

CESARE ARBASIA E LE FONTI FIGURATIVE NELLA CAPPELLA DEL SANTISSIMO SACRAMENTO DELLA MOSCHEA-CATTEDRALE DI CORDOVA

FEDERICA PERUGINI
Universidad Complutense de Madrid (España)

Fecha de recepción: 31/05/2025
Fecha de aceptación: 12/09/2025

Riassunto

Il presente studio si propone di approfondire le fonti figurative impiegate da Cesare Arbasia nella decorazione della Cappella del Santissimo Sacramento della Moschea-Cattedrale di Cordova. Attraverso un'analisi dei soggiorni a Firenze e a Roma che precedettero la sua attività in Spagna, si evidenzierà come, probabilmente grazie ai suoi rapporti con i pittori e teorici Federico Zuccari e Pablo de Céspedes, l'artista sia stato inserito nei vivaci ambienti artistici della Roma e della Firenze di fine Cinquecento, assorbendo modelli iconografici che successivamente rielaborerà nella decorazione della Cappella del Sacramento.

Parole chiave

XVI secolo, Arte moderna, Età moderna, Pitture, Manierismo.

CESARE ARBASIA Y LAS FUENTES FIGURATIVAS DE LA CAPILLA DEL SANTÍSIMO SACRAMENTO DE LA MEZQUITA-CATEDRAL DE CÓRDOBA

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo profundizar en las fuentes figurativas empleadas por Cesare Arbasia en la decoración de la Capilla del Sagrario de la Mezquita-Catedral de Córdoba. A través del análisis de sus estancias en Roma y Florencia, anteriores a su etapa española, se pondrá de manifiesto cómo, probablemente gracias a sus vínculos con los pintores y tratadistas Federico Zuccari y Pablo de Céspedes, el artista se integró en los dinámicos círculos artísticos de la Roma y la Florencia de finales del siglo XVI, asimilando modelos iconográficos que más tarde reelaborará en la decoración de la Capilla del Sagrario.

Palabras clave

Siglo XVI, Arte moderno, Edad Moderna, Pinturas, Manierismo.

CESARE ARBASIA AND THE FIGURATIVE SOURCES OF THE CHAPEL OF THE BLESSED SACRAMENT OF THE MOSQUE-CATHEDRAL OF CORDOBA

Abstract

This study aims to examine the figurative sources employed by Cesare Arbasia in the decoration of the Chapel of the Blessed Sacrament in the Mosque-Cathedral of Córdoba. By analysing the artist's formative stays in Florence and Rome prior to his Spanish period, the research will highlight how, likely through his connections with the painters and theorists Federico Zuccari and Pablo de Céspedes, Arbasia became involved in the dynamic artistic milieus of late sixteenth-century Rome and Florence. There, he absorbed a range of iconographic models which he would later reinterpret in the decoration of the Chapel of the Blessed Sacrament.

Keywords

16th century, Modern Art, Modern Age, Paintings, Mannerism.



Introduzione: lo spazio liturgico e la decorazione

Nell'angolo sud-orientale della Moschea-Cattedrale di Cordova, alla fine dell'ampliamento realizzato da Almanzor (938–1002), si trova la cappella del Santissimo Sacramento (fig. 1). Questo spazio architettonico, in origine destinato a librerie del capitolo, fu trasformato a partire dal 1571 in nuova cappella del Sacramento dall'architetto Hernán Ruiz III (1534–1606) poiché la precedente era poco spaziosa per gli atti liturgici¹.



Fig. 1. Cesare Arbasia, *Vista d'insieme della Cappella del Santissimo Sacramento*, Moschea-Cattedrale, Cordova.

La cappella presenta una pianta rettangolare divisa da tre navate coperte da volte a crociera, il tutto interamente ricoperto da affreschi in una sorta di *horror vacui*. Sulle pareti delle navate, la decorazione si sviluppa su tre livelli. Il primo simula una decorazione in marmo nella quale sono inserite le iscrizioni relative alle storie dei santi martiri di Cordova, rappresentati nel secondo livello a gruppi di tre. Il terzo livello è completato da lunette con scene di paesaggio. Negli intradossi degli archi che dividono le navate, tra le grottesche, compaiono sia angeli con i simboli della Passione, sia simboli della Passione isolati (fig. 2). Sulle volte, un cielo nuvoloso ospita figure di angioletti (fig. 3). Sulla parete d'altare è affrescata un'*Ultima Cena*, al di sotto della quale si trovano due profeti che fiancheggiano una nicchia dove si trova un tabernacolo decorato da rilievi in legno policromo con scene della Passione² (fig. 4). A completamento della decorazione pittorica, due tele sulle pareti in fondo alle navate, in corrispondenza dell'altare, rappresentano l'*Orazione nell'orto* (navata di destra) e il *Congedo di Cristo dalla Madre* (navata di sinistra).

Il primo documento relativo alla decorazione pittorica risale al 27 settembre 1571, quando viene stipulato un contratto con il pittore Luis de Valdivieso³. Questo intervento non venne mai

¹ Per altre informazioni sulla storia della cappella del Santissimo Sacramento si vedano: Ramírez de Arellano, 1904: 133-134. Ramírez de Arellano/Valverde Madrid, 1982: 72-73. Ortí Belmonte, 1970: 125-136. Nieto Cumplido, 1998: 368-390.

² Sul tabernacolo, intagliato da Guillermo de Orta e dipinto e dorato da Alonso de Ribera, si vedano Pérez Lozano, 1991: 58. Nieto Cumplido, 1998: 384.

³ Il documento compare nei regesti pubblicati da De la Torre y del Cerro, 1988: 175-176.

portato a termine poiché i lavori procedevano con lentezza e l'8 agosto del 1583⁴ la giunta del capitolo decise di affidare l'incarico al pittore italiano Cesare Arbasia (Saluzzo, 1547 – ?, 1607 ca.) che realizzò i lavori sotto la reggenza del vescovo Antonio de Pazos y Figueroa (Pontevedra, 1524 – Cordova, 1586).



Fig. 2. Cesare Arbasia, *Parete laterale con i santi martiri di Cordova e angeli*, Cappella del Santissimo Sacramento, Moschea-Cattedrale, Cordova.



Fig. 3. Cesare Arbasia, *Volta con intradossi degli archi con angeli e simboli*, Cappella del Santissimo Sacramento, Moschea-Cattedrale, Cordova.



Fig. 4. Cesare Arbasia, *Parete d'altare*, Cappella del Santissimo Sacramento, Moschea-Cattedrale, Cordova.

Cesare Arbasia era giunto in Spagna nel 1577⁵ insieme a Pablo de Céspedes (Cordova, 1538–1608) che in quello stesso anno fu nominato *racionero* della Cattedrale di Cordova. È verosimile che sia stato proprio Céspedes a favorire l'assegnazione ad Arbasia di questa commissione, come d'altronde afferma Antonio Palomino de Castro y Velasco nel *Museo Pictórico* (1724) “[Arbasia] fue llamado para este efecto [la decorazione della cappella del Sacramento], por la amistad que con él avía tenido en Roma Pablo de Cefpedes, Racionero de dicha Santa Iglesia de Cordova [...]”⁶.

La presenza di Arbasia nella cappella del Sacramento è attestata nei testi scritti tra XVII e XIX secolo da Francisco Pacheco (1649)⁷, Antonio Ponz (1772–94), Juan Augustín Ceán

⁴ L'informazione sulla riunione dell'8 agosto 1583 è riportata da Ceán Bermúdez, 1800: 43 e dal cosiddetto “Manoscritto HP”. Si veda: Maraver y Alfaro, 1846.

