto Titi copió a Baglione ya que utiliza las mismas palabras. Baglione pudo basarse en fuentes escritas u orales y no en una observación directa. También existe la posibilidad de que Baglione quisiera decir que Céspedes pintó una historia (un episodio) de la creación del mundo en la que Adán y Eva aparecen.

33) Agradezco a Clara Bargellini el que llamara mi atención sobre la posibilidad de que el luneto represente la Huida a Egipto. En lugar de Joaquín el personaje que señala hacia algún

mentable estado de los tres lunetos impedía su identificación.34) Tanto Angulo como Fallay presentaron fotografías de dos lunetos con las historias apócrifas de la vida de la Virgen, enmarcadas por elementos arquitectónicos simulados y presentadas por angelitos sosteniendo símbolos marianos. La fotografía del tercer luneto que aquí se muestra fue tomada en 1996 y permite no solamente completar el ciclo de la Vida de la Virgen sino brindar una idea de la apariencia que podría tener la capilla entera después de una limpieza (Ilus. 8).

Si bien el tema de la reprensión de Adán y Eva proviene de la Edad Media, para el tercer cuarto del siglo XVI el fresco de Céspedes debió ser una recreación novedosa. La obra de Céspedes antecede a la de Il Domenichino, a quien se había considerado novedoso por representar dicho tema. Existen tres pinturas de Il Domenichino que tratan este asunto: una sobre lámina de cobre realizada entre 1623 y 1625 (Ilus. 15), un lienzo de 1626 y, finalmente, otra pintura sobre lámina de cobre pintada entre 1628 y 1630.35) Se sabe que el tema fue representado en un fresco de San Paolo fuori le mure y que era una obra del siglo V, repintada por Pietro Cavallini entre 1277 y 1290. Un incendio la destruyó en 1823 pero se conoció a través de copias en acuarela.36) No sólo llama la atención que Céspedes anteceda a Il Domenichino en la elección del tema sino que las composiciones de ambos pintores sean tan similares - como se verá más adelante.

Céspedes escogió historias bíblicas para los muros de mayor extensión e importancia: la *Anunciación*, la *Natividad* y una de *Adán y Eva* (*Lucas* I, 26-38 y 2, 1-7 y *Génesis* 2, 15-25 y 3, 1-6). Estas se localizaron en el muro del altar (imagen que ha desaparecido) y los dos laterales. En el caso de los lunetos, ni la historia del matrimonio ni la del nacimiento de la Virgen provienen de fuentes bíblicas. Si se representó a Joaquín y al ángel en el tercer luneto nuevamente se trataría de una historia apócrifa. Si, por el contrario, se trata de la *Huida a Egipto*, éste sería el único luneto con un tema avalado por la Biblia. La posible presencia del tema de Joaquín y el ángel habría de ligarla a lo que posteriormente sería el dogma de la Inmaculada Concepción, el cual tuvo defensores desde fechas muy tempranas.

Emile Mâle ha llamado la atención acerca del dilema por el que pasó la Iglesia, después del Concilio de Trento, en relación a las leyendas del pasado. Pio V, por ejemplo, abolió la fiesta de los padres de la Virgen (Joaquín y Ana) mientras que Gregorio XIII la restauró.37) El dogma de la Inmaculada Concepción (la creencia de que María fue conce-

---

sitio podría ser José, y la Virgen con el niño sobre un burro podrían estar representados en la mitad del fresco que permanece sucia.

34) Aurora Gil, *La pintura de Pablo de Céspedes* en: Axerquia, num. 4, Córdoba, 1982, p. 17.

35) La primera pintura se encuentra en el *Musée de peinture et de sculpture*, Grenoble, la segunda en una colección privada en Río de Janeiro, Brasil, y la última en la colección Devonshire en Chatsworth. Cf. Richard E. Spear, *Domenichino*, New Haven and London, 1982, pp. 239, 240, 279.

36) idem., p. 239.

37) Emile Mâle, *L'Art Religieux apres le Concile de Trent*, Paris, 1932, pp. 230-231.

bida sin pecado) no fue considerado artículo de fe hasta 1854, con Pio IX. En la capilla Bonfili Céspedes destacó la importancia de María como intermediaria y madre del Salvador lo cual es una defensa característica de la iglesia de la contrarreforma. Al mismo tiempo, la iconografía utilizada no responde a ningún canon, pues simplemente no existía. De los tres lunetos de la capilla tan solo en dos de ellos se pueden reconocer los objetos que los ángeles cargan: un templo, una ciudad, el sol y la luna (flanqueando el *Matrimonio*) y una torre y una fuente (flanqueando el *Nacimiento*). Los primeros dos símbolos hacen referencia a la Iglesia y a la ciudad de Dios y el resto se inspiran en el *Cantar de los Cantares*. Es decir, Céspedes se trasladó nuevamente a la tradición medieval al representar las letanías, un tipo de rezo responsorial que se desarrolló durante la Edad Media.

Este interés por hacer renacer una tradición medieval está presente también en *Dios padre reprendiendo a Adán y Eva*. Lo que resulta particularmente interesante es que para revivir este tema que no fue popular durante el Renacimiento sino en la Edad Media, Céspedes se ha apropiado del lenguaje formal de los seguidores de Miguel Ángel y Rafael y, por lo tanto, la pintura - en términos formales - en muy "moderna". Encontramos un interés claro por regresar a los orígenes sin sacrificar la modernidad. Para Richard Spear la obra de *Dios padre reprendiendo a Adán y Eva* de Domenichino era inusual para su época, se trataba de una interpretación de la iconografía medieval del Génesis, era una rara - aunque fiel - interpretación de una historia inusual de la creación.38) Las semejanzas entre la obra de Domenichino y el fresco de Céspedes en torno a lenguaje formal y contenido es sorprendente. Adán señala a Eva para excusarse con Dios, a su vez Eva señala con su mirada a la serpiente que se encuentra a sus pies. Representar a Adán y Eva pudo ser - para Céspedes - el perfecto pretexto para pintar desnudos. Para ello escogió un lenguaje "monumental" - inspirado en la obra de los seguidores de Miguel Ángel - muy diferente a aquél empleado en la *Natividad*. Sin embargo, su espíritu creativo fue más allá en la elección de los temas y la forma de pintarlos. Así como en la Edad Media se desarrolló la exégesis bíblica al corresponder una historia del Antiguo Testamento con otra del Nuevo Testamento, así Céspedes formal y conceptualmente comparó a Eva con la Virgen. Colocó en el muro izquierdo a *Dios padre reprendiendo a Adán y Eva* y contrapuso en el muro derecho la *Natividad*. Así representó que Cristo vino al mundo para salvar a la pecadora humanidad y que María era la segunda Eva. Céspedes utilizó la misma cara "al estilo Correggio" para representar tanto a Eva como a María, estableciendo una correspondencia en formas y contenidos. (Ilus. 16) La expresión en la cara de Eva es la misma que la de María adorando al niño en el fresco de enfrente (la *Natividad*).

