
Programa visual de la capilla del Espíritu Santo en la Mezquita-Catedral de Córdoba

Visual programme of the chapel of the holy spirit in Córdoba's mosque/cathedral

M^a Ángeles JORDANO BARBUDO

Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música

Universidad de Córdoba

<https://orcid.org/0000-0002-7682-7384>

ajordano@uco.es

Abstract: Against the backdrop of the Counter-Reformation and Humanism, the Mosque-Cathedral of Córdoba's Chapel of the Holy Spirit, erected by the bishops and archdeacons of the eminent Simancas family, beginning in 1568, houses decorations and a set of artistic works revealing the existence of a visual programme clearly reflecting an interest in transmitting their fame and power, the prestige of their surname, and their prominence as defenders of the Christian faith in the wake of the emphatic resolutions adopted at the Council of Trent, especially those related to the veneration of relics and the sacraments of the Eucharist and baptism.

Keywords: Relics, Humanism, Counter-Reformation, bishops.

Resumen: En el ambiente propiciado por la Contrarreforma y el Humanismo, la capilla del Espíritu Santo de la Mezquita-Catedral de Córdoba, erigida por los obispos y arcedianos Simancas a partir de 1568, alberga una decoración y un conjunto de obras artísticas que revelan la existencia de un programa visual que respondía plenamente al interés por manifestar su fama y poder, el prestigio de su apellido y su protagonismo como valedores de la fe cristiana a la luz de las resoluciones dogmáticas adoptadas en el Concilio de Trento, especialmente aquellas relacionadas con la veneration de las reliquias y los sacramentos de la eucaristía y el bautismo.

Palabras clave: reliquias, humanismo, contrarreforma, obispos.

La capilla del Espíritu Santo, comenzada en 1568 bajo el patrocinio de los Simancas en la catedral de Córdoba¹, se encuentra anexada al muro este de la primitiva mezquita aljama, en la ampliación de Almanzor (fig. 1). Es conocida también como la capilla de los Obispos, puesto que Diego de Simancas –inquisidor y

¹ Córdoba, ACC [=Archivo Catedral de Córdoba], *Concesión del cabildo de Córdoba de un lugar para enterramiento a don Juan de Simancas*, 4 de septiembre de 1568, Actas Capitulares, t. 19, ff. 179r-v. Córdoba, ACC, *Escritura de Fundación de la capilla de los Simancas*, 13 de marzo de 1583, Capellánías, leg. 7.027, ff. 64r-67r; ACC, Colección Vázquez Venegas [= CVV], 035-2, f. 35r.

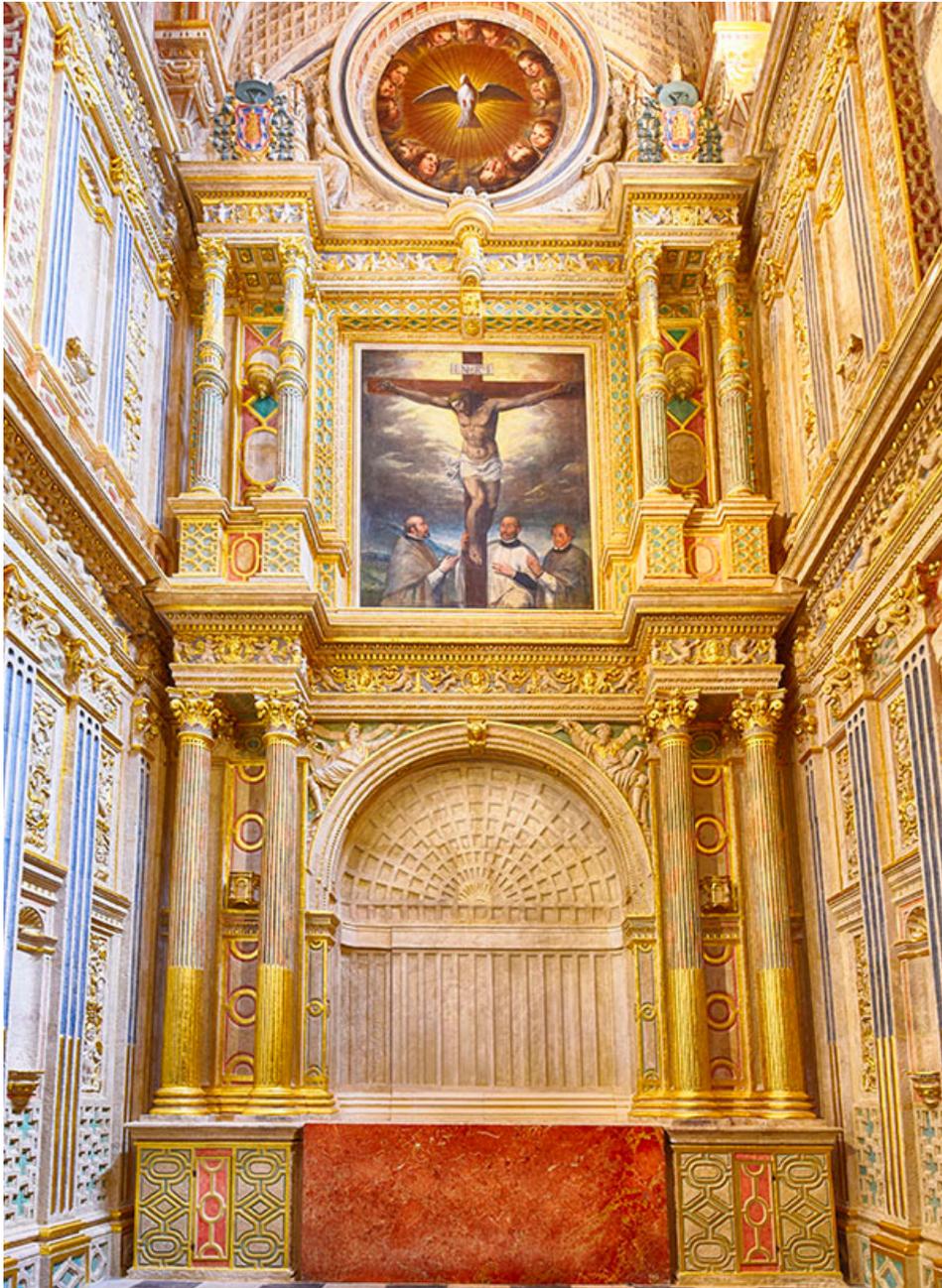


Figura 1. Capilla del Espíritu Santo, también llamada de los Simancas o de los Obispos. Vista hacia el retablo. (Fotografía: Esteban Tarradas).

miembro del Consejo de Estado—ocupó la silla de Ciudad Rodrigo, Badajoz y Zamora, mientras que su hermano Juan fue promovido a la de Cartagena de Indias². Su madre, María de Simancas, fue quien inició el proceso de esta fundación cuando en 1558 dotó una capellanía en el lugar de la iglesia mayor que indicara su hijo Francisco, arcediano de Córdoba, y en la que pondría como capellán a su otro hijo Damián. Todo apunta a que de ella partió la idea y fue quien encaminó a su prole a la carrera eclesiástica³, destacando Diego, quien estuvo en Roma de 1567 a 1576 en la causa inquisitorial contra fray Bartolomé de Carranza.

La capilla ha sido atribuida en sus trazas a Hernán Ruiz II⁴, aunque debió ser realizada por su hijo Hernán Ruiz III tras la muerte de su progenitor en 1569. En ella se reflejan las influencias italianas de Serlio y Palladio en los maestros mayores de la sede cordobesa, que compartían asimismo Riaño y Diego de Siloé. Cuenta con un conjunto de obras artísticas interrelacionadas visualmente en un espacio reducido (13 m de alto, 5,4 m de ancho y 5,25 m de fondo), en el que se produce una simbiosis de arquitectura, escultura y pintura, complementada con el ajuar litúrgico, compuesto de importantes piezas de orfebrería, hoy en el tesoro de la catedral. Una lectura atenta del conjunto explica el sentido del programa destinado a la exaltación de los promotores de esta obra como defensores de la doctrina tridentina y promulgadores de la palabra de Cristo.

De planta casi cuadrada, el espacio se proyecta al exterior por encima de los tejados de la primitiva mezquita, lo que permite la apertura de vanos de iluminación que crean un efecto teatral a pesar de la limitación espacial. Esta intensidad lumínica favorece la interpretación de un mensaje que necesita de un análisis contextualizado para facilitar su comprensión. Esbozaremos a continuación un esquema inicial para facilitar al lector la localización de las imágenes que se van a tratar en este estudio.

En primer lugar, la portada y la reja anuncian la identidad de los poseedores de la capilla gracias al uso de la heráldica, pero también la disposición en la propia reja de las sibilas, que conectan con los profetas representados en el interior, invitan a penetrar y descubrir el mensaje que nos aguarda. Las dos virtudes que las

² Más información sobre la historia de esta familia y la fundación en María Ángeles JORDANO BARBUDO y Anabel BARRERA HERRERA, *La capilla del Espíritu Santo de la Mezquita-Catedral de Córdoba. Estudio histórico-artístico y restauración*, Córdoba, 2021, pp. 19-75.

³ Córdoba, AHPCO [Archivo Histórico Provincial de Córdoba], *Fundación del mayorazgo de los Hocés*, 11 de noviembre de 1553, leg. 12.982P, ff. 343r-353v.

⁴ Antonio de la BANDA Y VARGAS, *Hernán Ruiz y la arquitectura bajoandaluza en tiempos de Felipe II*, en Rafael VÁZQUEZ LESMES et al. (coords.), *Córdoba en tiempos de Felipe II*, Córdoba, 1999, pp. 389-391.

acompañan indican que los Simancas reúnen los requisitos necesarios para gozar del reconocimiento divino.

Frente a la reja, en el muro este, se alza el retablo inspirado en diseños de Serlio y desarrollados por Hernán Ruiz II en su tratado, que este llevó a la práctica en otros ejemplos, como la portada sur de la iglesia parroquial de Hinojosa del Duque (Córdoba)⁵. La calle principal albergaba un lienzo del *Bautismo de Cristo*, ahora en restauración. Al ser retirado, dejó a la vista un arco ciego fingido, con David y posiblemente Isaías en relieve ocupando las enjutas. Más arriba se halla otro lienzo donde se efigia a Cristo en la cruz con los tres hermanos Simancas al pie, para culminar con un tondo en el que se representa la paloma alusiva al Espíritu Santo y, por encima, un templete en alto relieve con ángeles portadores de los instrumentos de la Pasión. Corona las calles laterales el escudo de los Simancas.

Los otros tres muros (norte, sur y oeste) cuentan en el primer nivel con un gran arco en cuyas enjutas figuran las virtudes teologales y cardinales. El siguiente nivel de los lados norte y sur acoge cuatro grandes recuadros, en los cuales se figuraron al fresco cuatro profetas que hay que asociar a las sibilas de la reja. Son el rey David e Isaías –muro norte– y Moisés –muro sur–, habiendo desaparecido completamente el cuarto. El tercer nivel muestra serlianas con medios puntos en los que se identifican los bustos de Cristo, san Pedro y san Pablo.

Una vez expuesto el esquema organizativo de la decoración, procedemos al análisis.

I. EL RETABLO

El hallazgo hace pocos años de unas pinturas al fresco en la capilla atribuidas al italiano Cesare Arbasia⁶, introductor del manierismo en Córdoba junto con el racionero de la catedral Pablo de Céspedes (1538/1542-1608), nos permite abordar el programa visual concebido a la luz de las resoluciones dogmáticas adoptadas en el Concilio de Trento, especialmente aquellas surgidas durante la vigésima quinta sesión –3 y 4 de diciembre de 1563⁷– en relación con la veneración de las reliquias, además de la exaltación de los sacramentos de la eucaristía y del bautis-

⁵ Hernán RUIZ II, *Libro de arquitectura*, Sevilla, 1998, t. 2, p. 239.