⁵ L'anno preciso dell'arrivo in Spagna di Arbasia e Céspedes è indicato in una lettera inviata dal *racionero* a Bastiano Caccini nel settembre di quell'anno. La lettera è pubblicata da Muller, 1996: 89–91.

Due anni dopo il suo arrivo in Spagna e prima della committenza a Cordova, Arbasia è attivo a Malaga, dove lavora nella cattedrale decorando la cappella Maggiore e cappella dell'Annunciazione. Su Arbasia a Malaga si vedano: Llordén Simón, 1949: 483–524. Angulo Íñiguez, 1955: 265–271. Llordén Simón, 1959: 51–76. Clavijo García, 1976: 307–320. Sánchez López, 1995: 41–51. Sánchez López/Arcos von Haartman, 1999: 423–469.

⁶ Palomino de Castro y Velasco, 1724: 271. Palomino ritorna sull'argomento nelle *Vidas de los pintores españoles*: Palomino de Castro y Velasco, 1742: 23; 36–37.

⁷ Pacheco nel capitolo dedicato alla tecnica dell'affresco dell'*Arte de la pintura* elogia Arbasia tra coloro che “manejaron este género de pintura en nuestros días con gran destreza y satisfacción” proprio nella cappella del Sacramento di Cordova. Pacheco, 1649: 54.

Bermúdez (1800), Frédéric Quillet (1825), Luis María Ramírez de las Casas Deza (1866) e nella prima monografia di Pablo de Céspedes scritta da Francisco María Tubino (1868)⁸. Quest'ultimo pubblica per la prima volta una nota che ci consente di identificare l'ideatore del programma iconografico, Ambrosio de Morales (Cordova, 1513–1591) cronista di Filippo II a partire dal 1563⁹:

“[...] Venido el Obispo Don Antonio de Pazos mandó dar priesa en acabar ricamente el Sagrario y por un pintor piamontés llamado Cesar Erbasia se doraron y pintaron las bóvedas con un cielo de ángeles y las paredes con los Santos Mártires de Córdoba, dando yo los subjectos para pintura y escriptura. Con esto quedó la capilla tan rica y hermosa que no hay otra cosa tal en España. Pusieronse algunos escudos con armas del Obispo y su nombre, porque también dio cosa de doscientos ducados para ayuda de la obra [...]”¹⁰.

La documentazione relativa alla decorazione

A partire dal XX secolo, le ricerche archivistiche hanno portato alla luce alcuni documenti che chiariscono lo sviluppo delle fasi decorative.

Il 28 settembre 1583 Arbasia riceve 100 ducati da Juan Perez de Sevilla per le pitture del Sacramento nuovo¹¹. Nell'agosto 1584 doveva già aver finito di dipingere i santi martiri sulle pareti e le iscrizioni sottostanti, come si evince dalla lettura della dedicatoria al vescovo Pazos che Ambrosio de Morales pone all'inizio del IV volume della *Cronica general de España* (1586), nella cui stesura fu probabilmente aiutato da Pablo de Céspedes¹²:

“También los mando pintar y escrevir debaxo dellos sus historias sumadas, en el riquísimo sagrario nuevo de la iglesia mayor: donde sola la lindeza y magestad de toda la obra es una cosa de las mas señaladas que ay en España con admiración de todos las que la ven. Mas la devoción que con esto se ha despertado en toda la ciudad para sus santos, es tan grande, que se puede estimar por mucho más preciosa: pues con el recuerdo de la pintura y de la historia levanta las almas al cielo [...]. En Cordova, principio de agosto de MDLXXXIII”¹³.

Nel 1585 Arbasia è ancora a Cordova, poiché affitta alcune case del tesoriere della cattedrale Antonio del Corral, si impegna a terminare la pittura e la doratura delle pareti della

⁸ Ponz, 1772-94: 9. Ceán Bermúdez, 1800: 42-43. Quillet, 1825: 33. Ramírez de las Casas Deza, 1866: 98. Tubino, 1868: 117-118.

⁹ Su Ambrosio de Morales si veda la seguente bibliografia: Redel, 1909. Ortí Belmonte, 1951: 109-114. Sánchez Madrid, 2002. Cuesta Leonardo, 2015: 175-193. Cerrato Casado, 2019: 189-216.

Rimane inoltre ancora da chiarire e approfondire il rapporto tra Cesare Arbasia, Pablo de Céspedes e i vescovi Antonio Pazos e Diego de Simancas (Cordova, 1513–1583). È verosimile che i due prelati risiedessero a Roma negli anni del processo a Bartolomé Carranza (iniziato nel 1567 e protrattosi per nove anni), periodo in cui probabilmente giunsero nella capitale anche Arbasia e Céspedes. Da qui l'ipotesi di un possibile primo contatto tra gli artisti e i vescovi a Roma (Moralejo Ortega, 2010: 227-240; 2012: 141-153). Nuove ricerche, inoltre, ipotizzano che anche Diego de Simancas sia stato committente di Arbasia nella Moschea-Cattedrale di Cordova, in particolare nella cappella dello Spirito Santo (o cappella Simancas) (Jordano Barbudo, 2021: 163-171).

¹⁰ Si tratta di una nota della Biblioteca Nacional de España (Madrid), ms. 5785 (fol. 125). Il documento fu successivamente ripubblicato da Sánchez Cantón nel 1937 come inedito, probabilmente ignaro del fatto che era già stato reso noto anni prima da Tubino, 1868: 118. Si veda Sánchez Cantón, 1937: 73-74.

¹¹ De la Torre y del Cerro, 1988: 201.

¹² L'informazione è riportata da Ceán Bermúdez, 1800: 318. “[...] [Pablo de Céspedes] Desempeñó sus funciones con la mas cumplida asistencia al coro, y con graves encargos y comisiones que el cabildo puso á su cuidado, como fué el haber arreglado el quaderno de los santos Mártires de Córdoba con el doctor Ambrosio de Morales, por el que se mandó rezar en aquella santa iglesia en junio de 583 [...]”

¹³ De Morales, 1586.

cappella e a realizzare un quadro rappresentante Gesù e la Vergine (probabilmente il dipinto raffigurante il *Congedo di Cristo dalla Madre* tutt'ora conservato nella cappella)¹⁴.

Ad inizio 1586 la decorazione doveva essere terminata poiché il 19 marzo di quell'anno Arbasia ricevette l'incarico di decorare la navata di fronte alla cappella¹⁵. Non si sa se il saluzzese mise mano a questa decorazione oppure se fu realizzata, come afferma Palomino, dai suoi aiutanti¹⁶: i genovesi Giovan Battista (Crema, 1525/30 ca. – Viso del Marqués, 1588 ca.) e Stefano Peroli (Genova?, 1563 ca. – Almagro?, 1637 ca.) e lo spagnolo Antonio Mohedano (Lucerna, 1561–1625)¹⁷. È possibile che questa parte della decorazione (distrutta nel XIX secolo¹⁸) già poco dopo l'esecuzione della stessa necessitasse di un parziale restauro, poiché nelle *Cuentas de Fábrica de la Catedral* appare una nota in cui Arbasia ricevette 40 ducati per *mejoras* da realizzare nelle pareti e nelle grate del Sacramento¹⁹.