Lo que se ha considerado una novedad en Domenichino ya había aparecido anteriormente en la Trinità dei Monti y pintado de forma similar lo cual incluso plantea una posible influencia. Prueba de que Céspedes estaba familiarizado con esta historia de Adán es una carta que Pedro de Valencia le escribió en 1604. En ella le solicita una pintura y le dice que si bien teme estar pidiendo demasiado tiene la excusa de que la propuesta provino de sus amigos y "especialmente de su esposa". Concluye que si se ha excedido en la petición

38) Cf. Richard E. Spear, cfr. nota 35, p. 239.

podrá echarle la culpa a su esposa, así como Adán hizo con Eva: "assi que si en esto se excedió algo con desenboltura sobrada, tengo a quien echar la culpa, como Adam".39)

Mostrar la manera como Céspedes copió y transformó sus modelos permite entender sus preocupaciones en Roma en estos años de la contrarreforma. María fue una de las figuras más atacadas por los protestantes y por lo mismo defendida por la Iglesia; sin embargo, tomó tiempo definir la manera precisa de defensa. Céspedes creó un esquema que exaltó la figura de la Virgen y revivió un espíritu medieval sin por ello abandonar un lenguaje formal moderno.

La manera en que Céspedes pintó en la capilla de la Anunciación no entra dentro de una representación clásica y tampoco es la iconografía que Mâle ha llamado "posterior al Concilio de Trento".40) En el siglo XVII el Niño Jesús de la Natividad ya no se pinta del todo desnudo sino envuelto en telas y en una canasta de heno mientras su madre lo muestra a los pastores sorprendidos. Muy raramente la Virgen aparece con las manos juntas en forma de rezo y generalmente San José aparece a la sombra, bajo el cobertizo, mientras que los animales frecuentemente desaparecen o por lo menos no se localizan en un lugar prominente. En esta nueva iconografía, la Natividad y la Adoración de los pastores se unen al tema de la Sagrada Familia y se convierte en la primera presentación del Niño al hombre. Muy frecuentemente el Niño se convierte en la fuente de luz y los ángeles se arrodillan frente a él: "Cette Nativité animée, riche de personnages, lunineuse et sombre, est celle du XVII et du XVIII siecle".41) Esta Natividad, tan distinta a la medieval, está - según Mâle - inspirada en parte en una obra de Correggio, *La Noche*. Si bien él no fue el primero en unir los temas de la Natividad y la Adoración de los pastores sí ayudó a promoverla.42) Nótese que ciertos elementos iconográficos de esta nueva manera de representar la Natividad ya aparecen en el trabajo de Céspedes. El Niño ya no está en el suelo, la Adoración de los pastores y la Natividad están unidos, los animales han pasado a un segundo plano, los ángeles están al lado del Niño Jesús. Simultáneamente existen elementos extraños en la composición que distraen la atención del tema principal. Hay, por ejemplo, una mujer que carga una canasta y un hombre musculoso que se voltea hacia ella, en primer plano. A pesar de que estas dos figuras ocupan prácticamente la mitad del espacio de la composición su relación con el tema es ambigua. Qué es lo que la mujer carga y el hombre eleva? La falta de claridad reina también en las figuras de los pastores en el fondo (al centro) quienes no parecen poner atención al acontecimiento y más bien platican entre ellos. Del mismo modo el hombre a la derecha del niño (en primer plano) supuestamente adora al niño pero su expresión muestra que su atención y mirada están en otro lado. (Ilus. 5) No cabe duda de que la composición de la Natividad es complicada y poco clara pues, como dice Baglione, está repleta de figuras. Ha perdido la simplicidad clásica tanto en la composición como en la representación de cada figura. No existe claridad ni en forma ni en contenido.

---

39) J. Rubio Lapaz, cfr. nota 3, p. 403.

40) E. Mâle, cfr. nota 37, p. 230.

41) idem., pp. 243-244, 247, 249.

42) idem., p. 245.

La narración y forma compositiva se simplifica en el fresco de Adán y Eva. Las formas monumentales que empezaban a aparecen en la Natividad (la mujer con el canasto y el hombre de enfrente de ella) ahora dominan. Las composiciones de los evangelistas también son más sencillas y sus formas más monumentales, el número de figuras es menor y -por lo mismo- la lectura es más directa y menos ambigua permitiendo que la atención se centre en el tema principal.

CÉSPEDES Y ANTONIO ALLEGRI " IL CORREGGIO"43)

Francisco Pacheco escribió en su biografía de Céspedes que éste "Como crecía en edad i letras, crecía en el desseo de perfeccionarse en la pintura en la que nunca tuvo maestro", que "esta afición lo llevó a Roma por primera vez" y que se convirtió en un excelente dibujante y pintor.44) En torno a sus influencias estilísticas nos informa que imitó a Miguel Ángel y Rafael y que estudió el Juicio Final en la capilla Sixtina pero que en relación al color fue un seguidor de Antonio Correggio: "...imitando con ardor increíble las cosas de Micael Ángel i de Rafael de Urbino. Estudio mucho en la istoria del juizio, mas en el colorido siguió la hermosa manera de Antonio Corregio".45) En el *Arte de la Pintura* agregó que Correggio influyó a Céspedes tanto en el uso del color como en el estilo.

En su tratado de pintura, Pacheco primero reconoció los logros de Correggio en el arte para después mencionar que estos fueron los elementos que Céspedes retomó del artista. El primer biógrafo de Correggio - Vasari - escribió que su talento radicó en haber sido diestro tanto en el dibujo como en la pintura. Pues esto era poco común entre sus contemporáneos quienes se perfeccionaban en un aspecto o en el otro pero no en ambos.46) Para Vasari, Correggio era un excelente artista mas no excepcional.47) Para Pacheco, en cambio, Corregio estaba entre los más grandes artistas del siglo, a la altura de Leonardo, Rafael y Tiziano. Los igualó en su interés por los efectos de luz: "En la cual observación de los diversos efectos que hace la luz con los colores, fuéron excellentes Rafael de Urbino, Leonardo da Vinci, Antonio Corregio y Ticiano". Vale la pena reparar en la manera

---

43) Nacido en Reggio Emilia (ca.1489-1534).

44) F. Pacheco, *Libro de descripción*, p. 101.

45) ibid.

46) "...molti sono che hanno disegnato divinamente, e nel colorire hanno avuto qualche imperfezzione; altri hanno colorito maravigliosamente, e non hanno disegnato alla meta: questo nasce tutto dal giudizio e da una pratica che si piglia da giovane, chi nel disegno e chi sopra i colori. Ma perché tutto s'impara per condurre l'opere perfette nella fine, il quale e il colorire con disegno tutto quel che si fa, per questo il Coreggio merita gran lode, avendo conseguito il fine della perfezione ne l'opere che egli a olio e a fresco colorì..." (G. Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, R. Bettarini and P. Barocchi (ed.), Florencia, 1976, vol. IV, p. 51.)

47) En su edición de 1550 lo describe como "rarissimi uomini della sorte che avea gia molti anni adornata la Toscana" (G. Vasari, cfr. nota 47, vol. IV, p. 49.)

como Pacheco expuso la influencia de Correggio sobre Céspedes en su tratado de pintura. En primer lugar definió el lugar que Correggio ocupaba en la historia del arte; es decir, demostró la importancia de el modelo que habría de ser copiado. Posteriormente, mostró las apropiaciones que hizo Céspedes y afirmó que Céspedes era el espíritu viviente de Correggio en suavidad, belleza, excelencia en el color y grandeza en el dibujo: "bien vemos en las famosas obras de Pablo de Céspedes el vivo espíritu de Corregio, y con cuánta suavidad, belleza y excelente colorido, y grandeza de debuxo, confirma esta verdad tan importante, restituyendo en este tiempo la pintura a su primera dignidad y estima [...] Téngase por muy cierto que ninguno mejor que él [se refiere a Correggio] trató los colores, no con mayor hermosura, ni con más relievo pintó algún artífice: tanta era la suavidad y dulzura de las carnes que hacía y la gracia con que acababa sus obras".48) En las *Vidas* de Vasari, éste no se muestra tan entusiasmado en torno a la obra de Correggio como Pacheco; sin embargo, Pacheco parece interesado en legitimar sus apreciaciones y extrajo las mejores frases que Vasari le dedica en su obra. No contento con utilizar a Vasari, Pacheco también citó a Ludovico Dolce para informar que Giulio Romano "fué vencido del colorido y de la gentil manera de Antonio Corregio, hermosísimo maestro".49) Los mismos elementos que Pacheco destacó en la obra de Corregio fueron los que, según su biógrafo, Céspedes llevó a España. Para Pacheco, Céspedes no sólo copió la bella manera de Corregio sino que se convirtió en uno de los más grandes coloristas de España: "gran imitador de la hermosa manera de Antonio Corregio, y uno de los mayores coloridores de España".50) Céspedes fue influido por el "colorido", "modo de pintar" y "grandeza en el dibujo" de Corregio, los elementos que Vasari y Pacheco alabaron del arte de Correggio.