⁶ María Ángeles JORDANO BARBUDO, *Nuevas pinturas de Cesare Arbasia en la catedral de Córdoba*, en *Archivo Español de Arte*, 94, 374 (2021), pp. 163-171. <https://doi.org/10.3989/aearte.2021.10>

⁷ Comienza aludiendo a «la Iglesia católica, instruida por el Espíritu Santo».

mo, este último representado en un lienzo atribuido a Céspedes con la escena del bautismo de Cristo en el Jordán⁸, que ocupa el primer cuerpo de la calle central del retablo de piedra renacentista, debido este con toda probabilidad a las trazas del maestro mayor de la catedral, Hernán Ruiz II, al igual que el diseño de la capilla, obra iniciada con la concesión de suelo en 1568, que debió proseguir su hijo Hernán Ruiz III tras el fallecimiento de su progenitor en 1569⁹.

En el segundo cuerpo del retablo se halla otro lienzo, también posible obra del racionero, donde se representa a los tres principales comitentes de la capilla, los hermanos Simancas: Diego –obispo de Ciudad Rodrigo, Badajoz y Zamora–, Francisco –arcediano de Córdoba– y Juan –obispo de Cartagena de Indias–¹⁰, los tres en actitud de adoración a Jesucristo crucificado (fig. 2). En este trabajo se expone cómo estas imágenes forman parte de un programa que responde al espíritu tridentino, cuya repercusión se hizo notar en otras fundaciones contemporáneas, como es la capilla de San Juan Bautista, un poco más al sur, refundada por el canónigo Juan Sigler de Espinosa un año antes que la del Espíritu Santo¹¹. En su retablo figuran también el bautismo de Jesús y un calvario, pero veremos cómo los Simancas llevarán esto más lejos con una propuesta muy personal.

Al igual que en la capilla Bonfili de la iglesia de la Santa Trinidad de los Montes (Roma), donde trabajaron Pablo de Céspedes y Cesare Arbasia, en la del Espíritu Santo se produce también una diferenciación entre el lenguaje abstracto-simbólico de la portada y paredes laterales, y el lenguaje simbólico-narrativo¹² que se concentra en el retablo, que ocupa todo el frente, pues los profetas anuncian la venida del Salvador y preconizan al Dios hecho carne para redimir a la humanidad del pecado, de ahí la notable presencia de David alusivo al linaje de Cristo. Las virtudes son las que deben revestir a los Simancas para alcanzar el privilegio de representarse al pie de la cruz adorando a Cristo en una imagen audazmente anacrónica. Ellos, como obispos y arcedianos que fueron, son los nuevos pastores que hacen llegar el mensaje a la humanidad. Como apuntaba el capítulo cuarto de la sesión 23^a del concilio de Trento, apoyado en los Hechos de los Apóstoles, los obispos «han sido puestos por el Espíritu Santo para gobernar

⁸ Ahora en proceso de restauración.

⁹ Alfredo J. MORALES MARTÍNEZ, *Hernán Ruiz «el Joven»*, Madrid, 1996.

¹⁰ María Ángeles JORDANO BARBUDO y Anabel BARRENA HERRERA, *La capilla...* [ver n. 2], pp. 39-56.

¹¹ Manuel NIETO CUMPLIDO, *La catedral de Córdoba*, Córdoba, 1998, p. 413.

¹² Para la capilla Bonfili, vid. Patricia DÍAZ CAYEROS, *Pablo de Céspedes entre Italia y España. Red Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (2006), p. 27, <https://elibro.net/es/lc/bibliocordoba/titulos/6684>



Figura 2. Parte superior del retablo, con el lienzo del Crucificado de los Simancas, atribuido a Pablo de Céspedes; tondo con la paloma alusiva al Espíritu Santo, atribuido a José Saló; los escudos de los Simancas y el templete. Imagen cedida por la restauradora Anabel Barrena.

la Iglesia de Dios»¹³. La advocación de la capilla y su patronazgo por los Simancas así lo corrobora¹⁴.

Para los humanistas del quinientos el ideal de obispo debía responder al modelo de los textos patrísticos, algo que Erasmo de Rotterdam defendía en el prefacio de la nueva edición del *Enchiridion*. Junto con los santos, los mártires y místicos, los obispos debían erigirse en la herramienta más eficaz para aplicar las resoluciones adoptadas en Trento acogiendo como modelo a los prelados reformadores, entre otros, Carlos Borromeo o Francisco de Sales¹⁵. Y no hay que olvidar que el escenario en que transcurre la vida de los tres Simancas está presidido por la figura de Felipe II, el rey que aplicó Trento en sus dominios con gran celo, seleccionando a los candidatos al episcopado por sus virtudes y no por su cuna¹⁶. Es más, la fundación de la capilla obedece a dos finalidades. Por un lado, es la afirmación del concilio tridentino a través del arte y, por otro, su financiación por los Simancas entra en los parámetros establecidos en la época para la figura de un obispo, que debía dedicar una parte importante de sus rentas a ayudar a sus feligreses, pero también tenía que poner de manifiesto la relevancia de la Iglesia y de su figura como autoridad espiritual a través de un fasto acorde¹⁷, algo que la capilla supera con creces. Otra parte no menospreciable de sus rentas iba destinada a mantener a su familia, es decir, allegados sin recursos, colaboradores y servidores¹⁸, mencionados en la autobiografía de don Diego. En suma, la capilla venía a convertirse en un legado artístico cargado de intencionalidad, añadido por los Simancas a la ya de por sí emblemática Mezquita-Catedral a modo de propaganda de su servicio a la Iglesia y manifestación visible de su ejemplaridad.

En el contexto de la Reforma – Contrarreforma que ellos vivieron cobra sentido la alusión a la necesidad del bautismo. No podemos olvidar aquí el posi-

¹³ Hubert JEDIN, *Historia del Concilio de Trento*, IV-II, Pamplona, 1981, p. 106.

¹⁴ Por entonces, se celebraron concilios provinciales en España para recibir el Concilio de Trento y él concurrió al de Santiago de Compostela, celebrado en Salamanca (Diego de SIMANCAS, *La vida y cosas notables del Señor Obispo de Zamora D. Diego de Simancas...*, escrita de su mano, en Manuel SERRANO Y SANZ (ed.), *Autobiografías y memorias*, t. 2, Madrid, 1905, pp. 151-210).

¹⁵ Soledad GÓMEZ NAVARRO, *Reforma y renovación católicas (siglos XVI-XVII)*, Madrid, 2016, pp. 115-118.

¹⁶ Felipe II entró en Córdoba el 20 de febrero de 1570.

¹⁷ Antonio J. DÍAZ RODRÍGUEZ, *El clero catedralicio en la España Moderna: Los miembros del Cabildo de la Catedral de Córdoba (1475-1808)*, Murcia, 2012, pp. 18, 428-429.

¹⁸ Sobre la figura del obispo, véase Soledad GÓMEZ NAVARRO, *Templo mayor, vida y muerte en la Córdoba del Antiguo Régimen*, en Gloria LORA SERRANO et al. (eds.), *El Templo de Córdoba. La Mezquita-Catedral, un espacio único en el mundo*, Córdoba, 2019, pp. 224-229.

ble origen converso de los Simancas¹⁹, al igual que el ya demostrado de Céspedes²⁰, al que se han atribuido los dos lienzos del retablo²¹ y que fue acogido por don Diego en su casa de Roma²² y a quien Juan de Simancas prestó 300 reales²³, lo que evidencia un estrecho círculo de relaciones clientelares o simplemente de confraternidad, pues Céspedes trajo a Arbasia a Córdoba para trabajar, entre otras, en las pinturas del Sagrario de la catedral²⁴.

¹⁹ María Ángeles JORDANO BARBUDO y Anabel BARRENA HERRERA, *La capilla...* [ver n. 2], pp. 19-55.

²⁰ Kevin INGRAM, *Converso Non-Confirmism in Early Modern Spain*, Cham, 2018, pp. 154-163.

²¹ Vicente ORTI BELMONTE, *La catedral-antigua mezquita y santuarios cordobeses*, Córdoba, 1970, p. 83. Manuel PÉREZ LOZANO, Macarena MORALES ORTEGA, *Don Diego de Simancas y la fundación de la capilla familiar en la Catedral-Mezquita de Córdoba*, en María Dolores BARRAL RIVADULLA et al. (eds.), *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia*, Santiago de Compostela, 2012, pp. 1501-1513. Raya los considera anónimos, con influencias de Céspedes (María Ángeles RAYA RAYA, *Catálogo de las pinturas de la catedral de Córdoba*, Córdoba, 1988, p. 30), pero como señala Urquizar, «resulta difícil de concebir que los hermanos Simancas, que tan relacionados habían estado con el racionero, encargasen la ornamentación de su capilla y sus retratos sin contar con él» (Antonio URQUIZAR HERRERA, *El Renacimiento en la periferia. La recepción de los modelos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*, Córdoba, 2001, p. 91).

²² Francisco PACHECO, Pedro PIÑERO RAMÍREZ y Rogelio REYES CANO, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Sevilla, 1985, p. 101.

²³ Córdoba, Archivo Histórico Provincial de Córdoba [=AHPCO], 16164P, f. 832rv.

²⁴ Tomó posesión de la ración el 7 de septiembre de 1577 (Enrique ROMERO DE TORRES, *Expediente canónico incoado en 1589 contra el célebre pintor cordobés y racionero Pablo de Céspedes y noticia de algunos de sus cuadros*, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 82, 4 (1923), p. 344). En 1589 se incoó un expediente contra Pablo de Céspedes por su incumplir la obligación de asistencia al coro de la catedral como racionero que era. El obispo Francisco Pacheco inició la causa por este motivo, aunque muchos capitulares también lo acusaban de frecuentar los corrillos que se formaban bajo el arco de las Bendiciones, llamado de la Murmuraciones, de valerse de pretextos para salirse de la capilla del cabildo, y que iba a ver las corridas de toros en la Corredera junto a su pariente el racionero Pedro de Céspedes y junto a Luis de Góngora y Argote (de origen converso, como ha demostrado Enrique Soria Mesa). El principal cargo contra él fue que durante los últimos diez años había faltado a coro y, por tanto, a su obligación de servir a su ración, al menos durante tres meses al año «porque anda vagando fuera de esta ciudad» incumpliendo así los decretos del concilio de Trento. En los libros de punto del coro quedaba registrado que Céspedes no residió en 1578 durante nueve días, en 1579 dos días, en 1580 residió en Córdoba todo el año, en 1581 catorce días perdió, en 1582 estuvo todo el año; en 1583 faltó 68; en 1584 no residió en todo el año; en 1585 perdió 301 días; 1586 perdió 37 días; 1587 perdió 120 días. El informe está hecho con fecha de 10 de enero de 1589. Concluye Enrique Romero de Torres de estos datos que Pablo de Céspedes residió en Córdoba y asistió a coro las horas que le correspondían salvo escasos días entre 1578 y 1582 ambos inclusive, por lo que afirma que Tubino erró al afirmar que el artista marchó a Roma a finales de 1580. Para Romero de Torres su estancia en la ciudad pontificia debió tener lugar en 1583, prolongándose hasta 1585 en su mayor parte. En cuanto a su marcha a Sevilla, sostiene que debió ser en 1587, año en el que faltó a coro durante cuatro meses (Enrique ROMERO DE TORRES, *Expediente...* [ver n. 24], pp. 338-345).