L'ultimo documento che testimonia la presenza del pittore a Cordova è datato al 28 aprile 1586. In esso, Arbasia firma per conto di Jerónimo Nicolás, maestro vetrario incaricato di realizzare quattordici vetrate ma che era assente al momento della redazione del contratto²⁰.

Il culto dei santi martiri di Cordova

I santi martiri di Cordova sono rappresentati, a gruppi di tre, sulle pareti delle navate, secondo un'impostazione che si ispira al modello degli *uomini illustri*. Le figure sono accompagnate da iscrizioni che aiutano a identificare i personaggi raccontando brevemente la loro storia e il martirio.

L'interesse per questi santi nacque mentre erano in atto i lavori per la costruzione della nuova cappella del Sacramento. Nel 1572, infatti, il vescovo Pedro Ponce de León (Cordova,

¹⁴ Il documento dell'affitto delle case è datato al 24 aprile 1585 pubblicato da Ramírez de Arellano, 1902: 128-129, ripubblicato poi da Llordén Simón, 1949: 31 e da De la Torre y del Cerro, 1988: 203. Il documento in cui si impegna a terminare le pitture e a realizzare il quadro viene pubblicato da Ramírez de Arellano, 1900: 200-201 datato al 31 luglio 1585 mentre De la Torre y del Cerro, 1988: 203, lo pubblica datato al 2 agosto 1585. Le informazioni ricavate da questi documenti consentono di ipotizzare che l'altra tela con l'*Orazione nell'orto* fosse stata già realizzata e che, con questo secondo incarico, Arbasia abbia probabilmente eseguito anche le pitture di paesaggio nelle lunette, le volte con gli angeli e i sott'archi decorati con angeli e simboli della Passione, figurazioni non menzionate nella documentazione finora rintracciata.

¹⁵ Il documento è pubblicato da Ramírez de Arellano, 1900: 201 e poi da De la Torre y del Cerro, 1988: 204-205. I lavori della navata di fronte la Cappella del Sacramento dovettero terminare pochi mesi dopo quando, il 23 giugno 1586 il pittore ebbe l'ultima parte del pagamento come si evince dal documento pubblicato da Ramírez de Arellano, 1900: 201 e poi da Llordén Simón, 1949: 31.

¹⁶ La partecipazione dei Peroli e di Mohedano alla decorazione della cappella non è attestata documentalmente: le fonti d'archivio citano esclusivamente Arbasia, mentre le menzioni di eventuali collaboratori derivano unicamente da Palomino. Quest'ultimo menziona la realizzazione degli affreschi della navata solamente nelle vite di Antonio Mohedano (“y la que hizo despues, en la nave del Sagrario, de la Santa Iglesia de Cordova, en compañía de los Perolas”) e dei Peroli (“ayudaron tambien à Antonio Mohedano, en la Pintura que hizo, en la media Nave del Sagrario de la fanta Iglesia de Cordova”). Palomino de Castro y Velasco, 1742: 23; 37.

¹⁷ Sui fratelli Peroli e su Antonio Mohedano si veda la seguente bibliografia: González Zubieta, 1981. Bustamante/Mariás, 1982: 173-185. Valdivieso/Serrera, 1985: 174-188. Del Campo Muñoz, 1998: 53-64. López Torrijos, 2000: 271-280. López Torrijos, 2002: 145-165. Herrera Maldonado, 2003: 259-271. López Torrijos, 2007: 198-202. López Torrijos, 2009. López Torrijos, 2020. Méndez Rodríguez, 2015: 397-399.

¹⁸ Nella descrizione che Ramírez de las Casas Deza fa della cappella del Sacramento e di questa navata con storie della storia santa e figure allusive al Santissimo Sacramento dice che si deteriorarono con il tempo e che il poco che rimase è stato distrutto “sin consideración alguna”. Ramírez de las Casas Deza, 1866: 126.

¹⁹ Conti, 1991: 48.

²⁰ Documento pubblicato da Ramírez de Arellano, 1900: 200-201.

1510 – Jaraicejo, 1573) scoprì nella biblioteca della cattedrale di Oviedo le opere di san Eulogio di Cordova, tra le quali figurava il *Memorialis sanctorum*, una cronaca delle persecuzioni e dei martiri sofferti dai cristiani che vivevano a Cordova all'epoca di Abderramán II (822–852) e Mohamed I (852–886). In questi anni Ambrosio de Morales era in viaggio per le Asturie su ordine di Filippo II con il fine di elaborare una “Relacion de las Reliquias [de santos], Enterramientos Reales y Libros antiguos”²¹ che avrebbe ricostruito un'identità spagnola attraverso la ricostruzione della memoria cristiana. Fu proprio in questa occasione che il cronista ebbe l'opportunità di leggere e studiare il *Memorialis sanctorum*²². Frutto di questo studio fu la pubblicazione ad Alcalá de Henares nel 1574 del *Divi Eulogii Martiris Cordubensis*²³. Poco tempo dopo la diffusione di questo testo, il 21 novembre 1575, vennero ritrovati alcuni resti ossei nella chiesa di San Pietro a Cordova, dove, secondo la tradizione, si credeva fossero sepolti alcuni martiri antichi. In quello stesso sito, alcuni anni prima, era stata rinvenuta una lapide con un'iscrizione che menzionava i santi martiri di Cordova, stabilendo così un legame diretto tra i resti e i santi in questione: SANCTORUM MARTIRUM CHRISTI IESU, FAUSTI, IANUARI, MARTIALIS, ZOILI ET AISCLI, ERA MLXXIX²⁴.

Il vescovo Antonio Pazos si era prontamente adoperato affinché nella chiesa di San Pietro venisse creato un luogo per la venerazione delle reliquie²⁵ e il 22 gennaio 1583, insieme al Concilio Provinciale di Toledo, dichiarò questi resti reliquie dei santi martiri cordovesi, culto approvato nel mese di giugno dello stesso anno da un decreto emanato da Gregorio XIII Boncompagni (1572–1585)²⁶.

Le fonti iconografiche

L'Ultima Cena

Sulla parete d'altare è raffigurata l'*Ultima Cena*, soggetto che Arbasia aveva affrontato alcuni anni prima a Malaga²⁷ e su cui tornerà nell'ultimo periodo della sua produzione in Piemonte²⁸. Nell'affresco di Cordova alcuni studiosi hanno sottolineato l'influenza leonardesca²⁹, ravvisabile nell'apertura della finestra sullo sfondo, che offre all'artista l'occasione di inserire un paesaggio, genere al quale si era dedicato durante il suo primo soggiorno a Roma negli anni Settanta del Cinquecento, in particolar modo nella Sala Ducale del Palazzo Apostolico Vaticano, nel Palazzo del Commendatore dell'Ospedale di Santo Spirito in Sassia e nella chiesa di Trinità dei Monti³⁰. L'interesse di Arbasia per il paesaggio

²¹ In questo viaggio venne redatta una relazione da Ambrosio de Morales che verrà pubblicata solo nel 1765 da Enrique Flórez con il titolo *Viage de Ambrosio de Morales por orden del Rey D. Phelipe II a los Reynos de Leon y Galicia y Principado de Asturias*.

²² Sull'attività di Ambrosio de Morales come cronista di Filippo II e la riscoperta del culto dei martiri di Cordova si veda Cuesta Leonardo, 2015: 175-193.

²³ De Morales, 1574.

²⁴ Pérez Lozano, 1991: 59.