De lo anterior se deduce que la influencia de Correggio sobre Céspedes está perfectamente "documentada"; sin embargo, una y otra vez se ha planteado que esta influencia no puede comprobarse en la obra misma. Angulo y Fallay han concluido que este aspecto no puede deducirse a partir de las obras de Céspedes. Para Angulo, por ejemplo, las obras de Céspedes que nos han llegado no permiten comprobar la asimilación del uso del color de Correggio ni el gran entusiasmo que Céspedes sintió por la obra de Correggio. Para Angulo, Céspedes fue un seguidor de la tendencia miguelangelesca de Volterra mucho más que un colorista o un admirador de Zuccaro.51) Para Jonathan Brown el

---

48) F.Pacheco, *Arte de la Pintura*, vol. I, pp. 477 y 485.

49) idem., p. 453.

50) idem., p. 454.

51) "...sus obras conservadas no permiten confirmar su asimilación del colorido del pintor de Parma. Más que un colorista y un admirador de Zúccaro, su obra conocida nos obliga a considerarlo, sobre todo en sus obras españolas, como un continuador de la tendencia miguelangelesca de Volterra..." (D. Angulo, cfr. nota 7, 1955, p. 313.) Para Fallay, los frescos de Céspedes en la Trinità dei Monti no fueron influidos por Correggio: "Bien que Pacheco prétendit que Céspedes repporta en Espagne la douceur du coloris de Corrège, il est patent que les fresques de la Trinité des Monts ne témoignent en rien de l'influence du maitre de Parme" (L. Fallay , cfr. nota 7, p. 58.)

Poema de pintura de Céspedes deja ver una preferencia por el color por encima del dibujo pero este aspecto no puede percibirse en la obra.52)

La obra de Céspedes en la Trinità dei Monti pudiera ayudar a descubrir a un artista especialmente interesado en los efectos de la luz. Las pruebas de limpieza que aparentemente se efectuaron en la capilla Bonfili revelan que una influencia de Correggio en términos del manejo de la luz y el color podrían estar escondidas bajo capas de suciedad. En 1996 fue posible percibir y fotografiar colores brillantes y un contraste de luz y sombra en ciertos fragmentos. (Ilus. 8) Estos podrían descubrirse en toda la obra después de una limpieza. A pesar de que el luneto que se encuentra sobre el fresco de la *Natividad* es el más dañado (los *ángeles o putti* apenas pueden verse y no se puede distinguir lo que cargan) la prueba realizada permite ver la presencia de una luz brillante que cae sobre el cuerpo de un personaje. Mientras los colores en la sección limpiada son sorprendentes en las zonas que no fueron tocadas las sombras apenas se perciben y los colores están del todo apagados. Todas las zonas en las que actualmente se percibe la presencia de sombras podrían mostrar grandes contrastes de luz si fueran limpiadas (por ejemplo el Niño, la pierna de Adán, el Matrimonio de la Virgen, los Evangelistas e incluso la arquitectura simulada). Esto nos daría otra idea de la obra de Céspedes. Efectos sorprendentes de luz y color podrían estar escondidos bajo siglos de suciedad. La limpieza de los frescos podría comprobar lo que las fuentes escritas nos han legado. El estado de conservación de los frescos que Céspedes pintó en Roma es el factor responsable de que la influencia de Correggio no resulte evidente para el observador. Considero además que la influencia de Correggio también existe en las formas mismas y que es posible rastrear la manera como éstas han sido apropiadas y transformadas. Es decir que se pueden establecer analogías entre Correggio y Céspedes en relación al estilo y a formas concretas. En términos visuales Céspedes parece haber sido influido básicamente por algunos elementos que caracterizaron el trabajo de madurez que Correggio realizó en Parma. Curiosamente, en el *Discurso de la comparación* Céspedes menciona que visitó Parma en donde se encontró con el arte de Correggio quien pintó "con tan divina manera que se pudieran persuadir los ombres que del cielo traía las figuras que pintava".53) A continuación se verán algunos ejemplos de la manera en que Céspedes seleccionó y transformó ciertos motivos.

---

52) En el *Poema* hay 3 or 4 pasajes que alaban ya sea el color o el dibujo. Se ha interpretado, a partir de estos fragmentos, que Céspedes tenía una preferencia. Brown piensa que el poema muestra a Céspedes como colorista pero que en realidad debío preferir el "disegno" (Jonathan Brown, cfr. nota 7, p. 45 y Jonathan Brown, cfr. nota 5, p. 46.). El *Poema* es especialmente difícil de analizar como una unidad ya que lo que Pacheco introdujo en su *Arte de la Pintura* fueron los fragmentos que sostenían sus propios argumentos. A pesar de la importancia de la edición de Ceán, considero que el *Poema* es un trabajo que debe entenderse en el contexto del tratado de Pacheco. Es posible que Céspedes tuviera una preferencia por el color pero también es posible que les diera igual importancia tanto al color como al dibujo como su obra en la Trinità dei Monti parece mostrar. Es posible que después de una limpieza de los frescos este balance se vuelva evidente.

53) "con tan divina manera que se pudieran persuadir los ombres que del cielo traía las figuras que pintava. Resuelvase todo pinzel a cederle. Pintó en Parma muchas obras a fresco i a ólio. En Módena dos cuadros, tales, que son espectáculo de todos los hombres que estiman esta arte; i otros cuadros particulares..." (J. Rubio Lapaz, cfr. nota 3, p. 439.)

La cara que Céspedes dio a María y Eva en los dos frescos principales remite a la *Madonna della Scala* (1524-28) de Correggio. Este fresco primero estuvo en la Porta San Michele en Parma y en 1555 se transfirió a un oratorio.54) (Ilus. 16) Existen grandes similitudes en la inclinación y proporción de la cabeza así como en la expresión de la cara en donde los ojos están prácticamente cerrados. De esta misma obra también parece haberse tomado la posición y forma de pintar la mano de José, en la *Natividad*.