Pero no bastaba con una representación artística para demostrar la adhesión a Trento. En relación con el *Bautismo de Cristo*, cabe mencionar que Diego de Simancas en su autobiografía refiere cómo Felipe II le encomendó en junio de 1578 tutelar al «moro de nación» Joán Alayde que había llegado a la corte procedente del Xarife. Don Diego lo acogió en su casa, con el fin de adoctrinarle y supervisar su conversión voluntaria al cristianismo, llegando incluso a bautizarle²⁵. La importancia del bautismo como muestra de conversión sincera, ante el Espíritu Santo, adquiere todo su sentido en un momento de tensión en relación con los moriscos, cuestión en particular que, según Lynn²⁶, no aparece entre las principales preocupaciones de Simancas, a quien le ocupaba más bien la actuación de España frente a los turcos.

El sacramento del bautismo quedó fijado iconográficamente por el concilio con la imagen de san Juan bautizando a Jesucristo en el Jordán; sacramento que junto con el de la eucaristía fueron de los más reforzados a raíz de los postulados nacidos durante la última sesión del concilio.

La veracidad que había que imprimir a las escenas sagradas para evitar la confusión de los fieles o la posible interpretación errónea de las imágenes, como se dictó desde Trento, se ve reflejada en el otro lienzo que decora la capilla, el que representa la crucifixión con los tres Simancas al pie. Esta imagen claramente anacrónica se sitúa a medio camino entre la Edad Media, con la figura de los donantes, por un lado, y el humanismo arropado por el Renacimiento italiano, cuando se regeneran las galerías de los *uomini virtuosi*²⁷, con el triple propósito de servir de ejemplo, perpetuar su fama y servir de legitimación a sus sucesores²⁸.

Por otra parte, anticipa la representación de los testigos en escenas milagrosas para hacerse acreedores de convertirse en modelos de vida para la cristiandad en los procesos de beatificación y canonización²⁹, en línea con la idea de Palomino sobre el *pensiero* o pintar el pensamiento y no la realidad³⁰ y con los

²⁵ Diego de SIMANCAS, *La vida...* [ver n. 14], pp. 201-202.

²⁶ Kimberley LYNN, «Diego de Simancas», en David THOMAS y John CHESWORTH (eds.), *Christian-Muslim Relations. A bibliographical history*, vol. 6: *Western Europe (1500-1600)*, Leiden, Boston, 2014, pp. 233-234.

²⁷ En la Biblioteca Nacional se conserva un grabado con el retrato de Diego de Simancas, <http://bdh.bne.es/bnsearch/detalle/bdh0000035563>

²⁸ Véase Pedro M. MARTÍNEZ LARA, *Dos retratos pictóricos de Pablo de Céspedes en Sevilla*, en *Laboratorio de Arte*, 31(2019), pp. 247-264.

²⁹ Fernando MORENO CUADRO, *Iconografía de los testigos de los procesos teresianos. A propósito de Adrian Collaert y la escenografía de la capilla Cornaro*, en *Archivo Español de Arte*, 87, 345 (2014), pp. 29-44.

³⁰ Antonio A. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El parnaso español pintoresco laureado*, Madrid, 1796, t. 3, p. 408.

fundamentos teológicos de san Ignacio de Loyola y san Francisco de Borja que propugnaban la asimilación de los personajes sagrados al pueblo a fin de propiciar un sentimiento de cercanía, como demuestra el detalle de que uno de los Simancas, que se puede identificar por su atuendo como el arcediano Francisco, esté tocando la cruz, mientras sus hermanos rezan contemplando a Cristo en su padecimiento. Se consigue así despertar la empatía del espectador hacia los Simancas, acercándole, a través de ellos, al sufrimiento de Jesús y su sacrificio por la humanidad, y convirtiéndole en un testigo más.

El lienzo del *Bautismo de Cristo* ofrece el mensaje esperanzador, la presencia del Paráclito, que fue prometido por Jesús a los apóstoles antes de la pasión cuando les anunció que no les dejaría solos porque les enviaría al Espíritu Santo³¹ y que ahora se traslada a los hermanos Simancas y, por extensión, a los fieles.

Los dos lienzos que ocupan la calle central del retablo tienen, por tanto, como protagonista a Jesucristo en dos momentos culmen: el bautismo, como acto de purificación y conversión, con todo el significado que adquiere en este caso, en el que se baraja un posible origen converso de los Simancas, más la crucifixión, momento que nos parece aquí de suma importancia simbólica, puesto que los tres hermanos aparecen no ya como comitentes de la obra, a efectos propagandísticos de su verdadera fe, sino como sucesores de los apóstoles que, iluminados por el Espíritu Santo tras el misterio de Pentecostés, serían dotados para expandir la palabra. La capilla se convierte así en un modelo de la utilización del arte por parte de la Iglesia para responder al protestantismo y garantizar la enseñanza de la verdadera fe a los fieles. Frente a la estética iconoclasta de los reformistas, el catolicismo adoptó la imagen como fuerza vehicular para la transmisión de la fe al pueblo, potenciando la representación de las imágenes sagradas, los santos y los mártires, el culto a las reliquias y el afianzamiento de los sacramentos.

Toda la capilla sintetiza un mensaje visual que fue perfectamente organizado en línea con la recomendación trentina a obispos y prelados sobre su misión evangélica. El programa visual fue concebido para ello y, por eso, el mensaje principal se expone en el muro este, donde está el altar y el retablo cuyos dos lienzos se han descrito, al ser lo primero que ve el visitante desde la reja de acceso.

Las escenas del bautismo y la crucifixión se ven culminadas por encima del retablo con un tondo que en su momento albergó una pintura mural, reemplazada en el siglo XIX por un lienzo con la representación simbólica del Espíritu Santo

³¹ Jn 14-17.

mediante la paloma, atribuido a José Saló y Junquet³². Parece que la imagen original también debió ser esta, puesto que el tondo se halla sostenido por dos figuras femeninas que al mismo tiempo sujetan un mazo de flores y frutas, símbolo de abundancia, en alusión a la gracia que otorga el Espíritu Santo a los que tienen fe.

II. EL TEMPLETE

Como culminación de este muro principal se halla un tabernáculo labrado en piedra en altorrelieve, que recuerda la importancia de la adoración del Santísimo que Felipe II había impulsado y que el obispo de Córdoba, Bernardo de Fresneda, se propuso llevar a cabo, especialmente en los años 1575 y 1576³³. Está concebido a modo de templete de planta circular con arcos de medio punto sostenidos por columnas de ancho éntasis que albergan tres ángeles portando los *arma Christi*, más otros dos flanqueando dicho tabernáculo; el de la izquierda lleva la escalera y el opuesto la columna (fig. 3). Tanto el modelo arquitectónico del tabernáculo como el estilo de las figuras angélicas revelan influencias manieristas, a tenor de ciertas desproporciones anatómicas, la violencia en el giro de las extremidades o la agitación de los paños. El templete está coronado por el pelícano picoteándose el pecho, imagen alusiva al sacrificio de Cristo en la cruz, víctima propiciatoria para salvar a la humanidad y en concreto a los hermanos Simancas, cuyas tres calaveras aparecen efigiadas al pie del tondo. Pero, en esta ocasión, las crías del ave han desaparecido. Debajo del pelícano figura una representación del demonio, potenciándose el triunfo de Cristo sobre el pecado y la muerte. A nuestro juicio, esta singularidad podría explicarse, en el contexto de la Contrarreforma, como una victoria sobre la herejía, lo que estaría reflejando la concepción iconográfica del programa decorativo por eruditos que estaban al corriente de las discusiones teológicas dirimidas en Trento³⁴.

En este caso, la representación del maligno tiene relación con la forma en que se mostraba a los enemigos del cristianismo en las obras de arte contemporá-

³² Rafael RAMÍREZ DE ARELLANO, *Inventario monumental y artístico de la provincia de Córdoba*. Con notas de José VALVERDE MADRID, Córdoba, 1982, p. 75.

³³ José GARCÍA ORO y M^a José PORTELA SILVA, «El obispo fray Bernardo de Fresneda y la reforma tridentina en la iglesia de Córdoba», en *Cartaginensia*, 16, 29 (2000), pp. 147-148.

³⁴ El hecho es que Diego de Simancas, siendo obispo de Ciudad Rodrigo en 1565, acudió a Salamanca para asistir al concilio provincial de Santiago de Compostela para recibir los postulados trentinos.



Figura 3. TempLETE con el pellicano y ángeles portadores de las *arma Christi*. (Fotografía: Esteban Tarradas).

neas y posteriores, llámense otomanos —«el turco»—, moriscos o judíos, siempre figurados con aspecto monstruoso o deforme. Este constructo tuvo su raíz en hechos como la batalla de Lepanto (1571), la revuelta morisca de las Alpujarras (1568-1571) o la animadversión hacia los judíos, creándose una imagen del «otro»³⁵, espejo de los miedos y angustias de la cristiandad occidental³⁶, especialmente hacia el «otro musulmán», tanto interno —moriscos— como externo —otomanos y musulmanes del norte de África (posibles aliados del «turco»)–³⁷. Como apunta Sorce en relación con la alteridad, el discurso visual denigratorio hacia los otomanos alcanzó su punto álgido con Lepanto mediante su deshumanización al ser representados como serpientes, dragones o hidras; estereotipos de la propaganda antiturca que se difundieron gracias a los grabados³⁸.

³⁵ Victor, I. STOICHITA, *La imagen del Otro. Negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Moderna*, Madrid, 2016, pp. 21-23.

³⁶ Marina FORMICA, *Lo specchio turco. Immagini dell'Altro e riflessi del Sé nella cultura italiana di età moderna*, Roma, 2012, pp. 4-5.I

³⁷ Borja FRANCO LLOPIS, *The Image of the «Turk» in the Iberian Peninsula before and after Lepanto: Some Preliminary Reflections*, en *Lepanto and Beyond. Images of religious alterity from Genoa and the Christian Mediterranean*, Lovaina, 2021, p. 41. Giuseppe CAPRIOTTI y Borja FRANCO LLOPIS, *Changing the Enemy, visualizing the Other: the State of Art in Italian and Spanish Art Historiography*, en «*Il Capitale culturale*», *Supplementi*, 06, 2017, p. 13.

³⁸ Francesco SORCE, *Il drago come immagine del nemico turco nella rappresentazione di età moderna*, en *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 62-63 (2007-2008), p. 184.

Para incidir en la imagen humillada del vencido, se extendió la representación de mascarones con gesto de dolor y pena para homogeneizar la imagen del enemigo y degradarle³⁹. Teniendo en cuenta esto y lo apuntado más arriba, pudiera interpretarse en este sentido el mascarón que luce en la clave del arco que independiza la capilla de la contigua de la Concepción y que representa un rostro masculino sobrecogedor, con la boca abierta y cabellos en forma de serpientes, inspirado en Medusa, que incita al miedo con el propósito de engrandecer el ardor de los defensores de la fe frente a herejes e infieles (fig. 4)⁴⁰. La serpiente se asoció a la imagen peyorativa del islam al evocar el pecado original y al diablo, y su uso se extendió durante el reinado de Felipe II⁴¹. Recordemos que en el primer nivel de la capilla figura la fecha de 1574, tres años después de Lepanto. Diego de Simancas se hallaba entonces en Roma, capital de la reforma tridentina, con todas las oportunidades que esto le brindaba⁴², como él mismo reconoce⁴³, y debió leer los numerosos escritos que se imprimieron con motivo de la constitución de la Santa Liga, el ambiente prebélico a Lepanto y la posterior celebración de la victoria⁴⁴. Los tuvo que leer porque sus autores formaban parte de su círculo⁴⁵, como testi-



Figura 4. Mascarón en la clave del arco norte. (Fotografía: Esteban Tarradas).