²⁵ Ambrosio de Morales così scrive nella dedicatoria al vescovo Pazos all'inizio della *Cronica general de España*: “[...] y adornadoles fumtuofamente con nueva fabrica de jafpes y marmoles en la iglefia de da Pedro el fepulchro, capilla y lugar, donde eftavan fus fagradas reliquias”. De Morales, 1586.

²⁶ Cuesta Leonardo, 2015: 180.

²⁷ Su Arbasia a Malaga si veda la nota n. 5.

²⁸ Mario Bressy gli attribuisce un'*Ultima Cena* in collezione privata. Si veda Bressy, 1968.

²⁹ Raya Raya, 1988: 36. Blázquez Mateos, 1999: 171-183. Pérez Lozano, 1991: 57-64.

³⁰ Sull'attività di Arbasia a Roma si veda la seguente bibliografia: Vaes, 1928: 283-331. Vaes, 1931: 341-356. Gabrielli, 1933: 316-335. Bressy, 1960: 25-32. Angulo Íñiguez, 1967: 305-307. Rodolfo, 1993: 56-76. Fallay D'Este, 1990: 43-76. Díaz Cayeros, 2000: 3-36.

emerge anche nelle lunette delle pareti laterali, dove inserisce scorci naturali che possono essere considerati la sua firma personale nell'impostazione iconografica della cappella. Con questo genere, infatti, ebbe probabilmente il suo primo contatto con la tecnica ad affresco³¹.

Riguardo l'*Ultima Cena*, in questa sede pur senza escludere l'influenza del prototipo leonardesco nell'impostazione della stanza, si propone un ulteriore modello di riferimento per le figure: l'*Ultima Cena* affrescata da Livio Agresti nell'Oratorio del Gonfalone³² e incisa da Cornelis Cort nel 1578. In questo cantiere, aperto alla fine degli anni Sessanta del Cinquecento e proseguito nel decennio successivo, fu attivo Federico Zuccari (Sant'Angelo in Vado, 1539 – Ancona, 1609), al quale Arbasia sarà legato da una forte amicizia e con cui collaborerà in diverse occasioni, come verrà illustrato più avanti.

Negli anni di attività del cantiere del Gonfalone, Arbasia si trovava a Roma, come testimonia il biografo Karel Van Mander che lo include tra pittori attivi in città tra il 1573 e il 1577³³. Nell'affresco di Cordova, il rimando al prototipo di Livio Agresti è riconoscibile nel paggio che porta i bicchieri di vino in secondo piano e nell'apostolo seduto di spalle a sinistra, raffigurato in una torsione che, se nell'opera di Agresti è risolta con grande abilità, in quella del saluzzese risulta poco naturale.

Va sottolineato che, oltre al fatto che Arbasia durante il suo soggiorno a Roma ebbe con ogni probabilità occasione di vedere direttamente l'affresco di Livio Agresti, questo soggetto, diffuso attraverso la stampa di Cornelis Cort, riscosse una grande fortuna tra gli artisti spagnoli, soprattutto in Andalusia. Esemplari sono la *Santa Cena* (1588) di Alonso Vázquez conservata nel Museo de Bellas Artes de Sevilla, proveniente dal refettorio della certosa di Santa María de las Cuevas, nella quale vengono ripetute le due figure di spalle in primo piano, e la *Santa Cena* di Pedro de Morales del convento di Santa Clara de Carmona, nella quale l'artista, pur cambiando lo sfondo, copia interamente la disposizione dei personaggi seduti attorno alla tavola secondo il prototipo di Livio Agresti³⁴.

Al di là del riferimento più o meno fedele alla stampa di Cort, il soggetto dell'*Ultima Cena* risulta comunque tra i più ricorrenti nell'arte del sud della Spagna tra XVI e XVII secolo. A riprova di ciò basterà menzionare i seguenti esempi: l'*Ultima Cena* di Pablo de Céspedes dipinta tra il 1593 e il 1595 e conservata nella Moschea-Cattedrale di Cordova; quella di Juan del Castillo (1612) conservata presso l'Università di Siviglia; quella di Juan de Peñalosa (1613) in collezione privata a Cordova e quella di Sánchez Cotán (1618) nella Certosa di Granada³⁵.

Per quanto riguarda l'affresco di Arbasia, un altro possibile parallelismo iconografico per l'impostazione dei personaggi è offerto da un'incisione di Johannes Sadeler I tratta da un'opera perduta di Pieter de Witte³⁶. Quest'ultimo fu uno dei tanti artisti attivi nel cantiere

³¹ Le prime opere conosciute ad affresco di Arbasia risalgono al primo soggiorno romano e hanno come soggetto i paesaggi. Invece, le sue prime produzioni documentate sono due mappe realizzate tra settembre e novembre 1566, conservate al Museo Civico di Cuneo (Comba, 1993: 39-55). Ciò potrebbe suggerire che l'esperienza come disegnatore di mappe possa averlo preparato e indirizzato verso la pittura di paesaggio a Roma.

³² Sul cantiere dell'Oratorio del Gonfalone si vedano Bernardini, 2002. Randolfi, 2010.

³³ Vaes, 1931: 346.

³⁴ Sulla fortuna delle stampe di Cornelis Cort nel sud della Spagna si veda Navarrete Prieto, 1998: 111-113.

³⁵ Per altri esempi e per l'uso dell'iconografia dell'*Ultima Cena* nel sud della Spagna nel XVII secolo si veda: Pérez Lozano, 1989: 68-74.

³⁶ Volk-Knüttel, 2010: 346-348. Sull'influenza nel sud della Spagna delle stampe della famiglia Sadeler, si veda Navarrete Prieto, 1998: 252-261.

del Gonfalone, al quale è stata attribuita la scena della *Crocifissione*³⁷. In particolar modo, la vicinanza tra l'incisione di Sadeler e l'affresco di Arbasia è ravvisabile nel dettaglio del san Giovanni che reclina la testa sulla spalla di Cristo.

L'Orazione nell'orto



Fig. 5. Cesare Arbasia, *Orazione nell'orto*, olio su tela, Cappella del Santissimo Sacramento, Moschea-Cattedrale, Cordova.

Nella parete di fondo della navata destra, in corrispondenza dell'altare, si trova la tela raffigurante l'*Orazione nell'orto* (fig. 5). Questo tipo iconografico era già stato affrontato da Arbasia alcuni anni prima nella Cappella Maggiore della Cattedrale di Malaga, analogamente a quanto avviene per l'*Ultima Cena*.

Riguardo ai possibili modelli, soprattutto nel dettaglio del Cristo con l'angelo, Arbasia sembra rifarsi al modello di Tiziano realizzato nel 1562 per il monastero di San Lorenzo dell'Escorial³⁸ e reso noto attraverso le incisioni di Giulio Bonasone e Luca Bertelli³⁹. Questo tipo di impostazione iconografica ha origine nel prototipo dipinto da Antonio Correggio e conservato presso Apsley House a Londra (1524 ca.). A partire da questo modello, numerosi artisti ne offrirono variazioni e reinterpretazioni: tra questi, Taddeo Zuccari (Sant'Angelo in Vado, 1529 – Roma, 1566), che ne propose una versione nella volta della cappella Mattei (1553-1556) della chiesa di Santa Maria della Consolazione a Roma e poi in un'altra composizione incisa da Cornelis Cort. Un'eco di questa stessa impostazione si ritrova nel cantiere pittorico dell'Oratorio del Gonfalone, in un affresco realizzato entro il 1572 da un pittore rimasto anonimo⁴⁰.