El ángel que mira hacia arriba en la *Natividad* de Céspedes remite a un pastor del muy conocido retablo de la *Natividad* de Correggio, comúnmente llamado *La Notte* (1529-30).55) Tal vez conoció esta obra pero no se tiene documentado que visitara Reggio y, por lo tanto, es más probable que tomara la forma de otra pintura. El hecho de que el elemento más innovador de *La Notte* de Correggio - el niño como fuente de luz - no fuera utilizado por Céspedes me inclina a pensar que la fuente de Céspedes debió estar en la iglesia de San Giovanni Evangelista, en Parma. Es probable que el gesto provenga de ángeles que Correggio pintó en dicha iglesia entre 1520 y 1524. De los fragmentos que sobrevivieron después de la demolición del ábside de esta iglesia (por los benedictinos en 1586) la National Gallery de Londres posee la cara de un ángel. (Ilus. 17) Sorprenden las similitudes con el ángel de Céspedes.56) Respecto a los otros ángeles de Céspedes, el de la *Natividad* (localizado junto a José) y el que acompaña a Mateo (en la bóveda) (Ilus. 6, 18) es posible que la fuente de inspiración fuera el retablo de la *Madonna di S. Girolamo* (1527-28), conocido como *Il Giorno*. Este se encontraba en la iglesia de Sant'Antonio, en Parma.57) (Ilus. 19) Esta pintura también pudo inspirar la representación humanizada del león que acompaña a San Marcos en la obra de Céspedes.

La descripción que Céspedes proporciona del *Descendimiento de la Cruz* (o *lamentación*) (1520-24) de Correggio comprueba su visita a San Giovanni Evangelista y remite a otras apropiaciones.58) Céspedes subraya la gran estima que le tiene a esta obra que

---

54) Al desaparecer la puerta de la ciudad los ciudadanos y la cofradía de San Miguel construyeron un oratorio y colocaron el fragmento que funcionó como retablo. Era una obra que tanto ciudadanos como extranjeros tenían en gran estima. (Ricci, *Antonio Allegri da Correggio*, *Londres*, 1897, p. 243.) En 1812 pasó a la galería de Parma. Vasari menciona esta obra en su *Vida de Correggio*.

55) Contratado el 14 de Octubre de 1522 por un nativo de Reggio. Actualmente se encuentra en la Dresden Gallery. (C. Gould, *The paintings of Correggio*, Londres, 1976, p. 25.)

56) Los benedictinos contrataron a Cesare Arelusi, un pintor boloñés nacido a mediados del siglo XVI para hacer una copia del fresco del ábside de la iglesia. (Ricci, cfr. nota 54, p. 213.) Tres fragmentos del fresco original existen en la National Gallery, en Londres. Inv. Nos. 3920, 3921, 4067. (C. Gould, cfr. nota 55, p. 246.)

57) Actualmente en la galería de Parma. C. Gould, cfr. nota 55, p. 262.

58) En su *Discurso de la comparación*... escribió: "En más estimo un descendimiento de cruz que pintó Antonio de Correggio en Parma, donde Nuestra Señora se muestra dolorosíssima con suma modestia que a San Juan, a otras figuras, i tuvo bastante caudal para hinchir omnem imaginem tristiae en la Magdalena, la cual figura a sido celebrada, de tal suerte que ella sola anda retratada en innumerables cuadros de por sí." (J. Rubio Lapaz, cfr. nota 3, p. 426.)

estaba en la capilla *Del Bono*.59) Es por ello que resulta interesante ver que Céspedes ha dado a su propio *San Juan* (en la bóveda) la expresión de la Magdalena de Correggio. (Ilus. 20) Las distorsiones en el gesto que en el caso de Correggio remiten a sufrimiento las ha utilizado Céspedes para conseguir mayor expresión y vitalidad. Si bien utilizó la cara distorsionada en su *San Juan* también parece haber tenido en mente al propio *San Juan evangelista escribiendo el evangelio* de Correggio (pintado en un luneto en la iglesia de San Giovanni Evangelista, en Parma).60) La posición del cuerpo de las dos figuras es similar, ambas están inscritas en espacios semicirculares y, además, acompañadas por águilas de sorprendente vivacidad. La diferencia radica en que Céspedes prefirió representar su águila en conformidad con el texto medieval que estipulaba que el animal debía mirar junto con el evangelista hacia la luz. Correggio, por su parte, prefirió representarla dormida. Céspedes además hizo que a su evangelista lo afectara el movimiento del viento mientras que la figura de Correggio aparece sin el efecto de un movimiento externo. (Ilus. 21-22)

Los ángeles pintados por Céspedes en los lunetos son sumamente naturalistas, carnales e incluso musculosos o regordetes y estan en posiciones juguetonas. Si bien están vestidos y la mayoría tiene alas, su actitud juguetona nos remite a aquellos pintados por Correggio en la bóveda de la "Camera di San Paolo" en el antiguo convento benedictino de Parma (pintados entre 1518 y 1519).61) Este cuarto también pudo haber llevado a su cabeza el uso de un motivo tomado de la antigüedad, las cabezas de carnero o *bucrania*.62) El tratamiento que Correggio dio a sus figuras ha llamado mucho la atención y se ha considerado que Correggio pudo haber sido influido por los ángeles que Miguel Ángel colocó flanqueando los tronos de los profetas y sibilas en la capilla Sixtina.63) No puede negarse la posibilidad de que Céspedes al igual que Correggio se inspirara directamente en Miguel Ángel. Esto pudo ser a partir de la capilla Sixtina o incluso del dibujo de "Bacanal con niños" que Miguel Ángel regaló a Cavalieri y que seguramente Céspedes conoció; sin embargo, los *putti* de Céspedes son más cercanos a los de Correggio

---

59) Actualmente en la galería de Parma. C. Gould, cfr. nota 55, p. 84.

60) C. Gould, cfr. nota 55, p. 246.

61) Hay diez y seis ovalos en la bóveda con amorcillos, y diez y seis lunetos con pintura monócroma. A través de que las diez y seis pinturas ovaladas se aprecian una banda de alegres amorcillos desnudos jugando. (C. Ricci, cfr. nota 54, p. 159.) Los capiteles los conforman dos cabezas de carneros, bajo los luneros. (Idem., pp. 160, 162.). La decoración de este antiguo apartamento privado en el convento benedictino fue pedida por la abadesa Gioanna da Piacenza. Su periodo como abadesa abarcó de 1507 a 1524. No es un trabajo que mencione Vasari o alguna otra fuente publicada en el siglo XVI. (C. Gould, cfr. nota 55, p. 242.)

62) En 1524, después de la muerte de la abadesa Gioanna da Piacenza, este convento de monjas se puso bajo estricta clausura. (C. Gould, cfr. nota 55, p. 51.) Sin embargo, no es del todo imposible que la relación de Céspedes con el clero le posibilitara el acceso.

63) idem., pp. 52-3. Vasari afirma que Correggio no estuvo en Roma aunque la influencia pudo también llegar a través de dibujos o grabados.

Los frescos de Céspedes - a excepción, tal vez, de los "putti" - no manifiestan una copia directa de Miguel Ángel y sí de Correggio (a pesar de las transformaciones). Conforme sus composiciones se simplifican, el parecido con la obra del maestro de la Sixtina aumenta. Sin embargo, este lenguaje monumental de Céspedes nuevamente es más cercano al de los seguidores de Miguel Ángel. Es decir, Céspedes se encuentra en la punta de la "modernidad" aunque no exento de su deuda con los grandes maestros del Renacimiento.