³⁹ Borja FRANCO LLOPIS, *Images of Islam in the Ephemeral Art of the Spanish Habsburgs: an initial approach*, en «*Il Capitale culturale*», *Supplementi*, 06 (2017), p. 91.

⁴⁰ Borja FRANCO LLOPIS, *Images...* [ver n. 39], p. 109.

⁴¹ Este animal también se asocia a la lujuria, vicio comúnmente atribuido a los musulmanes (Borja FRANCO LLOPIS, *Images...* [ver n. 39], p. 94).

⁴² Kimberly LYNN, *Between Court and Confessional: The Politics of Spanish Inquisitors*, Cambridge, 2013, p. 89.

⁴³ «Desenvolví y agoté las librerías de Roma públicas y algunas particulares de hombres curiosos. Tuve comunicación con los más doctos que allí estaban» (Diego de SIMANCAS, *La vida...* [ver n. 14], p. 189).

⁴⁴ Stefan HANB, *Event and Narration. Spanish Storytelling on the Battle of Lepanto in the Early 1570s*, en *Lepanto and Beyond. Images of religious alterity from Genoa and the Christian Mediterranean*, Lovaina, 2021, pp. 88-91.

⁴⁵ Macarena MORALEJO ORTEGA, *El obispo Diego de Simancas y su papel como virrey de Nápoles*, en *Las cortes virreinales en el mundo moderno*, 2012, pp. 141-153.

monia en su autobiografía⁴⁶: Gaspar de Zúñiga, a quien Pío V le había concedido un cardenalato, siendo relegado el propio Diego porque Felipe II prefería que se dedicara por entero a la causa contra el arzobispo Bartolomé de Carranza; y Juan de Zúñiga y Requesens –primo de Gaspar–, embajador en Roma y ministro plenipotenciario, junto con los cardenales Granvela⁴⁷ y Francisco Pacheco, en la Santa Liga. Todos ellos difundieron, a través de sus informes enviados a España, su relato acerca de Lepanto, cuya victoria fue celebrada con procesiones y grandes fastos en distintas ciudades⁴⁸. La imagen triunfal de los vencedores y la del enemigo derrotado encontró en el arte un medio insustituible para dar expresión a esta propaganda.

III. LOS PROFETAS

Como anticipábamos, con motivo de la restauración de la capilla han salido a la luz unas pinturas murales realizadas al fresco y de excelente ejecución, atribuidas a Cesare Arbasia y fechadas entre 1577 y 1579, que responden al gusto manierista⁴⁹. De las cuatro que hubo originalmente, se han conservado tres, que representan al rey David, a Moisés e Isaías. Según el obispo Dávila, al menos David e Isaías veneraron reliquias; el primero cuando fue a visitar los sepulcros de Hebrón, condenando el rey David la veneración fingida o artificiosa⁵⁰, por lo que encajaría perfectamente en el discurso contrarreformista. Por otra parte, es evidente la preferencia por David; su imagen *all'antica* destaca sobremanera respecto a los otros dos profetas (fig. 5). Revestido como un *princeps* con coraza anatómica y dotado de potente musculatura, según la «hispanización del romano» y la cristianización de un tema pagano⁵¹, es el ideal del *miles Christi*, modelo de *virtus*; y si en el ámbito profano se utilizó a Hércules –predecesor mítico de los Austrias españoles–, aquí en la capilla nos enfrentamos a su análogo, David, más adecuado para este ámbito y representado por un doble motivo.

⁴⁶ Diego de SIMANCAS, *La vida...* [ver n. 14], pp. 170-171.

⁴⁷ Con motivo de la muerte de Pío V, Felipe II nombró a don Diego virrey de Nápoles (1571-1572) para sustituir momentáneamente al cardenal Granvela mientras este asistía al cónclave (Macarena MORALES ORTEGA, *El obispo...* [ver n. 45], pp. 141-153).

⁴⁸ Stefan HANB, *Event...* [ver n. 44], pp. 88-91.

⁴⁹ María Ángeles JORDANO BARBUDO, *Nuevas...* [ver n. 6], pp. 163-171.

⁵⁰ Sancho DÁVILA, *De la veneración que se debe a los cuerpos de los santos y a sus reliquias*, Madrid, 1611, pp. 127-129.

⁵¹ Antonio URQUÍZAR HERRERA, *El renacimiento...* [ver n. 21], pp. 240-241.



Figura 5. Rey David. Atribuido a Cesare Arbasia. (Fotografía: Esteban Tarradas).

Primeramente, porque, como es sabido, los Austrias entroncaron su dinastía con el linaje de Cristo y se ocuparon vehementemente de propagar esta idea legitimista, como demuestra, por ejemplo, el árbol genealógico *Rosal de príncipes progenitores del Príncipe de España Don Felipe Nuestro Señor*, que hizo Diego de Astor para Felipe II, remontándose a David y Salomón⁵². El obispo Fresneda, en sus *Memoriales al rey*, veía en Felipe II un nuevo rey David que «extirpaba los vicios y purificaba la casa del Señor»⁵³.

En segundo lugar, la imagen de David rememora por su marcialidad la narración extendida justo en aquel momento de que la victoria de Felipe II –salvaguardia de la cristiandad– y la Santa Liga en Lepanto había sido concedida por mediación divina a la dinastía de los Habsburgo⁵⁴. El hijo de Carlos I había sido educado en los valores que transmitían textos como la *Práctica de virtudes de los reyes de España*, de Francisco de Castilla, copiada varias veces a lo largo del siglo XVI, y referente, entre otras cuestiones, para forjar la concepción del «turco» y la del gobernante que debe proteger a su pueblo contra el infiel, ofreciéndose una imagen mesiánica del monarca a través de numerosas obras de arte encargadas expofeso⁵⁵. En este sentido, la imagen David / Felipe II se asociaría al mascarón que hemos identificado con la imagen del «otro» / el infiel, pues queda por debajo de la pintura de David en la capilla, sellándose de esta forma el discurso triunfalista de los Habsburgo apoyado en la elaboración de una imagen negativa, distorsionada e inamovible del «otro», que justificaría, entre otras razones, el decreto de expulsión de los moriscos en 1609, cuando en realidad esa imagen fue cambiante a lo largo del tiempo⁵⁶.

Es oportuno establecer comparación entre este tipo iconográfico triunfante de David como guerrero para un ámbito religioso, con el retrato escultórico *all'antica* de Andrea Doria en el Palacio del Príncipe de Génova, que muestra la misma apostura y displicencia a la hora de aplastar con su pie la cabeza con turbante del enemigo, el «turco». El continente ha cambiado; se trata de un ámbito palatino, pero el mensaje es el mismo, la victoria sobre el infiel. Recordemos que Andrea Doria figuraba junto a Carlos V en el *Orlando Furioso* (1532) de Ariosto limpiando los mares de piratas –otomanos–⁵⁷, siendo comparado con

⁵² Víctor MÍNGUEZ y Inmaculada RODRÍGUEZ MOYA, *El tiempo de los Habsburgo. La construcción artística de un linaje imperial en el Renacimiento*, Madrid, 2020, pp. 325-340.

⁵³ José GARCÍA ORO y M^a José PORTELA SILVA, *El obispo...* [ver n. 33], pp. 150, 160-162.

⁵⁴ Stefan HANB, *Event...* [ver n. 44], p. 92.

⁵⁵ Borja FRANCO LLOPIS, *The Image...* [ver n. 37], pp. 30-33.

⁵⁶ Giuseppe CAPRIOTTI y Borja FRANCO LLOPIS, *Changing...* [ver n. 37], pp. 15-17.

⁵⁷ En 1558 Jerónimo de Urrea hizo una adaptación del *Orlando* para Felipe II.

Pompeyo, quien había liberado el Mare Nostrum de tal amenaza en la Antigüedad. Su hijo Giovanni Andrea I lideró el ala derecha de la flota cristiana en Lepanto y participó junto a Luis de Zúñiga y Requesens⁵⁸ bajo las órdenes de don Juan de Austria; en 1583 fue nombrado almirante por Felipe II, al igual que lo había hecho Carlos V con Andrea Doria. En el colosal retrato escultórico de este último para el Palacio Ducal de Génova, la coraza que luce al estilo de los emperadores romanos –como «nuevo Pompeyo», según el *Orlando*–, muestra un mascarón similar al de la capilla de los Simancas⁵⁹. Pero, más aún, la escultura de su hijo Giovanni, que participó en el intento de conquista de Túnez (1574) junto a don Juan de Austria, lo representa con una apostura muy semejante a la del David que vemos en la capilla del Espíritu Santo de la Mezquita-Catedral de Córdoba, desprovistos ambos de elementos propios de la iconografía cristiana, por lo que se establece una conexión evidente con este modelo. No cabe duda tampoco de la proyección de Giovanni Andrea I como ideal de devoto caballero postrentino defensor de la fe católica, pues fundó nada menos que ocho iglesias y conventos⁶⁰.

Habida cuenta de que Diego de Simancas embarcó en unas galeras comandadas por don Juan de Austria cuando regresó a España y que directa o indirectamente conoció a estos almirantes y sus hazañas, no es extraño que en su capilla se magnificara la imagen de David, inspirado tanto por estos modelos humanos y artísticos como por su vínculo con los Austrias españoles.

La representación de los profetas, a la misma altura que el lienzo de la crucifixión con los Simancas como testigos extemporáneos, cabe interpretarse en dos sentidos; por un lado, son los que anuncian al Mesías que salvará al mundo, pero al mismo tiempo su mensaje está dirigido a los Simancas, según apuntan los fragmentos que aparecen inscritos junto a ellos; en el caso de Isaías: «Et requiescet super eum spiritus domini, spiritus sapientiae et intel[ectus]. Isaías. Cap. 11»⁶¹, aludiendo a dos de los siete dones, la sabiduría y el entendimiento, que debían adornar a los Simancas al predicar. Moisés, por su parte, señala a los tres herma-

⁵⁸ Embajador de España en Roma antes que su hermano Juan y con quien don Diego también mantuvo relaciones de trabajo en 1567, junto con el cardenal Granvela y el general de los benedictinos (Kimberly LYNN, *Between...* [ver n. 42], p. 105).

⁵⁹ Imagen en Laura STAGNO, *Triumphing over the Enemy. References to the Turks as part of Andrea, Giannettino and Giovanni Andrea Doria's artistic patronage and public image*, en «*Il Capitale culturale*», *Supplementi*, 06 (2017), fig. 5, p. 79 y 153

⁶⁰ Laura STAGNO, *Triumphing...* [ver n. 59], p. 162.

⁶¹ «Sobre él [el Mesías] reposará el espíritu de Yahvé: espíritu de sabiduría y de entendimiento. Isaías. Capítulo 11» (Isaías 11: 1-2).

nos como los nuevos profetas en quien Dios pondrá su espíritu «Quis tribuat, ut omnis populus prophetes»⁶² para honrarle, darle gloria y extender su nombre en todo el mundo⁶³. Y David invoca a Dios para que no aparte su espíritu de ellos: «Spiritus Sanctum ne auferas me. Psalm L»⁶⁴.