Dunque, nel realizzare l'*Orazione* della cappella del Sacramento, Arbasia, oltre ad avere presente il modello tizianesco dell'Escorial, sembra aver nuovamente richiamato alla memoria il cantiere romano di fine Cinquecento. Tale memoria emerge anche nelle architetture dipinte: come nell'Oratorio del Gonfalone, dove le diverse scene sono separate da colonne tortili, anche Arbasia adotta lo stesso motivo per incorniciare la pala con l'*Orazione* e il *Congedo*, nonché per delimitare le due cancellate d'ingresso della cappella. La decorazione della colonna sia a Roma che a Cordova è pressoché identica: dal basso fino a circa la metà del fusto presenta una finta scalanatura, mentre la parte superiore è ornata da un motivo a foglie. Le stesse colonne, d'altronde, incorniciavano la scena dell'*Ultima Cena* di Livio Agresti, già individuata come probabile riferimento per Arbasia.

Gli angeli e il rapporto con Federico Zuccari

Nelle volte e negli intradossi degli archi sono raffigurati degli angeli (fig. 6), la cui paternità è stata attribuita dalla storiografia artistica ai possibili collaboratori di Arbasia a Cordova:

³⁷ Zuccari, 2021: 168-181.

³⁸ Sul dipinto realizzato per Filippo II del quale è stata recentemente rintracciata una seconda versione si veda Tagliaferro, 2015: 107-126.

³⁹ Sul tema delle incisioni di Tiziano in Spagna si veda Grossi, 2018: 55-70.

⁴⁰ Bernardini, 2002: 111-115. Randolfi, 2010: 39. Vannugli, 2012: 127-128.

Giovan Battista e Stefano Peroli e Antonio Mohedano. Infatti, se Antonio Palomino limitava l'intervento degli aiutanti nei perduti affreschi della navata antistante la cappella, Antonio Urquízar Herrera e Manuel Pérez Lozano, hanno attribuito ad Antonio Mohedano alcuni angeli della volta della navata destra sulla base di alcuni confronti stilistici degli affreschi realizzati dall'artista spagnolo nella volta del presbiterio della chiesa di San Matteo a Lucena⁴¹.

L'aspetto che in questa sede riveste maggiore interesse non è tanto l'attribuzione degli angeli della volta e degli intradossi degli archi (alcuni dei quali sono stati ridipinti nel corso del tempo), ad Arbasia o ai suoi collaboratori, quanto piuttosto evidenziare come queste figure offrano spunti utili per approfondire il rapporto tra il pittore saluzzese e Federico Zuccari, oltre che per rafforzare le ipotesi relative al soggiorno fiorentino di Arbasia. Infatti, questi angeli presentano le stesse tipologie di alcuni personaggi realizzati dal pittore di Sant'Angelo in Vado nella cupola di Santa Maria del Fiore di Firenze.



Fig. 6. Cesare Arbasia, *Sottarchi con figure di angeli e simboli della Passione*, Cappella del Santissimo Sacramento, Moschea-Cattedrale, Cordova.

Prima di passare all'analisi degli affreschi e ai confronti, però, è necessario approfondire la questione del rapporto tra Cesare Arbasia e Federico Zuccari. Non è ancora noto con certezza quando e in quale contesto i due si conobbero, ma è verosimile che il primo incontro sia avvenuto a Roma, dove entrambi dovettero frequentare il pistoiese Sebastiano Caccini. Quest'ultimo risiedeva vicino la Basilica dei Santi Carlo e Ambrogio, nell'attuale Via del Corso ed era proprietario dell'abitazione romana di Zuccari con il quale intrattenne un carteggio, come dimostrano alcune lettere datate tra il 5 settembre 1573 e il 13 dicembre 1585⁴². È possibile che Arbasia e Céspedes, durante gli anni a Roma, abbiano vissuto nella

⁴¹ Urquízar Herrera, 2001: 95; Pérez Lozano, 1991: 64.

⁴² Le lettere di Federico Zuccari a Sebastiano Caccini, tomo 44 dell'Archivio della Pia Casa degli Orfani, parte I, Istituti Riuniti di S. Maria in Aquiro, attualmente conservato presso l'Accademia Nazionale dei Lincei, sono state pubblicate parzialmente da Aurigemma, 1995: 207-246 e poi ancora da Tartaglia, 2024: 85-108.

casa di Sebastiano Caccini. È certo, in ogni caso, che i due conoscessero bene quella zona: secondo quanto riportano Giovanni Baglione e Karel Van Mander, nei pressi della Basilica dei Santi Carlo e Ambrogio al Corso realizzarono una pittura di facciata oggi perduta⁴³. Inoltre, in alcune delle lettere del carteggio tra Zuccari e Caccini, mentre il pittore di Sant'Angelo in Vado si trova lontano da Roma, invia i suoi saluti ad Arbasia e Céspedes, lasciando intendere che i due fossero ospiti a casa del corrispondente. È il caso della lettera inviata da Firenze l'11 febbraio 1576: “A messer Paulo, a messer Cesare e tuti li amici mi racomando [...] sempre afizionatissimo servitore”⁴⁴. Un'ulteriore conferma della frequentazione da parte dei due artisti dell'abitazione romana di Caccini si trova nella lettera del settembre 1577, nella quale Céspedes informa il pistoiese dell'arrivo dei due pittori in Spagna. Scrive infatti il *racionero*: “[...] et sappia V.S. di me che di tutta Roma non mie ricordo d'altro che di voi et di madonna Brigida et del vostro giardino et della fontana [...]”⁴⁵.

Riguardo al rapporto tra Federico Zuccari e Cesare Arbasia e al possibile soggiorno di quest'ultimo a Firenze sono fondamentali due lettere del pittore di Sant'Angelo in Vado. Nella prima, scritta il 10 marzo 1576 da Firenze, Federico chiede a Sebastiano di salutare Paolo e Cesare e invita quest'ultimo nella città dell'Arno: “[...] a m. Cesare chio l'a speto e venghi alegramente ho avisi quando puol venire [...]”⁴⁶. Nella seconda, inviata a Giambologna nel 1606, mentre i due artisti (Arbasia e Zuccari) erano impegnati a Torino nella decorazione della Grande Galleria per il duca Carlo Emanuele I di Savoia⁴⁷, Federico scrive: “E mi è compagno in questo ufficio il Signor Cesare Arbasia, valorossissimo Pittore e tanto favorito da questa A.S., quanto amico e affettionato di V.S. se ne deve ricordare, quando facevamo i brindesi in cima alla Cupola in quel tempo ch'io la dipingevo”⁴⁸. Come è noto, Zuccari fu impegnato tra il 1576 e il 1579 nel completamento del ciclo di affreschi della cupola di Santa Maria del Fiore a Firenze, rimasto incompiuto alla morte di Giorgio Vasari. Le citate lettere costituiscono, sul piano documentario, le uniche testimonianza della presenza di Arbasia a Firenze. Inoltre, non è stato ancora possibile stabilire con certezza se il pittore abbia svolto un ruolo attivo in questo cantiere⁴⁹. Tuttavia, alcuni confronti tra gli affreschi di Zuccari a Firenze e quelli di Arbasia a Cordova, sembrano suggerire possibili punti di contatto: negli angeli raffigurati negli intradossi degli archi e nella volta della cappella del Santissimo Sacramento si riconosce infatti un'evidente ripresa dei tipi elaborati da Zuccari per la cupola fiorentina.