Céspedes no se limita a copiar sino a adaptar ciertos elementos a su propia creación. Curiosamente toma elementos de Correggio que en el caso de Céspedes se habían considerado influencia de Miguel Ángel y Rafael. Esto no resulta extraño, pues Correggio parece haber sido influido por estas dos figuras. No se ha podido comprobar que Correggio estuviera en Roma pero hay quien piensa que el cambio de estilo que se presenta en *San Paolo* debió deberse a esto. Gould piensa, por ejemplo, que entre 1511 y 1514 Correggio debió conocer la *Disputa* y *La escuela de Atenas* terminadas en 1511.64) Lo que a nosotros nos interesa es el hecho de que los elementos que inspiraron a Céspedes son exactamente los mismos que en el caso de Correggio se han querido explicar como consecuencia de una visita a Roma. Nos encontramos ante la presencia indirecta de la obra de Miguel Ángel y Rafael en la de nuestro pintor. Obviamente Céspedes conoció la obra de estos artistas y por lo tanto debe ser algo absolutamente intencional. Esto no contradice su admiración por Miguel Ángel y Rafael. Por el contrario, permiten percibir que esta admiración no se tradujo en una copia fiel y directa sino en una toma de conciencia de que la obra de estos hombres fue un parteaguas. Más allá de la copia hay una asimilación de sus enseñanzas. Es un hecho que los manieristas (como el propio Céspedes en este momento) tienen una deuda infinita (como dirá Vasari) con Miguel Ángel quien al romper las cadenas impuestas por los antiguos dio libertad al arte. De hecho, Pacheco nos informa que Céspedes "estudió" las obras de Miguel Ángel. Sin embargo, en la Trinità dei Monti decidió utilizar a Corregio (una influencia generalmente negada por los historiadores del arte) y a Zuccaro, la vanguardia del momento. Esta es una de las caracteristicas de su manierismo.

La diferencia entre su trabajo de juventud en Roma y su teoría del arte tardía pudiera interpretarse como disparidades entre la teoria y la práctica o entre el hecho y los recuerdos. Otra explicación es que el hecho de haber aprendido directamente de Correggio y de que esta influencia sea tan evidente en la Trinità dei Monti no niega la admiración que le profesó a Miguel Ángel y Rafael como los mejores artistas de todos los tiempos. Tampoco implicó citarlos directamente en estos frescos sino en la apropiación de ciertos elementos nuevos que éstos brindaron al arte. Céspedes escribió que Miguel Ángel: "Saco a luz aquella gran manera hasta entonces no vista en el juicio i bóveda que pintó en la capilla de Sisto, de donde an tomado grandeza todos los que desde entonces acá an pintado bien".65)

---

64) C. Gould, cfr. nota 55, p. 49.

65) J. Rubio Lapaz, cfr. nota 3, p. 436.

Una vez establecido la influencia de Correggio que definitivamente puede percibirse en la obra de Céspedes, el problema de la importancia que éste le dio al color debe ser reconsiderado. Generalmente se afirma que Céspedes participó en la disputa en torno al dibujo y el color en la pintura y que sus escritos muestran una predilección por el color aunque su obra indica una preferencia por el dibujo. Es probable que Céspedes tuviera una posición neutra en torno al problema así como lo hizo en torno a la también tradicional discusión entre pintura y escultura.66)

La obra de Céspedes parece partir de composiciones narrativas confusas y poco claras (como es el caso de la *Natividad* y los lunetos) a otras más claras, sencillas, simplificadas y por lo tanto monumentales (*Dios Padre reprendiendo a Adán y Eva* y los evangelistas). En estas últimas formas la influencia de Correggio disminuye y en cambio nos encontramos una tradición más afín al arte de Miguel Ángel, a través de la influencia de los Zuccaro a pesar de que la marca de Correggio nunca desaparece.

CÉSPEDES Y LOS ZUCCARO

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

Después de la muerte de Taddeo Zuccaro, Antenore Ridolfi - uno de sus seguidores - pasó a trabajar bajo las órdenes de su hermano - Federico Zuccaro - en el Palazzo Farnese, en Caprarola. El 20 de Septiembre de 1566 le envió un dibujo con las medidas y una parte de la decoración que se pintaría sobre la bóveda de la *anticamera del Concilio*. En la hoja le informaba que se encontraba pintando los grutescos y que estaba esperando los dibujos de Federico para los paneles.67) El Allen Memorial Art Museum en Ohio posee

---

66) "De la excelencia de la pintura aventajada a la escultura o al contrario, muchas cosas e visto de lo uno i de lo otro escritas de ombres doctos i prácticos i todavía se queda el pleito por sentenciar, de mi parte a lo menos" (J. Rubio Lapaz, cfr. nota 3, p. 421.).

67) Cf. Bonita Cleri, *Officina familiare* en el catálogo para la exhibición *Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche*, Sant'Angelo in Vado, Palazzo Fagnani, 18 Sept.-7 Nov., 1993, p. 101.

un dibujo atribuido a Federico y titulado *Dios Padre creando el sol y la luna*.68) que pudo ser el que posteriormente se usó en el Palazzo Farnese. La figura del dibujo se repite en Caprarola y además el recorte que la composición sufre en el dibujo (de una forma cuadrada se pasó a una circular) fue adoptada en la obra final. (Ilus. 23) Puede apreciarse que una parte del sol y una serpiente del dibujo al quedar fuera del círculo fueron excluidas de la composición final. Las semejanzas entre este dibujo y la pintura en Caprarola, así como las analogías que pueden establecerse con la representación que Céspedes hizo de Dios Padre (en la capilla Bonfili) son sorprendentes. A las coincidencias con la figura de Dios Padre habría que añadir la importancia dada al paisaje como fondo. Céspedes tuvo que haber conocido este trabajo de Zuccaro, especialmente la obra final ya que el joven ángel que sólo aparece en Caprarola - y no en el dibujo - aparece en el fresco de Céspedes. De ser así, este fresco de la capilla Bonfili no podría ser anterior a 1566.

CONCLUSIONES

La obra pictórica de Céspedes no puede dejar de considerarse una forma tangible de sus intereses intelectuales. Al dar los mismos rasgos físicos a los rostros de Eva y de María, Céspedes no copió pasivamente un rostro inspirado en el arte de Correggio sino que creó un código propio dentro del lenguaje visual. En términos pictóricos transmitió que María era la Segunda Eva. Así pues no resulta ser solamente un concepto sino una idea traducida a un lenguaje plástico. Céspedes utilizó un lenguaje "moderno" (inspirado en Zuccaro) para su historia de *Dios padre reprendiendo a Adán y Eva* y simultáneamente revivió una versión medieval de la historia. La "modernidad" de la pintura de Céspedes - y de su teoría del arte - no negó el pasado medieval sino que lo recuperó. Desde aquí puede percibirse como sus búsquedas en el pasado tienen siempre un sello de modernidad y contemporaneidad.

Para Céspedes, práctica y teoría, pintura y escritura si bien eran diferentes lenguajes pertenecían al un mismo reino. Su postura como humanista es de inclusión y no de exclusión, de unidad y no de especialidad, de universalismo y no de parcialidad. Su teoría del arte en conjunto exalta la unificación del pensador y el artista, de la teoría con la práctica. En lugar de discutir sobre la posición social del artista, Céspedes prefirió elevarla con el ejemplo. En el *Poema de pintura* perfectamente liga el arte de la pintura con el arte de la poesía. Esta obra no es el producto de una experiencia meramente teórica con el arte. Para entender como llegó a esta composición es necesario descubrir al artista. No existen escritos tempranos pero se tienen sus obras pintadas al fresco. Así pues el estudio de la capilla Bonfili permite conocer al artista joven, visualizar y comprobar experiencias e influencias de las que él habla en sus escritos tardíos. En torno a las formas y los contenidos, partió de la narración confusa, alejada de un canon preciso, que caracteriza a la *Natividad* llena de formas comprimidas y de gestos desprendidos de la temática principal.