La figuración de los profetas está justificada en la capilla como vía de legitimación de los Simancas como portadores de la palabra de Dios en su labor de evangelización y adoctrinamiento, de ahí el protagonismo que se da a estas pinturas mediante su tratamiento a tamaño natural; pero, en nuestra opinión, también se representaron los pueblos evangelizados por ellos en los rostros que figuran en el friso, algunos con rasgos amerindios y tocados exóticos de progenie indígena, que habría que poner en relación con la silla episcopal de Cartagena de Indias ocupada por Juan de Simancas (1562-1568) (fig. 6)⁶⁵. Los *putti* recostados sobre los mascarones portan paños cargados de frutos alusivos a la labor evangelizadora. De esta forma, la capilla actúa como espejo de su misión en otras tierras, con un efecto de ida y vuelta transoceánico, que se entendería, en el contexto del programa visual, como una rendición de cuentas en cuanto a su contribución al proceso de cristianización y occidentalización de los indígenas, ya que Trento había tratado sobre la importancia del uso de las imágenes en el Nuevo Mundo y su capacidad evangelizadora⁶⁶, insistiéndose en la trascendencia del bautismo para la salvación de las almas en el I Concilio Provincial de Lima⁶⁷. Pero el II Concilio tuvo mayor repercusión. En él destaca el ascendiente otorgado al obispo en cuanto al kerigma, al señalarse que los sacerdotes dedicados a la evangelización de

⁶² Núm. 11, 29 [de la Vulgata].

⁶³ Alonso RODRÍGUEZ, *Ejercicio de perfección y virtudes christianas*, Barcelona, 1760, p. 130.

⁶⁴ José de SIGÜENZA, Ignacio GARCÍA AGUILAR (ed. lit.), Sergio FERNÁNDEZ LÓPEZ (ed. lit.), Natalia PALOMINO TIZADO (ed. lit.), *La historia del Rey de los Reyes y Señor de los Señores*, Huelva, 2014, p. 169.

⁶⁵ Sevilla, AGI [=Archivo General de Indias], Autos entre partes, Santa Fe. Sig. Justicia, 1105, n^o 2, R.3; Real Cédula a don Juan de Simancas, obispo de Cartagena, para que no extralimite su jurisdicción (Sevilla, AGI, Santa Fe, 987, L.3, ff. 259-259v).

⁶⁶ Paula MARTÍNEZ SAGREDO, Alberto DÍAZ ARAYA, *Entre el cielo y el infierno: cofradías de indios en el Cusco y el programa iconográfico de las postrimerías (siglos XVI y XVII)*, en *Estudios Atacameños*, 61 (2019), p. 52.

⁶⁷ El Primer Concilio Limense (1551-1552) señalaba: «los que son hijos de Dios y están señalados con su señal, que es el agua del bautismo, y guardan todo lo que él manda, cuando mueren, sus ánimas van al cielo con él, donde estarán para siempre en muy gran gloria [...]» (Primer Concilio Limense, Constitución 38^a, Rubén VARGAS UGARTE, *Concilios limenses*, t. 1, Lima, 1951, p. 29). Téngase en cuenta que hasta 1572 los primeros concilios tuvieron lugar únicamente en Lima, sede arzobispal de Sudamérica, y en México.

los indios debían predicar la doctrina expuesta por los obispos⁶⁸; fundamento que ya había sido priorizado en el Concilio de México de 1555⁶⁹ y que en el segundo de 1565, coincidiendo con el episcopado de Juan de Simancas, se vio reforzado cuando los obispos escribieron al rey suplicándole «mande proveer de ministros así clérigos como religiosos, que sean tales, para que con doctrina y exemplo nos ayuden a la conversión destes naturales [...]».⁷⁰



Figura 6. Friso con *putti* y mascarones tras la restauración. (Fotografía: Esteban Tarradas).

Vuelven a aparecer en relieve el rey David, identificado por la corona y el arpa, y probablemente Isaías⁷¹, con el libro, en las enjutas del arco del altar (fig. 7), subrayando así la importancia de los profetas, ya pintados al fresco en los muros. Mas, en esta duplicidad de David, parece haber una intención subliminal de incidir en el linaje judío de Jesús⁷², algo que podría ponerse en relación con el posible origen converso de los Simancas, algo que sí está probado en cuanto a Pablo de Céspedes, como hemos apuntado, el cual seguramente estuvo involucrado en el programa visual de la capilla por su evidente relación con los Simancas.

⁶⁸ Constitutio 2: «Ut omnes sacerdotes eodem modo doceant indos doctrinam quae eis a suo proprio episcopo tradetur» (Rubén VARGAS UGARTE, *Concilios...* [ver n. 67], pp. 160-161).

⁶⁹ Enrique DUSSEL, *Los concilios provinciales de América Latina en los siglos XVI y XVII*, Méjico, 1979, pp. 225-227.

⁷⁰ *Ibid.* [ver n. 69], pp. 193-252.

⁷¹ El tabernáculo del Sagrario de la catedral, pintado en su mayor parte por Cesare Arbasia, está flanqueado por David e Isaías (Bartolomé MENOR BORREGO, *Poesía y teología en las pinturas de César Arbasia en la capilla del Sagrario de Córdoba*, en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 139 (2000), pp. 146-147).

⁷² Sobre el interés de los pintores conversos por representar escenas del Antiguo Testamento y personajes relevantes del judaísmo, véase Fernando MARIAS, *On Converso Artists in the Spanish Golden Age*, en Borja FRANCO LLOPIS y Antonio URQUÍZAR HERRERA, *Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond, 14th to 18th Centuries*, Leiden, Boston, 2019, pp. 89-117.



Figura 7. En las enjutas del arco del retablo, el rey David (izqda.) y posiblemente Isaías (dcha.). (Fotografía: Esteban Tarradas).

IV. LAS VIRTUDES

A estos dos profetas se les equiparan, por su misma situación en los arcos de la capilla, las virtudes; las teologales en el lado oeste, con la Fe (cruz y cáliz) y la Esperanza (un ramo), más la Caridad, simbolizada por el templete y el pelícano que coronan el retablo; y las cuatro cardinales (Fortaleza –la columna–, Prudencia –espejo y serpiente–, Justicia –balanza y espada– y Templanza –jarra y copa–) figuradas en las enjutas de los arcos norte y sur (figs. 8 y 9). Su representación se asocia a su necesaria participación para la defensa de la fe católica, de ahí que tuvieran un gran protagonismo en la arquitectura efímera vinculada con las entradas triunfales de monarcas como Carlos V, Felipe II, etc.⁷³, aunque en la capilla de los Simancas estarían en relación con las virtudes que les deben adornar para ser dignos de Cristo.

⁷³ Borja FRANCO LLOPIS, *The Image...* [ver n. 37], pp. 103-105.

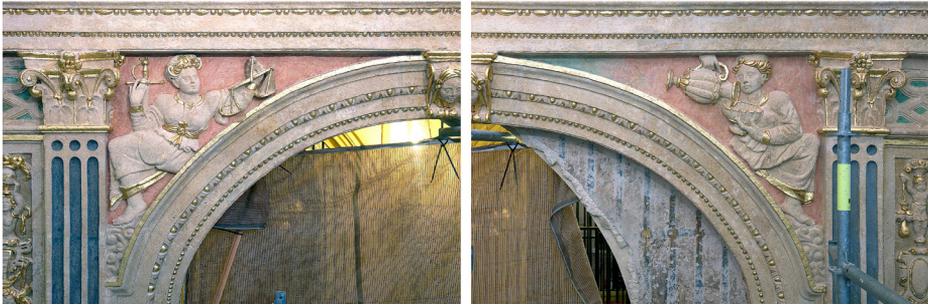


Figura 8. Prudencia y Fortaleza. (Fotografía: Esteban Tarradas).



Figura 9. Justicia y Templanza. (Fotografía: Esteban Tarradas).

V. LA ANÁSTASIS

Respecto al coronamiento del retablo, su traza es un magnífico ejercicio de perspectiva que finge la sección de una bóveda artesonada compuesta de casetones romboidales inspirada con toda probabilidad por un diseño de Sebastiano Serlio, publicado en su *Libro de perspectiva* (1545), que Hernán Ruiz II debió conocer sin género de duda y le dio pie para resolver el desafío de adaptar una superficie regular de artesones a un dintel trapezoidal en su *Libro de arquitectura*⁷⁴, que en la capilla del Espíritu Santo configuró sobre un dintel curvo. Lo llamativo es que unos años después de la conclusión de esta, se publicó el grabado (1594-1595) en el que Juan Bautista Villalpando aplicó una traza semejante para una perspectiva del interior del sanctasanctórum del Templo de Salomón según la visión de Ezequiel inter-

⁷⁴ Lino CABEZAS, *Ornamentation and Structure in the Representation of Renaissance Architecture in Spain*, en *Nexus Network Journal*, 13, 2 (2011), p. 263.

pretada por Vitrubio para la reconstrucción del templo hierosolimitano (fig. 10); traza inspirada en el ábside del templo de Venus y Roma (s. II) de Roma⁷⁵ que ya había tenido su repercusión en otras construcciones europeas del siglo XVI, previas al tratado de Villalpando. Siguiendo a Lynn⁷⁶, debemos recordar aquí que Diego de Simancas, en su *Collectaneorum de Republica*, abordó, entre otras cuestiones, la importancia de las obras arquitectónicas en la *res publica* basándose en Vitrubio. Recurrió a determinados precedentes en la arquitectura sagrada, como las indicaciones para erigir un templo del *Libro de los Reyes* hasta un decreto del Concilio de Trento, todo lo cual debió tener repercusión en la obra de su capilla.

Asimismo, hay que traer a colación que Pablo de Céspedes, que compartía el sincretismo cultural y el interés por la arquitectura salomónica de Arias Montano y de Villalpando, cuya obra *Ezechielem explanationes* conoció a fondo, escribió ensalzando la herencia hebrea que había recibido la ciudad de Córdoba antes de la llegada de los romanos y defendiendo que, previo al templo de Jano, que la tradición situaba bajo los cimientos de la mezquita aljama –posterior catedral–, hubo un templo hebreo que rememoraba el de Salomón en Jerusalén⁷⁷.

Con base en lo anterior, cabría plantear que el fingimiento de bóveda, con el tabernáculo culminando el retablo de la capilla del Espíritu Santo, pudiera aludir, no al sanctasanctorum del Templo de Jerusalén, como hacía Villalpando en su proyecto, sino a la anástasis del Santo Sepulcro. El templete figura custodiado por los ángeles pasionistas y coronado por el pelicano alusivo a la caridad de Cristo, la mayor de las virtudes teologales según san Pablo (1 Cor 13, 1-13) al ofrecer su cuerpo y su sangre para la salvación de la humanidad, con el misterio de la transustanciación instituido en la eucaristía, sacramento especialmente impulsado desde Trento.

El mensaje del Concilio permeó con tal rapidez y eficacia que para el Sagrario de la catedral Guillermo de Orta labró en la misma época en que se hacía la capilla de los Simancas un magnífico tabernáculo (1578-1583) que el profesor Moreno Cuadro interpreta como la imagen del Santo Sepulcro, albergado por la Mezquita-Catedral como nueva Jerusalén, cuyo nuevo crucero actuaría como proyección del Templo de Salomón⁷⁸.

⁷⁵ Jerónimo PRADO y Juan Bautista VILLALPANDO, *In Ezechielem explanationes et apparatus urbis, ac templi heirosolymitani*, Roma, 1596-[1605].

⁷⁶ Kimberly LYNN, *Between...* [ver n. 42], p. 121.

⁷⁷ Kevin INGRAM, *Converso...* [ver n. 20], pp. 160-163. Jesús RUBIO LAPAZ *et al.*, *Escritos de Pablo de Céspedes. Edición crítica*. Córdoba, 1998.

⁷⁸ Fernando MORENO CUADRO, *El tabernáculo de Guillermo de Orta para el Sagrario de la catedral de Córdoba*, en *Anuario de Historia de la Iglesia*, 27 (2018), pp. 325-349.