⁴³ Baglione, 1642: 30. Vaes, 1931: 346. La pittura doveva essere già in cattivo stato ai tempi di Baglione, che nella biografia di Pablo de Céspedes scrive: “Fece qui in Roma una bella facciata su 'l Corfo incontro a s. Carlo, fe ben' hora poco fi fcorge, per effer dal tempo affai guafta”.

⁴⁴ *Lettera di Federico Zuccari a Sebastiano Caccini*, 11 febbraio 1576, Archivio dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, “Tomo 44. Lettere scritte a Sebastiano Gavini [Caccini] dall'anno 1548 al 1593” dell'Archivio della Pia Casa degli Orfani, parte I, Istituti Riuniti di S. Maria in Aquiro (ff. 106r, 106v). La lettera viene menzionata da Aurigemma, 1995: 216 e poi pubblicata integralmente da Tartaglia, 2024: 98-99.

⁴⁵ Muller, 1996: 91.

⁴⁶ *Lettera di Federico Zuccari a Sebastiano Caccini*, 10 marzo 1576, Archivio dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, “Tomo 44. Lettere scritte a Sebastiano Gavini [Caccini] dall'anno 1548 al 1593” dell'Archivio della Pia Casa degli Orfani, parte I, Istituti Riuniti di S. Maria in Aquiro (ff. 104r, 104v, 105r, 105v). La lettera viene menzionata in nota da Aurigemma, 1995: 212.

⁴⁷ Sulla decorazione della Galleria di Carlo Emanuele I di Savoia si veda: Bava/Romano, 1995.

⁴⁸ La lettera è pubblicata da Heikamp, 1958: 57.

⁴⁹ Waźbiński basandosi sulle parole dello Zuccari, è convinto della collaborazione di Arbasia, al contrario Acidini Luchinat, non è convinta della collaborazione di Arbasia al cantiere di Santa Maria del Fiore. Si vedano: Wazbinski, 1985: 288. Acidini Luchinat, 1989: 48-49; 1999: 116. Sul cantiere decorativo della cupola di Santa Maria del Fiore si vedano: Acidini Luchinat, 1989: 28-56. Acidini Luchinat/Dalla Negra, 1995: 63-85. Acidini Luchinat, 1999: 65-102.



Fig. 7. Federico Zuccari, *Angeli*, penna e inchiostro bruno con velatura bruna su sanguina, 22,6 x 13,5 cm, National Gallery of Canada, Ottawa, inv. 5577.



Fig. 8. Federico Zuccari, *Angeli con le vesti di Cristo*, penna e acquerello in bruno e violetto su tracce di sanguina, 28,5 x 42,2 cm, Albertina Graphische Sammlung, Vienna, inv. 39988.



Fig. 9. Cesare Arbasia, *Angelo con fiori*, dettaglio della volta, Cappella del Santissimo Sacramento, Moschea-Cattedrale, Cordova.



Fig. 10. Cesare Arbasia (attribuito ad Antonio Mohedano), *Angelo*, dettaglio della volta, Cappella del Santissimo Sacramento, Moschea-Cattedrale, Cordova.

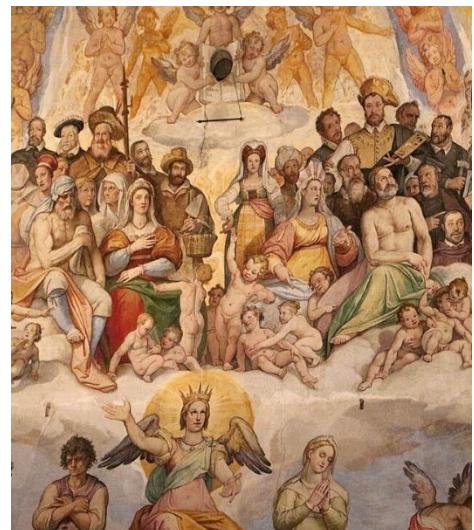


Fig. 11. Federico Zuccari, *Giudizio Universale*, particolare con il popolo di Dio, vela ovest, cupola della Cattedrale di Santa Maria del Fiore, Firenze.

Si vedano alcuni esempi: i disegni di Federico Zuccari per gli angeli della cupola di Santa Maria del Fiore, conservati presso la National Gallery of Canada di Ottawa e l'Albertina di Vienna (figs. 7-8) hanno le stesse pose di alcuni angeli sulla volta delle navate della cappella del Sacramento di Cordova (fig. 9). Tra questi, l'angelo con il braccio alzato (fig. 10), attribuito

da Antonio Urquízar Herrera ad Antonio Mohedano⁵⁰, richiama la posa di quello dipinto da Zuccari nel settore 1 della vela ovest raffigurante il popolo di Dio (fig. 11). Anche gli angeli con i simboli del martirio di Cristo del settore nord-ovest della cupola di Firenze possono essere avvicinati ad altri angeli con mazzi di fiori della volta della cappella del Santissimo Sacramento (figs. 12-13).



Fig. 12 Federico Zuccari, *Giudizio Universale*, particolare del settore nord-ovest, cupola della Cattedrale di Santa Maria del Fiore, Firenze.



Fig. 13 Cesare Arbasia, *Angelo con fiori*, dettaglio della volta, Cappella del Santissimo Sacramento, Moschea-Cattedrale, Cordova.

Analizzando poi gli angeli dipinti nei sottarchi della cappella del Sacramento, si può notare la somiglianza delle pose e dei vestiti con gli angeli della cupola di Santa Maria del Fiore, questa volta con quelli seduti del settore sud-ovest della cupola (figs. 14-15). Arbasia inoltre riutilizzò anche alcune pose di altri personaggi come, ad esempio, la figura con le braccia incrociate della vela ovest, settore 1, che viene trasformata nella cappella di Cordova in un angelo che abbraccia la croce (figs. 16-17).

⁵⁰ Urquízar Herrera, 2001: 99 fig. 17.



Fig. 14. Federico Zuccari, *Giudizio Universale*, particolare del settore sud-ovest, cupola della Cattedrale di Santa Maria del Fiore, Firenze.



Fig. 15. Cesare Arbasia, *Angelo*, dettaglio del sottarco, Cappella del Santissimo Sacramento, Moschea-Cattedrale, Cordova.



Fig. 16. Federico Zuccari, *Giudizio Universale*, particolare del settore ovest, cupola della Cattedrale di Santa Maria del Fiore, Firenze.



Fig. 17. Cesare Arbasia, *Angelo*, dettaglio del sottarco, Cappella del Santissimo Sacramento, Moschea-Cattedrale, Cordova.

Conclusioni

Il presente contributo si è concentrato sulle fonti figurative della decorazione della cappella del Santissimo Sacramento della Moschea-Cattedrale di Cordova, con l'obiettivo di individuare i modelli ai quali Cesare Arbasia poté attingere, senza tuttavia pretendere di offrirne un'analisi esaustiva. Restano infatti ancora da approfondire sia l'iconografia dei Santi Martiri di Cordova, che può considerarsi uno dei primi esempi di rappresentazione di questo soggetto, sia l'altra pala d'altare raffigurante il *Congedo di Cristo dalla Madre*.

I riferimenti individuati rimandano ai cantieri romani di fine Cinquecento, come l'Oratorio del Gonfalone, e all'attività fiorentina di Federico Zuccari, in particolare nella cupola di Santa Maria del Fiore. L'analisi grafica mette in luce il rapporto tra Arbasia e Zuccari, finora documentato soltanto dalle lettere del pittore di Sant'Angelo in Vado. Pur non costituendo una prova di un suo diretto coinvolgimento nei lavori della cupola, i tipi riutilizzati da Arbasia a Cordova attestano comunque la sua familiarità con quel cantiere.