---

68) La fototeca de la Bibliotheca Hertziana tiene la siguiente información: "pluma y tinta café sobre lapiz negro, wash café, realzado con blanco sobre papel, Oberlin, Ohio, The Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, inv. no. 47.2."

Esta composición desaparecerá para dar paso a un estilo monumental y simplificado, las figuras crecen y el número disminuye, la atención de todas ellas se concentra en una única temática o punto. Se da prioridad a la representación de la figura individual y la presencia del paisaje que pinta Arbasia aumenta. El mejor ejemplo de este nuevo estilo es *Dios padre reprendiendo a Adán y Eva*. Es comprensible que ambos estilos acompañen los años que siguieron a la última reunión del Concilio de Trento pues habrá de pasar tiempo para que la iconografía del arte se reglamente y se establezcan nuevas prohibiciones para dar las lecturas al arte que la Iglesia desea. Sin embargo, desde el periodo temprano de Céspedes las formas o gestos acompañan discursos intelectuales.

Los frescos de Céspedes en la Trinità dei Monti muestran que en este periodo temprano sus fuentes directas fueron sobre todo Correggio y los Zuccaro, lo cual no entra en contradicción con su admiración por Miguel Ángel y Rafael sino que hace referencia a su modernidad pictórica y a sus intereses expresivos. Céspedes - dirá Pacheco - era el espíritu viviente de Correggio en relación a la suavidad, la belleza, la excelencia del color y la grandeza del dibujo.69) De cualquier manera Céspedes reconoce al final de su vida que los más grandes artistas de la historia del arte eran Miguel Ángel y Rafael. Esta preferencia no es necesariamente una contradicción. La admiración de Céspedes por Miguel Ángel puede compararse con la del propio Vasari para quien Miguel Ángel no estaba solamente en la cumbre de una tradición sino que era un parteaguas. Miguel Ángel había dado a los artistas que le siguieron libertad en la ejecución de su arte. Los habría librado de las reglas del arte clásico y de Vitruvio. Para Vasari, Miguel Ángel había liberado a los artistas de seguir el mismo camino.70) Céspedes, también planteó los problemas que traía un ciego seguimiento de Vitruvio y los clásicos.71) Al referirse al trabajo que Miguel Ángel realizó para la biblioteca de San Lorenzo en Florencia alabó la variedad y novedad de los ornamentos: "En Florencia la libreria de San Marcos, con tanta eccelencia i novedad de ornatos i variedad que hizo parecer todas las demás hasta su tiempo como miembros adormecidos".72) Así pues resulta revelador que en su *Poema de pintura* comparara a Miguel Ángel con Prometeo, quien - según la mitología griega - robo el fuego a los dioses para dárselo a la humanidad, el fuego de la inspiración creativa que implicaba libertad. Fue por ello que fue castigado por Júpiter: "Qual nuevo Prometeo en alto vuelo/ Alzándose, extendió las alas tanto, Que puesto encima el estrellado cielo/ Una parte alcanzó del fuego santo;/ Con que tornando enriquecido al suelo,/ Con nueva maravilla y nuevo espanto,/ Dio vida con eternos resplandores/ A mármoles, a bronces, a colores...".73) No había hecho lo mismo Miguel Ángel? No había sido castigado por la

---

69) F. Pacheco, cfr. nota 5, vol II, p. 477.

70) "...gli artefici gli hanno infinito e perpetuo obligo, avendo egli rotti y lacci e le catene delle cose che per via d'una strada comune eglino di continuo operavano."(G. Vasari, *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, ed. P. Barocchi, cfr. nota 46, vol. I, p. 59).

71) En su *Discurso sobre el Templo de Salomón* dice: "i perdóneme Vitruvio que estos fueron los principios del orden corinthio i no los que él trae de cosas, a mi parecer rediculas" (J. Rubio Lapaz, cfr. nota 3, p. 441.)

72) Tomado de su *Discurso de la comparación*, idem., p. 437.

73) Tomado de su *Poema de pintura* en: F. Calvo Serraller, cfr. nota 7, p. 102.

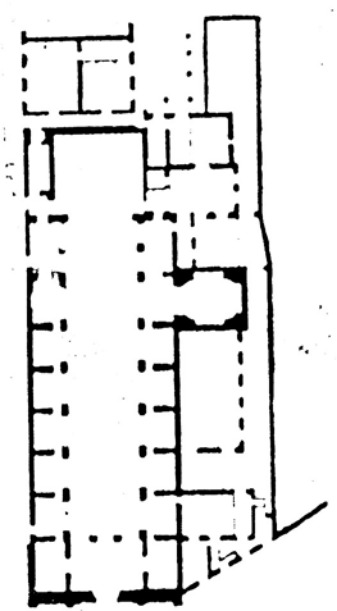
Iglesia contrarreformista? Prometeo era un perfecto símbolo de libertad que correspondía con el ideal que planteaba Miguel Ángel. Como artista independiente, innovador y desprendido de los lazos esclavizantes del presente (los gremios) y el pasado (la antigüedad). Es por todo ello que - como escribió Vasari - los artistas debían estarle eternamente agradecido a Miguel Ángel pues este había roto las cadenas con este pasado. El reconocimiento final que Céspedes hace a Miguel Ángel no tiene porque interpretarse como una negación a sus influencias directas sino como una valoración a la libertad creativa de Miguel Ángel, a su exploración del cuerpo humano y al uso del dibujo.

Céspedes se interesó por entender todo lo relacionado a la actividad humana. Acumuló conocimiento, un paso anterior a una ordenación sistemática. Sus ideas estéticas no están sistematizadas - como en el caso de Pacheco - pero es posible definir su concepto de lo estético. Su postura acumulativa y no selectiva no es un problema sino una manifestación del periodo en que vivió así como del hecho de que sólo se han conservado fragmentos de su obra. Incluyó conocimiento más que excluir y, lo que es más importante, se interesó por los orígenes de la cultura. Esto es patente tanto en sus escritos como en sus pinturas en donde regresa a temáticas medievales. Sus investigaciones arqueológicas e históricas pueden relacionarse a sus apropiaciones de ciertos elementos de la Edad Media. Sus búsquedas, por ejemplo, no pararon en Grecia y Roma sino que fueron a dar hasta los hebreos al hacer mención de la primera ciudad después del diluvio, Babilonia, y explicar como fue que se originó ahí la columna salomónica.

Céspedes vivió entre dos tradiciones - la italiana y la española -, dos siglos - el XVI y el XVII -, dos movimientos artísticos - el Renacimiento y el Barroco - y dos mentalidades - la anterior y la posterior a la terminación del Concilio de Trento -. Fue un pintor español que vivió en Roma durante años conflictivos. Tanto en Italia como en España el arte como los individuos fueron perdiendo ciertas libertades conforme se fue reglamentando la vida social y artística. Dichas reglamentaciones tenían la finalidad de triunfar sobre las críticas de la Reforma. Sin embargo, mientras esto sucedía los artistas se vieron en la libertad de expresar sus propias propuestas, sus fantasías e invenciones. El manierismo fue una época de exploración individual, de crítica que sólo podía ser acallada hasta dar un nuevo modelo a seguir. El hecho de que Céspedes, a diferencia de Pacheco, se abstuvo de criticar en lo moral el trabajo de Miguel Ángel resulta revelador. Muestra una menor preocupación por el "decoro" y por la mala interpretación del significado de las obras. Céspedes al igual que Miguel Ángel y a diferencia de Pacheco brindó mayor libertad a la interpretación de la pintura religiosa. Tampoco fue estricto en torno al género pictórico del retrato.