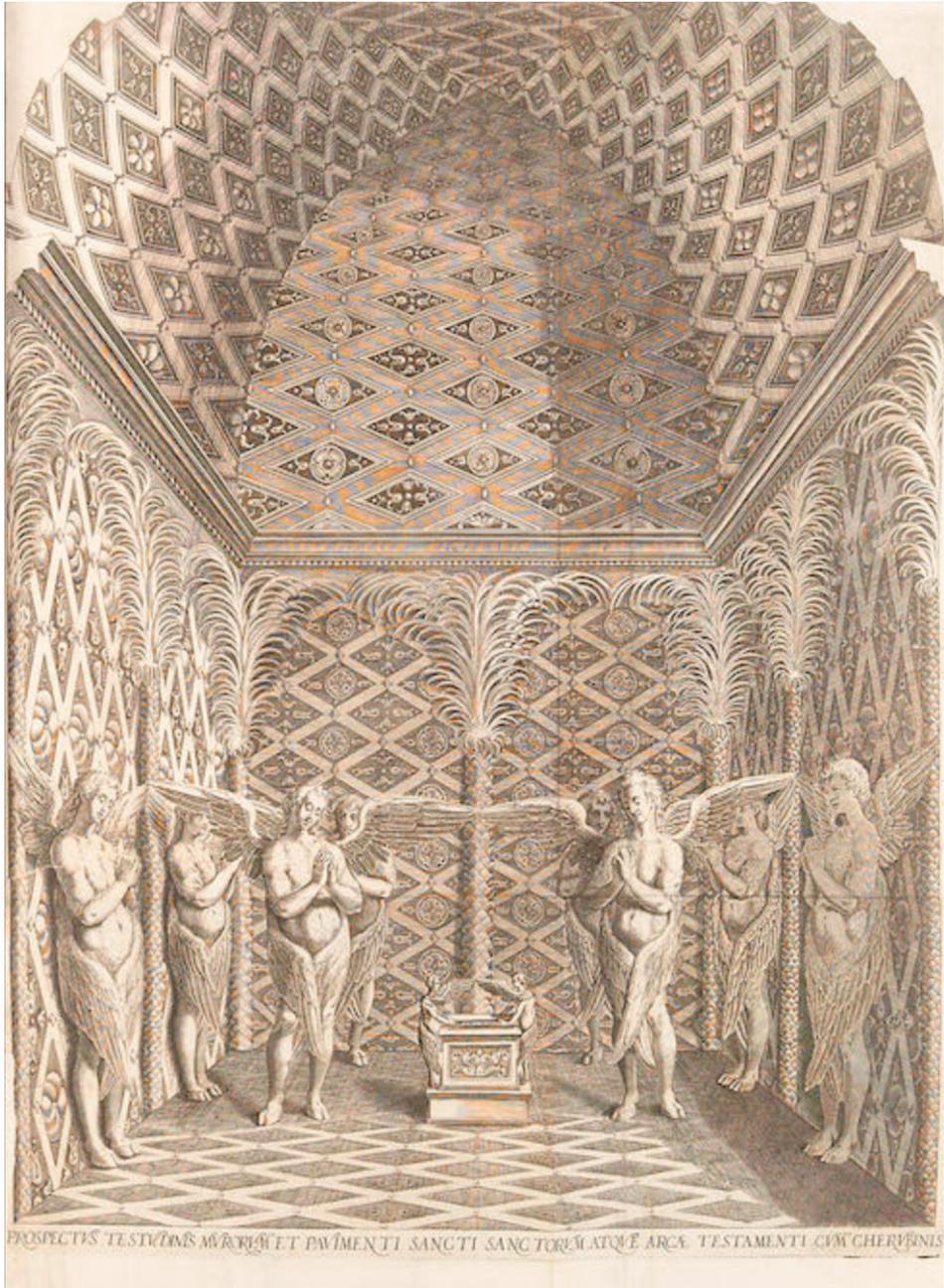


Figura 10. Grabado del proyecto para el sanctasanctorum del Templo de Jerusalén. Jerónimo PRADO y Juan Bautista VILLALPANDO, *In Ezechielem explanationes et apparatus urbis, ac templi heirosolymitani*, Roma, 1596-[1605].

VI. CRISTO, LOS APÓSTOLES PEDRO Y PABLO, Y EL NIVEL CELESTIAL

Volviendo a la capilla del Espíritu Santo, la jerarquización simbólica se refleja en la representación, ya en el nivel más alto, en las serlianas por debajo de la bóveda, de los bustos en relieve de los apóstoles Pedro, con las llaves (lado norte), y Pablo, con la espada (sur) –pilares de la Iglesia–, más un tercero que interpretamos como Jesucristo y que identificamos, precisamente por su situación en el muro orientado al ocaso, con su muerte. Cada uno de ellos se encuentra inserto en un medio punto agallonado –la venera, como signo de preeminencia desde la Antigüedad– soportado por sendos ángeles. El conjunto se alberga bajo la bóveda celeste, materializada en el propio cerramiento arquitectónico de la capilla, que se asocia al mundo celestial y seráfico, el reino de Dios donde impera el orden, simbolizado por la precisión geométrica del casetonado.

VII. PORTADA Y REJA

La riqueza y afán de ostentación que vive el clero en este momento se trasluce en el cuidado que se prestó a las portadas de sus fundaciones, como demuestra la ornamentación de la del Espíritu Santo –fecha por inscripción en 1569– y de su reja –ca. 1573–, una de las mejores de la Mezquita-Catedral, proyectada por Hernán Ruiz II y continuada por Hernán Ruiz III con Fernando de Valencia como rejero⁷⁹, y cuya reciente restauración⁸⁰ le ha devuelto la policromía oculta bajo repintes (fig. 11)⁸¹. Destaca la representación de hasta seis figuras femeninas en esta reja: cuatro son bustos con ricas diademas, joyas y tocados de plumas y cintas; dos de ellos en las enjutas del medio punto y otras

⁷⁹ Córdoba, AHPCO, 9050P, 23/08/1573: «[...] y porque [Fernando de Valencia] tiene recibido para la dicha reja cuatro mil setecientos diez reales, los cuales recibió mil cien reales de la señora doña María de Simancas y los demás del muy ilustre y reverendísimo señor obispo don Juan de Simancas, arcediano y canónigo de Córdoba, el cual asimismo le tiene dados de presente otros tres mil trescientos reales, de manera que en todo tiene recibidos así ocho mil diez reales de plata».

⁸⁰ Llevada a cabo por la restauradora Anabel Barrera Herrera, a quien agradezco sus comentarios técnicos y haberme facilitado el acceso durante los trabajos de restauración.

⁸¹ Otras rejas documentadas o atribuidas a Fernando de Valencia son las del Nombre de Jesús (Josefa MATA TORRES, *Hernán Ruiz y la reja para la capilla del Nombre de Jesús de la Catedral de Córdoba*, en *Ámbitos*, en *Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 27 (2012), pp. 79-85), la de la capilla de la Asunción (Juan LUQUE CARRILLO, *Fernando de Valencia y la reja para la capilla de la Asunción de la Catedral de Córdoba*, en José Antonio PEINADO GUZMÁN *et al.* (coords.), *Lecciones barrocas: «aunando miradas»*, 2015, pp. 77-95), y la del Sagrario.



Figura 11. Reja de la capilla del Espíritu Santo (ca. 1573). Autor: Fernando de Valencia. (Fotografía: Esteban Tarradas).

dos flanqueando el escudo de los Simancas, que preside la reja cuyas calles laterales culminan con la Fe, que porta la cruz y un cáliz, y la Esperanza, con un ancla y un ave de presa, con la caperuza característica en las rapaces utilizadas para cetrería, que, como tal, es sostenida en su mano por la figura alegórica. Visten ricas túnicas cuyos motivos se relacionan con los de las lujosas alfombras del taller de Alcaraz de la serie brocados o guadamecés, especialmente de fines del XVI⁸². Los mantos anudados al hombro con que se cubren son típicos de la misma centuria y eran conocidos como bernia, procediendo de Irlanda y extendiéndose su uso a Gran Bretaña entre las damas⁸³. Solo las jóvenes doncellas acostumbraban entonces a llevar el cabello sin tapar y sujeto con cinta enjorada o tira de cabeza, como sucede aquí⁸⁴. Nuestra hipótesis es que estos cuatro bus-

⁸² Así, un ejemplar alcaraceño conservado en el Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.

⁸³ Maribel BANDRÉS OTO, *El vestido y la moda*, Madrid, 1998, pp. 53-54. Máximo GARCÍA FERNÁNDEZ, *Téjidos con «denominación de origen extranjera» en el vestido castellano. 1500-1860*, en *Estudios Humanísticos. Historia*, 3 (2004), pp. 130, 136, 142.

⁸⁴ Carmen BERNIS MADRAZO, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, t. 1, Madrid, 1978, p. 17.

tos femeninos que aparecen en la reja pudieran ser identificados con las sibilas. Aparecen desveladas porque es inminente la llegada del Salvador, y carecen de atributos porque culmina, avanzado el quinientos, un proceso de simplificación de esta imagen que había evolucionado desde la Antigüedad⁸⁵. Elementos a favor de esta hipótesis serían su ubicación en lugar preeminente –en la reja de entrada y muy próximas a las virtudes–, su disposición afrontada dos a dos, así como su rico atuendo. Invitan al visitante a penetrar para conocer la verdad que ellas profetizan y preconizan.

Esta reja complementa la portada de carácter monumental de acceso a la capilla, en la que el escudo de los Simancas cobra todo el protagonismo, repitiéndose en el coronamiento del retablo, por lo que figura hasta cinco veces en el conjunto⁸⁶. Interesa destacar para este estudio las manos que bordean el castillo heráldico, cuyo origen se halla en una leyenda acerca de las doncellas que se las cortaron para evitar ser cobradas por los musulmanes como tributo. Aunque, según Gonzalo de Hoces, casado con una hermana de los Simancas, el padre ya poseía este blasón⁸⁷, lo cierto es que en un contexto de exaltación de los mártires, especialmente en Córdoba a raíz del descubrimiento de las reliquias en 1575, las manos de las doncellas –que aparecen con las muñecas ensangrentadas– se convertían en un simbólico trofeo en la cruzada contra el infiel. No se trataba del botín de guerra al uso en la heráldica –espadas, pendones, banderas, cabezas con turbante, etc.– y que se exhibía como memoria de hazañas bélicas⁸⁸, sino que aquí las doncellas se convierten en un ejemplo a seguir según la visión de la época. El no pertenecer los Simancas a un linaje en sus comienzos y el arraigarse en Córdoba, lejos de la villa de Simancas que había adoptado este escudo, les llevó a asumirlo como propio; tanto es así que formó parte del proyecto para encumbrarse en la sociedad del momento, hasta el punto de que a mediados del siglo XVII alcanzaron el título de marqueses de Santaella. Por lo tanto, la representación del

⁸⁵ Santiago MANZARBEITIA VALLE, *Iconografía e iconología de la Sibila*, en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. X, 18 (2018), pp. 47-63.

⁸⁶ Juan Andrés MOLINERO MERCHÁN, *La Mezquita-Catedral de Córdoba: Símbolos de poder. Estudio histórico-artístico a través de sus armerías*, Córdoba, 2005, p. 419.

⁸⁷ Córdoba, AHPCO, 12982P, Protocolos, ff. 343r-352v. Córdoba, 11 de noviembre de 1553. Fundación del mayorazgo por Gonzalo de Hoces por escritura otorgada ante el escribano Pedro López de Molina el 11 de noviembre de 1553. Licencia real concedida el 1 de mayo de 1551. El dato concreto en f. 348r.