Con questi dati, l'ipotesi che si può formulare è che Arbasia abbia portato con sé in Spagna alcuni disegni di Federico Zuccari, successivamente riutilizzati decorazione della cappella del Sacramento, oppure che comunque abbia avuto modo di copiare questi modelli a Firenze, forse in preparazione della committenza spagnola. Non bisogna dimenticare che, fino a quel momento, Arbasia si era distinto principalmente come pittore di paesaggi; giunto in Spagna e chiamato a realizzare interamente a fresco una cappella con figure, doveva certamente avvertire la necessità di alcuni riferimenti. Non è dunque improbabile che avesse portato con sé dall'Italia disegni, stampe e altri materiali grafici utili a sostenerlo nell'affrontare i cantieri spagnoli.

I confronti qui proposti offrono nuovi spunti per indagare più a fondo il rapporto tra Arbasia e Zuccari, una relazione ancora poco documentata ma che, alla luce delle fonti epistolari, appare stretta e continuativa. In particolare, nella citata lettera che Pablo de Céspedes invia a Bastiano Caccini nel 1577, si legge: “lui [Arbasia] secondo me si vorria ritornare [...] con m. federico perché tutta la sua brama è ritornare con lui [...]”⁵¹, testimonianza significativa del legame umano e professionale tra i due artisti.

La relazione tra i due pittori, infatti, non si interruppe con il trasferimento del saluzzese in Spagna: entrambi saranno nuovamente insieme a Roma nel 1593 tra i fondatori dell'Accademia di San Luca⁵² e saranno coinvolti, agli inizi del Seicento, nei lavori decorativi della Galleria del duca Carlo Emanuele I di Savoia a Torino⁵³.

⁵¹ Muller, 1996: 91.

⁵² Missirini, 1823-1825: 67.

⁵³ Su Arbasia pittore alla corte di Carlo Emanuele I si vedano: Muletti, 1831: 59-61. Baudi di Vesme, 1929: 278-280.

Bibliografía

- Acidini Luchinat, Cristina (1989): “Federico Zuccari e la cultura fiorentina. Quattro singolari immagini nella cupola di S. Maria del Fiore”. En: *Paragone*, 467, pp. 28-56.
- Acidini Luchinat, Cristina/Dalla Negra, Riccardo (1995): *Cupola di Santa Maria del Fiore. Il cantiere di restauro 1980-1995*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- Acidini Luchinat, Cristina (1999): *Taddeo e Federico Zuccari pittori del Cinquecento, II*. Milano-Roma: Jandi Sapi Editori S.r.l.
- Angulo Íñiguez, Diego (1955): *Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico. Volumen décimosegundo. Pintura del renacimiento*. Madrid: Editorial plus-ultra.
- Angulo Íñiguez, Diego (1967): “Los frescos de Céspedes en la iglesia de Trinidad de los Montes de Roma”. En: *Archivo Español de Arte*, 160, pp. 305-307.
- Aurigemma, Maria Giulia (1995): “Lettere di Federico Zuccari”. En: *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 18, pp. 207-246.
- Baglione, Giovanni (1642): *Le vite de' pittori scultori ed architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di papa Urbano Ottavo nel 1642*. Roma: Stamperia Andrea Fei.
- Barrena Herrera, Ana Isabel (1999): “Las pinturas murales en el Sagrario de la Mezquita-Catedral”. En: *Arte, Arqueología e Historia*, 6, pp. 11-13.
- Bava, Anna Maria/ Romano, Giovanni (1995): *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*. Torino: Editris.
- Baudi di Vesme, Alessandro (1929): “L'Arte in Piemonte nella seconda metà del sec. XVI”. En: *Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, 11, pp. 270-283.
- Bernardini, Maria Grazia (2002): *L'oratorio del Gonfalone a Roma. Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo*. Roma: Silvana Editoriale.
- Blázquez Mateos, Eduardo (1999): “El ciclo pictórico de Cesare Arbasia para el sagrario de la Catedral de Córdoba. El Templo de Salomón como edificio de la sabiduría y de la justicia”. En: *Bollettino della società per gli studi storici, archeologici ed artistici nella provincia di Cuneo*, 120, 1999, pp. 171-183.
- Bressy, Mario (1960): *Cesare Arbasia, pittore saluzzese del Cinquecento*. Milano: L'Arte.
- Bressy, Mario (1968): *Nuove giunte a Cesare Arbasia. Pittore saluzzese del '500*. Saluzzo: Edizione RPC.
- Bustamante, Agustín/ Marías, Fernando (1982): “La estela de El Viso del Marqués: Esteban Perolli”. En *Archivo Español de Arte*, 218, pp. 173-185.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España. Tomo primero A. B. C.* Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Cerrato Casado, Eduardo (2019): “Reforma, Contrarreforma y reliquias. Ambrosio de Morales y la explosión de mozarabismo en la Córdoba del XVI”. En: *Studia cordubensis: revista de teología y ciencias religiosas de los centros académicos de la Diócesis de Córdoba*, 12, pp. 189-216.
- Clavijo Garcia, Agustín (1976): “Un pintor manierista en Málaga: el italiano César Arbasia”. En: *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía. Diciembre 1976. Andalucía moderna (siglos XVI-XVII). Tomo I*. Córdoba: Publicaciones del monte de piedad y caja de ahorros de Córdoba, pp. 307-320.