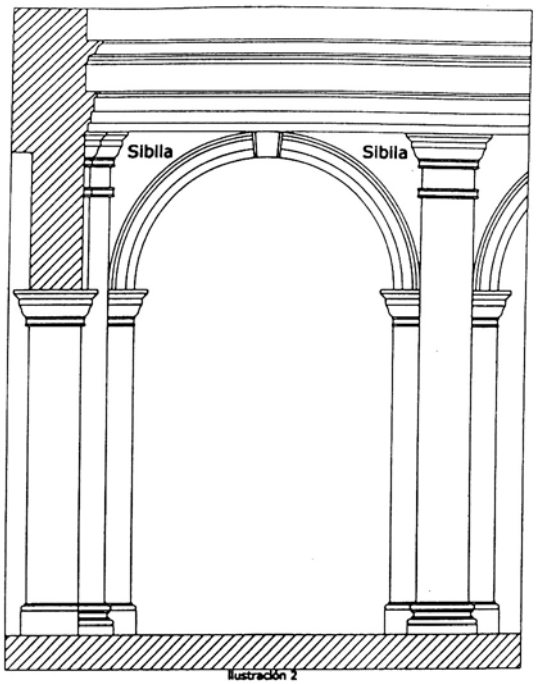
Un futuro estudio podrá evaluar la obra de Céspedes en España. Tener en cuenta la íntima vinculación entre las formas y los contenidos en la obra temprana de Céspedes quizá pueda ayudar a entender el significado de las palabras de Céspedes cuando enojado (por los comentarios de sus amigos) insistió en que ellos deberían de admirar los gestos en las manos y las caras de sus figuras de la *Última cena* y no los objetos de poca importancia en los que habían fijado su atención: "los que la veían celebraban un vaso que estaba pintado en ella sin atender a la valentía de lo demás enfurecido decía a su criado 'Andrés, bórrame luego este jarro y quítamelo de aquí. No se repara en cabezas y manos en lo que

he puesto todo mi estudio y cuidado".74) Es posible que en el estudio detallado de la representación de esas manos y caras que conforman distintos gestos se encuentre el significado que Céspedes quiso dar a su obra más célebre.

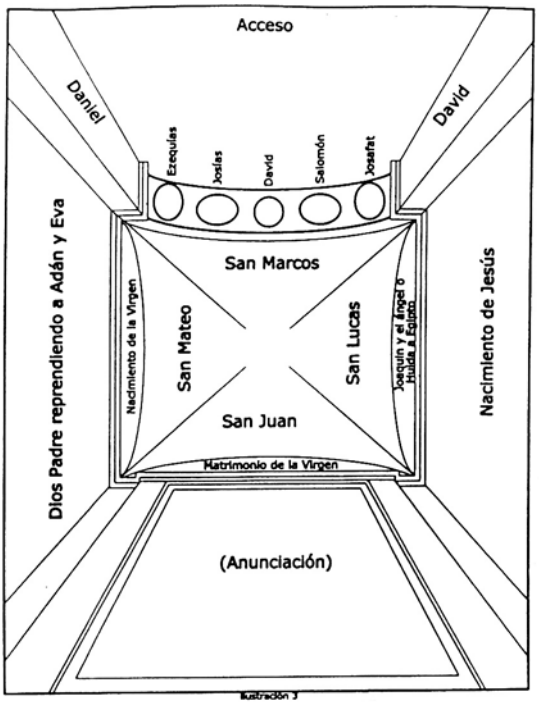


Ilus. 1: Planta de la Iglesia de la Trinità dei Monti, Roma

74) F. Pacheco, cfr. nota 5, vol. II, p. 139.



Ilus. 2:
Roma, Trinità dei Monti, Capilla Bonfili.
Esquema: Arq. Fernando Vázquez.



Ilus. 3:
Roma, Trinità dei Monti, Capilla Bonfili.
Esquema: Arq. Fernando Vázquez.



Ilus. 4: **Roma, Trinità dei Monti, Capilla Bonfili: Natividad.**
(Ilus. 4 - Ilus. 23: Archivo de la Autora)



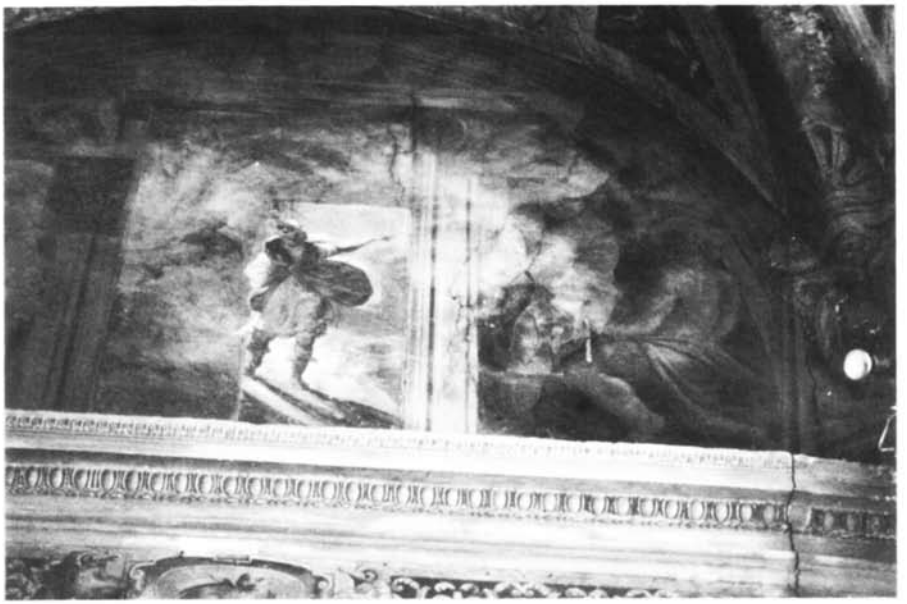
Ilus. 5: **Roma, Trinità dei Monti, Capilla Bonfili. Detalle: Natividad**. Foto: P.D.C.



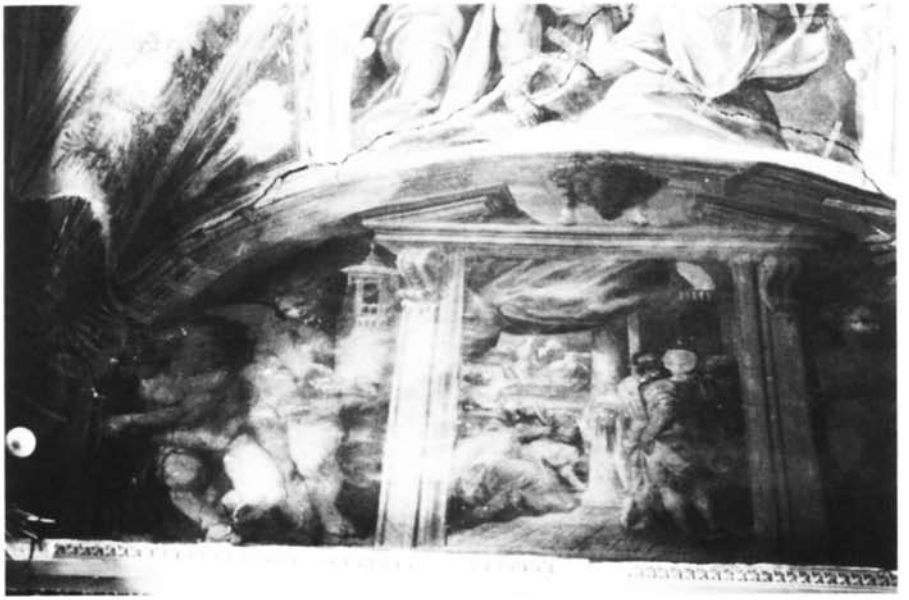
Ilus. 6: **Roma, Trinità dei Monti, Capilla Bonfili. Detalle: Natividad.** Foto: P.D.C.