⁸⁸ Antonio URQUÍZAR HERRERA, *Islamic objects in the material culture of the Castilian nobility: Trophies and the Negotiation of Hybridity*, en Borja FRANCO LLOPIS et al. (eds.), *Jews...* [ver n. 72], p. 191.

escudo en la capilla cumplía fielmente con su propósito: como apuntaba Gonzalo de Hoces, «porque el dicho apellido y linaje y nombre de los Simancas siempre dure y haya memoria»⁸⁹.

VIII. AJUAR LITÚRGICO

La capilla se dotó en su momento con piezas de orfebrería que complementarían el discurso visual, algunas de ellas de excepcional calidad, como la cruz del arcediano Simancas, hoy en el Tesoro de la Mezquita-Catedral, o un magnífico cáliz desaparecido, pero del que se conserva una minuciosa descripción en los inventarios, más otros objetos necesarios para la liturgia, así como textiles, libros o la cera imprescindible para alumbrar la capilla, recogida en el documento de donación de las capellanías y sacristanía otorgado por Diego de Simancas en 1583, el mismo año en que falleció⁹⁰. La riqueza del cáliz, que según la descripción estaba cuajado de piedras y de imágenes, refleja la trascendencia que se le quiso dar a la eucaristía a partir de Trento⁹¹, al defender la presencia real, verdadera y substancial de Jesucristo tras la consagración de las especies.

La cruz procesional de Francisco de Simancas *el Viejo* –tío de los obispos, †1520–, que también ha llegado a la actualidad, nos recuerda la relevancia que adquirió la escenificación de la fe a través de manifestaciones públicas y, habida cuenta de la colección de reliquias que don Diego se trajo de Roma, es posible que esta magnífica cruz tardogótica con influencias renacentes encabezara alguna procesión para exhibirlas como fue costumbre⁹². Reafirma lo anterior el que su tío, el arcediano Viejo, diera para la elaboración de la famosa custodia (1514-1518) de Enrique de Arfe de la catedral 100 marcos de plata⁹³, que fue diseñada para salir en procesión el día del Corpus Christi, máxima expresión pública de la eucaristía.

⁸⁹ Córdoba, AHPCO, 12982P, Protocolos... [ver n. 87], f. 348r.

⁹⁰ *Escritura de Fundación de la capilla de los Simancas*, 13 de marzo de 1583, Archivo Catedral de Córdoba (ACC), Capellanías, leg. 7.027, ff. 64r-67r. ACC, Colección Vázquez Venegas (CVV), 035-2, f. 35r.

⁹¹ Andrea Lorena GUERRERO JIMÉNEZ, *Plata y oro para la fe: cultura tridentina e iconología cristiana en la platería neogranadina virreinal*, en *H-ART. Revista de Historia, Teoría y Crítica de Arte*, 3 (2018), pp. 49-78, <https://doi.org/10.25025/hart03.2018.03>

⁹² Jesús IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y Jesús CRIADO MAINAR, *El arte al servicio del culto a las reliquias. Relicarios renacentistas y barrocos en Aragón*, en *Memoria Ecclesiae*, 35 (2011), p. 105.

⁹³ Juan GÓMEZ BRAVO, *Catálogo de los obispos de Córdoba y breve noticia histórica de su iglesia catedral y obispado*, Córdoba, 1778, t. 1, p. 405. Sobre la cruz y la custodia, véase Fernando MORENO CUADRO, *Platería cordobesa*, Córdoba, 2006, pp. 49-54.

No se han conservado los relicarios que contendrían las reliquias que Diego de Simancas se trajo con autorización del papa⁹⁴ y que se exhibirían en las pequeñas hornacinas dispuestas en los muros de su fundación, concebidos estos casi a modo de retablos-relicario, resultando en la práctica una capilla-relicario funeraria al estilo, por ejemplo, de la que mandó construir Magdalena de Ulloa, concluida en 1585, en la Colegiata de San Luis de Villagarcía de Campos (Valladolid) y cuyas numerosas reliquias estaban dispuestas en siete gradas, como fue habitual entre las órdenes religiosas en la segunda mitad del XVI⁹⁵, convirtiéndose en verdaderas *wunderkammern* o camarines de maravillas⁹⁶, donde exhibir las colecciones de objetos sagrados que otorgaban prestigio a su propietario tanto por su riqueza como por sus propiedades miríficas⁹⁷.

Se añade la particularidad de que el retablo de los Simancas consta de unas cajas o alhacenas en el banco a modo de pedestal relicario, con sus correspondientes puertas y cerraduras que probablemente servirían para guardar reliquias, costumbre que se comienza a constatar en contratos de retablos a partir de los años setenta del siglo XVI, como por ejemplo en el retablo mayor del monasterio de Santa María de la Oliva, ahora en la iglesia parroquial de San Pedro de Tafalla, fechado en 1572⁹⁸.

Así, se daba respuesta a otro de los decretos dogmáticos emanados de la sesión vigésimo quinta del Concilio de Trento, que recomendaba a los preladados, en el capítulo sobre la invocación y la veneración de las reliquias, que inculcasen en los feligreses el «honor de las reliquias»⁹⁹ y la veneración de los santos y los mártires por ser «miembros vivos del mismo Cristo, y templos del Espíritu Santo, por quien [habrían de] resucitar a la vida eterna para ser glorificados»¹⁰⁰. Además de la expansión del gusto por el coleccionismo y las cámaras de maravillas desde mediados del siglo XVI, hay que tener en cuenta la cercana relación de Diego de

⁹⁴ Diego de SIMANCAS, *La vida...* [ver n. 14], p. 184.

⁹⁵ Yayoi KAWAMURA y Cristina HEREDIA ALONSO, *Nuevas aportaciones sobre la capilla relicario de Villagarcía de Campos (Valladolid)*, en *Archivo Español de Arte*, 91, 361 (2018), pp. 3-8. <https://doi.org/10.3989/aearte.2018.01>

⁹⁶ Miguel MORÁN TURINA y Fernando CHECA CREMADES, *El coleccionismo en España. De la cámara de las maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, 1985, pp. 173-178.

⁹⁷ Víctor MÍNGUEZ y Inmaculada RODRÍGUEZ MOYA, *El tiempo...* [ver n. 52], p. 342.

⁹⁸ Jesús IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y Jesús CRIADO MAINAR, *El arte...* [ver n. 92], pp. 120-121.

⁹⁹ Sacrosancti et oecumenici concilii tridentini sub Paulo III, Julio III & Pio IV pontific. maxim. celebrati canones et decreta, Valencia, Simon Faure, 1753, p. 278. http://www.bibliotecavirtual-deandalucia.es/catalogo/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=86239. Sobre las reliquias, véase Jesús IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y Jesús CRIADO MAINAR, *El arte...* [ver n. 92], pp. 104-105.

¹⁰⁰ Jesús IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y Jesús CRIADO MAINAR, *El arte...* [ver n. 92], pp. 278-322.

Simancas con Felipe II, como pone de manifiesto en su autobiografía¹⁰¹, cuya admiración por las reliquias es sobradamente conocida a través de su colección de El Escorial.

Podría interpretarse este afán por mostrar las reliquias, especialmente tras Trento y Lepanto, como una sacralización de la victoria frente al turco, entendiéndose que los que lucharon por la defensa de la fe en ambos frentes –religioso y militar– lo hacían a imitación de los mártires y santos. Paralelamente, la secularización de estos hechos se habría visto materializada en la cantidad de medallas conmemorativas de la célebre batalla acuñadas con la efigie de alguno de los principales comandantes, como don Juan de Austria, y en el reverso la acción bélica que lideraron, y que se exhibían colgadas en los gabinetes para recordar sus hazañas¹⁰². En el caso de la exposición de las reliquias en la capilla, Diego de Simancas compartía su iniciativa de reunir una considerable y significativa colección de reliquias no solo para su fundación, sino para honra de la catedral de Córdoba, extensiva a la sociedad de su tiempo gracias a las procesiones públicas en las que se exhibirían propiciando el culto a los mártires y santos como modelos de vida cristiana, respondiendo así a las pretensiones reformistas, contribuyendo a la expansión de la doctrina católica y sentando las bases de una conciencia social frente a la ideología protestante.

IX. CONCLUSIÓN

Tras la restauración de la capilla del Espíritu Santo y el descubrimiento de las pinturas de los profetas, el discurso visual organizado por los Simancas en esta capilla de la Mezquita-Catedral de Córdoba a partir de 1568 cobra todo el sentido al amparo de los postulados emanados tras el concilio de Trento y bajo el influjo del Humanismo, poniendo de manifiesto la pertenencia de Diego de Simancas, obispo de Ciudad Rodrigo, Badajoz y Zamora, a la élite intelectual no solo de España sino también de Roma, centro neurálgico de la geopolítica contemporánea, donde estuvo nueve años en la causa de Bartolomé de Carranza por designación de Felipe II. Su protección a los artistas Pablo de Céspedes, racionero de la catedral y estante en Roma, y al amigo de este, el italiano Cesare Arbasia, quienes, según todos los indicios, intervinieron en la decoración

¹⁰¹ Diego de SIMANCAS, *La vida...* [ver n. 14].

¹⁰² Stefan HANB, *Event...* [ver n. 44], pp. 97-98.

de la capilla, sitúan al prelado como eslabón fundamental en la introducción en Córdoba de la corriente artística imperante en Italia, el manierismo. Bajo esta novedosa estética, la capilla se convierte al mismo tiempo en espejo de las preocupaciones de la cristiandad occidental derivadas de la beligerancia respecto al «otro», por excelencia en esos momentos el musulmán, ya fuera turco –batalla de Lepanto–, norteafricano –conquista de Túnez– o morisco –rebelión de las Alpujarras–. De esta forma, los Simancas erigieron la capilla no solamente para demostrar su poder, fama y riqueza, sino para difundir –como prelados y sucesores de los apóstoles– su misión evangelizadora mediante el bautismo y la eucaristía de acuerdo con el espíritu contrarreformista. Para gozar de la salvación, anunciada por sibilas y profetas, había que practicar las virtudes –figuradas en la capilla– siguiendo el modelo de vida cristiana de los santos y los mártires, cuyas reliquias, traídas por don Diego de Roma, se exhibían en las paredes. Los Simancas fueron representados al pie de la cruz, dando testimonio de su fe en una imagen insólita por la vanidad que desprende. La capilla actúa así como un gran escenario en el que las artes son transmisoras de un discurso cuyo eje central es la exaltación de su linaje, vinculado al Espíritu Santo a través de la advocación de su fundación, que al mismo tiempo servía de enterramiento y relicario, siendo este, por tanto, el legado de los Simancas para preservar su memoria por toda la eternidad.

Gracias a la intervención llevada a cabo, esta capilla de la Mezquita-Catedral de Córdoba se convierte en una de las más mejor conservadas y adecuadas para la recepción, por parte de la sociedad actual, de la estética y el mensaje de las preocupaciones espirituales y materiales de la sociedad de la Edad Moderna.

X. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Archivísticas

CÓRDOBA, ARCHIVO CATEDRAL DE CÓRDOBA [=ACC], *Concesión del cabildo de Córdoba de un lugar para enterramiento a don Juan de Simancas*, 4 de septiembre de 1568, Actas Capitulares, t. 19, ff. 179r-v.

CÓRDOBA, ACC, *Escritura de Fundación de la capilla de los Simancas*, 13 de marzo de 1583, Capellanías, leg. 7.027, ff. 64r-67r; ACC, Colección Vázquez Venegas [= CVV], 035-2, f. 35r.