Ilus. 7: **Roma, Trinità dei Monti, Capilla Bonfili: Dios Padre reprendiendo a Adán y Eva.**



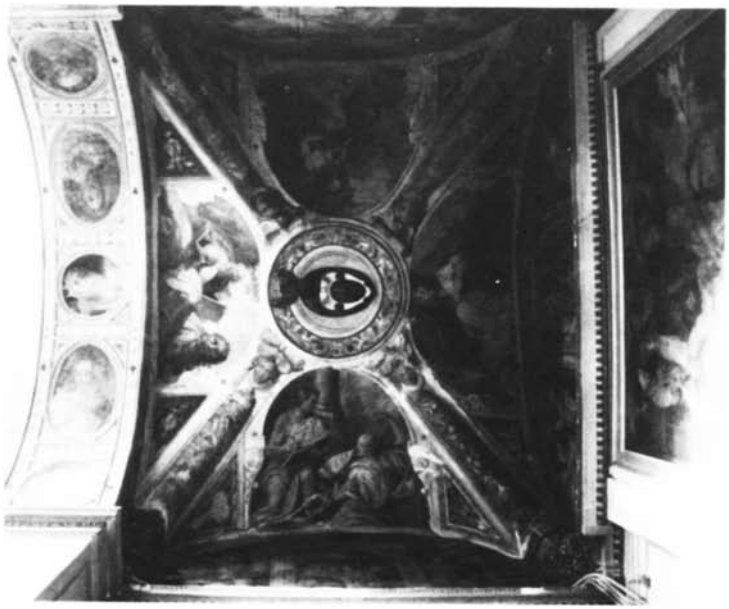
Ilus. 8: **Roma, Trinità dei Monti, Capilla Bonfili. Luneto (lado derecho): Joaquín y el ángel o Huida a Egipto.** Foto: P.D.C.



Ilus. 9: **Roma, Trinità dei Monti, Capilla Bonfili. Luneto (lado izquierdo): Nacimiento de la Virgen.** Foto: P.D.C



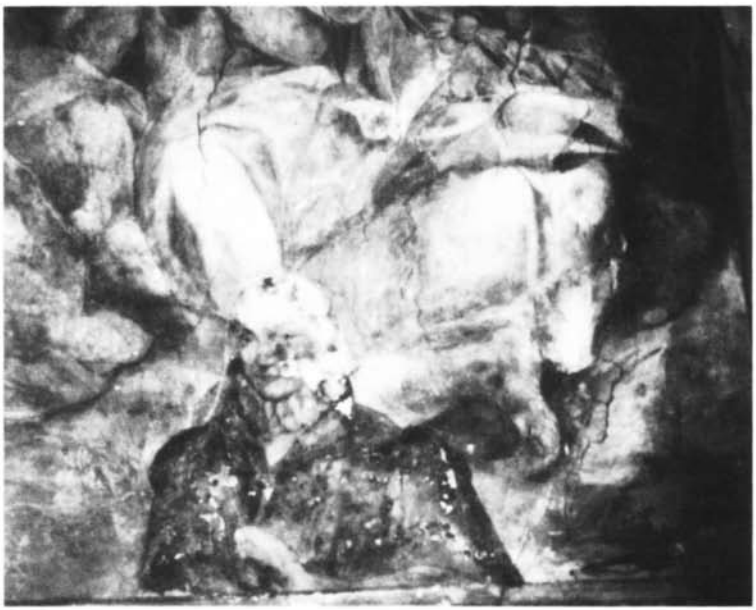
Ilus. 10: **Roma, Trinità dei Monti, Capilla Bonfili. Luneto (centro): Matrimonio de la Virgen.** Foto: P.D.C.



Ilus. 11: **Roma, Trinità dei Monti, Capilla Bonfili. Bóveda.** Foto: P.D.C.



Ilus. 12: **Roma, Trinità dei Monti, Capilla Bonfili. Enjuta: Sibila.** Foto: P.D.C.



Ilus. 13: **Roma, Trinità dei Monti, Capilla Bonfili. Detalle: Natividad.** Foto: P.D.C.



Ilus. 14: **Roma, Trinità dei Monti, Capilla Bonfili: Rey Josías.** Foto: P.D.C.



Ilus. 15: **Domenichino, Dios Padre reprendiendo a Adán y Eva.** Rio de Janeiro, Colección privada.



Ilus. 16: **Correggio, Madonna della Scala.** Parma, Galleria Nazionale.



Ilus. 17: **Correggio, Cara de un ángel,** originalmente en el ábside de la Iglesia de San Giovanni Evangelista, Parma. London, National Gallery.



Ilus. 18: **Roma, Trinità dei Monti, Capilla Bonfili. Bóveda: San Mateo.** Foto: P.D.C.



Ilus. 19: **Correggio, Madonna di S. Girolamo** conocida como *Il Giorno.* Parma, Galleria Nazionale



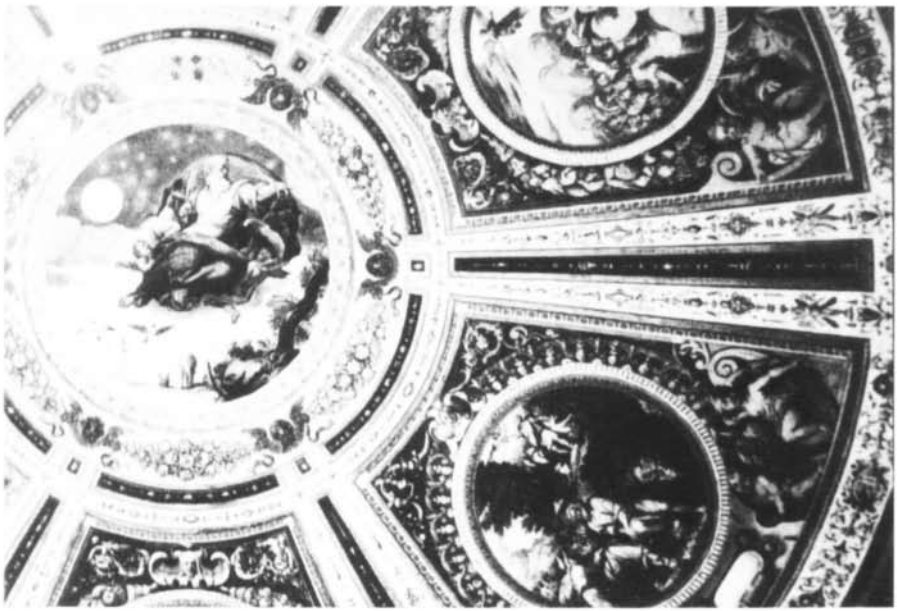
Ilus. 20: **Correggio, Descendimiento de la Cruz o Lamentación. Detalle.** Parma, Galleria Nazionale.



Ilus. 21: **Roma, Trinità dei Monti, Capilla Bonfili. Bóveda: San Juan Evangelista.** Foto: P.D.C.



Ilus. 22: **Correggio, San Juan Evangelista.** Parma, San Giovanni Evangelista.



Ilus. 23: **Caprarola, Palazzo Farnese, Anticamera del Concilio:** Detalle.