SEVILLA, ARCHIVO GENERAL DE INDIAS [=AGI], *Autos entre partes*, Santa Fe. Sig. Justicia, 1105, n° 2, R.3; *Real Cédula a don Juan de Simancas, obispo de Cartagena, para que no extralimite su jurisdicción*, Santa Fe, 987, L.3, ff. 259-259v.

Bibliográficas

- BANDA Y VARGAS, Antonio de la, *Hernán Ruiz y la arquitectura bajoandaluza en tiempos de Felipe II*, en Rafael Vázquez Lesmes et al. (coords.), *Córdoba en tiempos de Felipe II*, Córdoba, 1999.
- BANDRÉS OTO, Maribel, *El vestido y la moda*, Madrid, 1998.
- BERNIS MADRAZO, Carmen *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, t. 1, Madrid, 1978.
- CABEZAS, Lino, *Ornamentation and Structure in the Representation of Renaissance Architecture in Spain*, en *Nexus Network Journal*, 13, 2 (2011), pp. 257-279. DOI: [10.1007/s00004-011-0067-3](https://doi.org/10.1007/s00004-011-0067-3)
- CAPRIOTTI, Giuseppe y FRANCO LLOPIS, Borja, *Changing the Enemy, visualizing the Other: the State of Art in Italian and Spanish Art Historiography*, en «*Il Capitale culturale*», *Supplementi* 06, 2017, pp. 7-23.
- DÁVILA, Sancho, *De la veneración que se debe a los cuerpos de los santos y a sus reliquias*, Madrid, 1611.
- DÍAZ CAYEROS, Patricia, *Pablo de Céspedes entre Italia y España*, en *Red Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2006, p. 27, <https://elibro.net/es/lc/bibliocordoba/titulos/6684>
- DÍAZ RODRÍGUEZ, Antonio J., *El clero catedralicio en la España Moderna: Los miembros del Cabildo de la Catedral de Córdoba (1475-1808)*, Murcia, 2012.
- DUSSEL, Enrique, *Los concilios provinciales de América Latina en los siglos XVI y XVII*, Méjico, 1979, pp. 193-252.
- FORMICA, Marina, *Lo specchio turco. Immagini dell'Altro e riflessi del Sé nella cultura italiana di età moderna*, Roma, 2012.
- FRANCO LLOPIS, Borja, *Images of Islam in the Ephemeral Art of the Spanish Habsburgs: an initial approach*, en «*Il Capitale culturale*», *Supplementi* 06 (2017), pp. 87-116.
- FRANCO LLOPIS, Borja y URQUÍZAR HERRERA, Antonio (coords.), *Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond, 14th to 18th Centuries*, Leiden, Boston, 2019.
- FRANCO LLOPIS, Borja, *The Image of the «Turk» in the Iberian Peninsula before and after Lepanto: Some Preliminary Reflections*, en *Lepanto and Beyond. Images of religious alterity from Genoa and the Christian Mediterranean*, Lovaina, 2021, pp. 29-65.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo, *Tejidos con «denominación de origen extranjera» en el vestido castellano. 1500-1860*, en *Estudios Humanísticos. Historia*, 3 (2004), pp. 115-145.
- GARCÍA ORO, José y M^a José PORTELA SILVA, *El obispo fray Bernardo de Fresneda y la reforma tridentina en la iglesia de Córdoba*, en *Carthaginensia*, 16, 29 (2000), pp. 139-181.
- GÓMEZ NAVARRO, Soledad, *Reforma y renovación católicas (siglos XVI-XVII)*, Madrid, 2016.
- GÓMEZ NAVARRO, Soledad, *Templo mayor, vida y muerte en la Córdoba del Antiguo Régimen*, en Gloria LORA SERRANO et al. (eds. y coords.), *El Templo de Córdoba. La Mezquita-Catedral, un espacio único en el mundo*, Córdoba, 2019, pp. 211-267.

- HANB, Stefan, *Event and Narration. Spanish Storytelling on the Battle of Lepanto in the Early 1570s*, en *Lepanto and Beyond. Images of religious alterity from Genoa and the Christian Mediterranean*, Lovaina, 2021, pp.81-109.
- RUIZ II, Hernán, *Libro de arquitectura*, 2 t., Sevilla, 1998.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Jesús y CRIADO MAINAR, Jesús, *El arte al servicio del culto a las reliquias. Relicarios renacentistas y barrocos en Aragón*, en *Memoria Ecclesiae*, 35 (2011), pp. 97-138.
- JEDIN, Hubert, *Historia del Concilio de Trento*, I-IV (I-II), Pamplona, 1981.
- JORDANO BARBUDO, María Ángeles, *Nuevas pinturas de Cesare Arbasia en la catedral de Córdoba*, en *Archivo Español de Arte*, 94, 374 (2021), pp. 163-171. <https://doi.org/10.3989/aearte.2021.10>
- JORDANO BARBUDO, María Ángeles y BARRENA HERRERA, Anabel, *La capilla del Espíritu Santo de la Mezquita-Catedral de Córdoba. Estudio histórico-artístico y restauración*, Córdoba, 2021.
- INGRAM, Kevin, *Converso Non-Confirmism in Early Modern Spain*, Cham, 2018.
- LYNN, Kimberly, *Between Court and Confessional: The Politics of Spanish Inquisitors*, Cambridge, 2013.
- LYNN, Kimberly, *Diego de Simancas*, en David THOMAS y John CHESWORTH (eds.), *Christian-Muslim Relations. A bibliographical history*, vol. 6: *Western Europe (1500-1600)*, Leiden, Boston, 2014.
- MANZARBEITIA VALLE, Santiago, *Iconografía e iconología de la Sibila*, en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 10, 18 (2018), pp. 47-63.
- MARÍAS, Fernando, *On Converso Artists in the Spanish Golden Age*, en Borja FRANCO LLOPIS y URQUÍZAR HERRERA, Antonio, *Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond, 14th to 18th Centuries*, Leiden, Boston, 2019, pp. 89-117.
- MARTÍNEZ LARA, Pedro M. *Dos retratos pictóricos de Pablo de Céspedes en Sevilla*, en *Laboratorio de Arte*, 31(2019), pp. 247-264.
- MARTÍNEZ SAGREDO, Paula y DÍAZ ARAYA, Alberto, *Entre el cielo y el infierno: cofradías de indios en el Cusco y el programa iconográfico de las postrimerías (siglos XVI y XVII)*, en *Estudios Atacameños*, 61 (2019), pp. 49-71. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-1043201900500010>
- MENOR BORREGO, Bartolomé, *Poesía y teología en las pinturas de César Arbasia en la capilla del Sagrario de Córdoba*, en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 139 (2000), pp. 141-149.
- MÍNGUEZ, Víctor y RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, *El tiempo de los Habsburgo. La construcción artística de un linaje imperial en el Renacimiento*, Madrid, 2020.
- MOLINERO MERCHÁN, Juan Andrés, *La Mezquita-Catedral de Córdoba: Símbolos de poder. Estudio histórico-artístico a través de sus armerías*, Córdoba, 2005.
- MORALEJO ORTEGA, Macarena *El obispo Diego de Simancas y su papel como virrey de Nápoles*, en *Libros de la Corte*, 4, Madrid, 2012, pp. 141-153.
- MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J., *Hernán Ruiz el Joven*, Madrid, 1996.

- MORENO CUADRO, Fernando, *Platería cordobesa*, Córdoba, 2006.
- MORENO CUADRO, Fernando, *Iconografía de los testigos de los procesos teresianos. A propósito de Adrian Collaert y la escenografía de la capilla Cornaro*, en *Archivo Español de Arte*, 87, 345 (2014), pp. 29-44.
- MORENO CUADRO, Fernando, *El tabernáculo de Guillermo de Orta para el Sagrario de la catedral de Córdoba*, en *Anuario de Historia de la Iglesia*, 27 (2018), pp. 325-349. DOI: [10.15581/007.27.325-349](https://doi.org/10.15581/007.27.325-349)
- NIETO CUMPLIDO, Manuel, *La catedral de Córdoba*, Córdoba, 1998.
- ORTI BELMONTE, Vicente, *La catedral-antigua mezquita y santuarios cordobeses*, Córdoba, 1970.
- PACHECO, Francisco; PIÑERO RAMÍREZ, Pedro y REYES CANO, Rogelio, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Sevilla, 1985.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio A., *El parnaso español pintoresco laureado*, Madrid, 1796.
- PÉREZ LOZANO, Manuel y MORALEJO ORTEGA, Macarena, *Don Diego de Simancas y la fundación de la capilla familiar en la Catedral-Mezquita de Córdoba*, en María Dolores BARRAL RIVADULLA et al. (eds.), *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia*, Santiago de Compostela, 2012, pp. 1501-1513.
- PRADO, Jerónimo y VILLALPANDO, Juan Bautista, *In Ezechielem explanationes et apparatus urbis, ac templi heirosolymitani*. Rome, 1596-[1605].
- RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael *Inventario monumental y artístico de la provincia de Córdoba*. Con notas de José VALVERDE MADRID, Córdoba, 1982.
- RAYA RAYA, María Ángeles, *Catálogo de las pinturas de la catedral de Córdoba*, Córdoba, 1988.
- RODRÍGUEZ, Alonso, *Exercicio de perfección y virtudes christianas*, Barcelona, 1760.
- ROMERO DE TORRES, Enrique, *Expediente canónico incoado en 1589 contra el célebre pintor cordobés y racionero Pablo de Céspedes y noticia de algunos de sus cuadros*, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 82, 4 (1923), pp. 337-347.
- RUBIO LAPAZ, Jesús y MORENO CUADRO, Fernando, *Escritos de Pablo de Céspedes. Edición crítica*, Córdoba, 1998.
- SIGÜENZA, José de; GARCÍA AGUILAR, Ignacio (ed. lit.); FERNÁNDEZ LÓPEZ, Sergio (ed. lit.) y Natalia PALOMINO TIZADO (ed. lit.), *La historia del Rey de los Reyes y Señor de los Señores*, Huelva, 2014.
- SIMANCAS, Diego de, *La vida y cosas notables del Señor Obispo de Zamora D. Diego de Simancas...*, escrita de su mano, en Manuel SERRANO Y SANZ (ed.), *Autobiografías y memorias*, t. 2, Madrid, 1905, pp. 151-210.
- SORCE, Francesco, *Il drago come immagine del nemico turco nella rappresentazione di età moderna*, en *Rivista dell' Instituto Nazionale d' Archeologia e Storia dell' Arte*, 62-63 (2007-2008), pp. 173-198.
- STAGNO, Laura, *Triumphing over the Enemy. References to the Turks as part of Andrea, Giannettino and Giovanni Andrea Doria's artistic patronage and public image*, en «*Il Capitale culturale*», *Supplementi*, 6 (2017), pp. 145-188. DOI: [10.13138/2039-2362/1709](https://doi.org/10.13138/2039-2362/1709)

- STOICHITA, Victor I., *La imagen del Otro. Negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Moderna*, Madrid, 2016.
- URQUÍZAR HERRERA, Antonio, *El Renacimiento en la periferia. La recepción de los modelos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*, Córdoba, 2001.
- URQUÍZAR HERRERA, Antonio, *Islamic objects in the material culture of the Castilian nobility: Trophies and the Negotiation of Hybridity*, en Borja FRANCO LLOPIS et al. (eds.), *Jews and Muslims in Christian Iberia and Beyond, 14th to 18th Centuries*, Leiden, Boston, 2019, pp. 187-212.
- VARGAS UGARTE, Rubén, *Concilios Limenses*, t. 1, Lima, 1951. <https://archive.org/details/concilioslimense01lima/page/28/mode/2up>