- Comba, Rinaldo (1993): “Schede di cartografia rinascimentale. I. Due mappe di Cesare Arbasia nel Museo Civico di Cuneo (1566)”. En: *Bollettino della società per gli studi storici, archeologici ed artistici della provincia di Cuneo*, 109, pp. 39-55.
- Conti, Giulia (1991): “Las pinturas del Sagrario de la catedral de Córdoba”. En: Aranda Doncel, Juan (ed.) (1991): *Homenaje a Dionisio Ortiz Juárez*. Córdoba: Ayuntamiento, pp. 45-57.
- Cuesta Leonardo, María José (2015): “El monumento del trofeo a los mártires, en Córdoba, 1588, elaborado por Ambrosio de Morales”. En: *Potestas*, 8, pp. 175-193.
- De la Torre y del Cerro, José (1988): *Registro documental de pintores cordobeses*, Córdoba: Diputación provincial.
- De Morales, Ambrosio (1574): *Divi Eulogii Cordubensis martyris ... Opera / studio et diligentia ... Petri Poncii Leonis a Corduba ... Eiusdem sanctissimi martyris vita / par Aluarum Cordubensem scripta; cum aliis nonnullis Sanctorum martyrum Cordubensium monumentis; omnia Ambrosii Moralis Cordubensis... illustrata, eiusque cura et diligentia excussa; operum catalogus sequitur post praefationes*. Compluti: Ioannes Iñiguez a Lequerica excudebat.
- De Morales, Ambrosio (1586): *Los cinco libros posteriores de la Coronica General de España / que continuana Ambrofio de Morales natural de Cordoua, Coronifita del Rey Catholico nuestro Señor don Philipe segundo desti nombre. Profsiguiendo adelante la restauracion de España, desde que fe començo a ganar de los Moros, hasta el rey don Bermudo el tercero desti nombre*. Córdoba: Gabriel Ramos Bejarano.
- Del Campo Muñoz, Juan (1998): “La familia Peroli y otros italianos en Viso del Marqués (1575-1613)”. En: *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 71, pp. 53-64.
- Díaz Cayeros, Patricia (2000): “Pablo de Céspedes en la Iglesia de la Trinità dei Monti”. En: *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung*, 12, pp. 3-36.
- Fallay D'Este, Lauriane (1990): “Les fresques de Pablo de Céspedes à l'église de la Trinité-des-Monts à Rome”. En: *Mélanges de l'École française de Rome*, 102-1, pp. 43-76.
- Flórez, Enrique (1765): *Viage de Ambrosio de Morales por orden del Rey D. Phelipe II a los Reynos de Leon y Galicia y Principado de Asturias*. Madrid: Antonio Marín.
- Gabrielli, Noemi (1933): “Studi sul pittore Cesare Arbasia”. En: *Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, Torino, pp. 316-335.
- González Zubieta, Rafael (1981): *Vida y obra del artista andaluz Antonio Mohedano de la Gutierra: (1563?-1626)*. Córdoba: Diputación provincial.
- Grosso, Marsel (2018): “Un editore per Tiziano. Luca Bertelli e le stampe di devozione tra Italia e Spagna”. En: Crivelli, Benedetta/ Ferrari, Sarah/ Grosso, Marsel (ed.) (2018): *Venezia e gli Asburgo. Pittura, collezionismo e circuiti commerciali nel tardo Rinascimento Europeo*. Padova: Padova University Press, pp. 55-70.
- Heikamp, Detlef (1958): “I viaggi di Federico Zuccari”. En: *Paragone*, 105, pp. 40-63.
- Herrera Maldonado, Enrique (2003): “La renovación de los lenguajes artísticos y la contribución de algunos artistas italianos en la Mancha entre los siglos XVI y XVII: los Perolli”. En: Coloma Martín, Isidoro/ Sauret Guerrero, María Teresa/ Calderón Roca, Belén/ Luque Ramírez, Raúl (eds.) (2003): *Correspondencia e integración de las Artes: XIV Congreso nacional de Historia del Arte: Málaga, del 18-21 de Septiembre de 2002* (vol.1). Málaga: Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural, pp. 259-271.
- Jordano Barbudo, María Ángeles (2021): “Nuevas pinturas de Cesare Arbasia en la catedral de Córdoba”. En: *Archivo español de arte*, 374, pp. 163-171.

- Llordén Simón, Andrés (1949): “Dos artistas en la Catedral de Málaga: Diego Rebollo, rejero, César Arbasia, pintor”. En: *Ciudad de Dios, Monasterio de El Escorial*, 161, pp. 483–524.
- Llordén Simón, Andrés (1959): *Pintores y doradores malaguenos. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX). Datos inéditos del archivo de protocolos para la historia del arte en la ciudad de Málaga*. Ávila.
- López Torrijos, Rosa (2000): “Juan Bautista Perolli. Obras genovesas. I”. En: *Archivo Español de Arte*, 289, pp. 271-280.
- López Torrijos, Rosa (2002): “Juan Bautista Perolli. Obras genovesas. II”. En: *Archivo Español de Arte*, 75, pp. 145-165.
- López Torrijos, Rosa (2007): “Sobre pintores italianos en España [Castello, Perolli y el falso Cesare Arbasia en el palacio del Viso]”. En: *Sapientia libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 198-202.
- López Torrijos, Rosa (2009): *Entre España y Génova: el Palacio de Don Álvaro de Bazán en el Viso*. Madrid: Ministerio de Defensa.
- López Torrijos, Rosa (2020): *En un lugar de la Mancha... y en el Palacio del Viso. Imágenes históricas y simbólicas de un marino y un imperio*. Madrid: Ministerio de defensa.
- Maraver y Alfaro, Luis (1846): *Historia de Córdoba: desde los tiempos más remotos hasta nuestros días*. S. XVI, T. 14.4. Disponible en <https://biblioteca.cordoba.es/index.php/biblio-digital/manuscritos/503-manuscrito-maraver-alfaro/1868-maraver-alfaro-t03.html>
- Méndez Rodríguez, Luis Rafael (2015): *Mohedano, Antonio (ac. 1561 - 1626)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Moralejo Ortega, Macarena María (2010): “Amigos e interlocutores de Pablo de Céspedes en Roma: Nuevos datos”. En: *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, 3, pp. 227-240.
- Moralejo Ortega, Macarena María (2012): “El obispo Diego de Simancas y su papel como virrey en Nápoles”. En: *Libros de la Corte*, 4, pp. 141-153.
- Muletti, Carlo (1831): *Memorie storico-diplomatiche appartenenti alla Città ed ai Marchesi di Saluzzo*. Tomo VI. Saluzzo: Domenico Lobetti-Bodoni.
- Muller, Priscilla E. (1996): “Pablo de Céspedes: a letter of 1577”. En: *The Burlington Magazine*, 138, 115, 1996, pp. 89-91.
- Missirini, Melchiorre (1823-1825): *Memorie per servire alla storia della romana accademia di San Luca*. Roma: Stamperia de Romanis.
- Navarrete Prieto, Benito (1998): *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Nieto Cumplido, Manuel (1998): *La Catedral de Córdoba*. Córdoba: Cajasur.
- Ortí Belmonte, Miguel Angel (1951): “El testamento de Ambrosio de Morales al profesor en el Monasterio de San Jerónimo de Valparaíso”. En: *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 65, 109-114.
- Ortí Belmonte, Miguel Angel (1970): *La catedral-antigua mezquita y santuarios cordobeses*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros.
- Pacheco, Francisco (1649): *Arte de la pintura*. Tomo II. Ed. Sánchez Cantón, Javier (1956). Madrid: Instituto Diego Velázquez.
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio (1724): *El museo pictórico y escala óptica. El Parnaso Español Pintoresco Laureado. Tomo Tercero. Con Las Vidas De Los Pintores, y Estatuarios Eminentísimos Españoles*. Madrid.

- Palomino de Castro y Velasco, Antonio (1742): *Vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*. Londres: Henrique Woodfall.
- Pérez Lozano, Manuel (1989): “Variantes iconográficas de la Última Cena en la pintura andaluza posttridentina”. En: *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 4, pp. 68–74.
- Pérez Lozano, Manuel (1991): “Los programas iconográficos de la Capilla del Sagrario de la Catedral de Córdoba”. En: *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 8, pp. 57–64.
- Ponz, Antonio (1772–1794): *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Tomo XVII. Madrid: Viuda de D. Joaquín Ibarra.
- Quillet, Frédéric (1825): *Le arti italiane in Ispagna, ossia Storia di quanto gli artisti italiani contribuirono ad abbellire le Castiglie*. Roma: Angelo Ajani.
- Ramírez de Arellano, Rafael (1900): “Artistas Exhumados”. En: *Boletín de la Sociedad Española de Excusiones*, 90–92, pp. 200–201.
- Ramírez de Arellano, Rafael (1902): “Artistas Exhumados (segunda serie)”. En: *Boletín de la Sociedad Española de Excusiones*, 112, pp. 128–129.
- Ramírez de Arellano, Rafael (1904): *Inventario monumental y artístico de la provincia de Córdoba*. Córdoba: Diputación provincial.
- Ramírez de Arellano, Rafael/ Valverde Madrid, José (1982): *Inventario-Catálogo Histórico Artístico de Córdoba*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- Ramírez de las Casas Deza, Luis María (1866): *Descripción de la iglesia Catedral de Córdoba*. Córdoba: Rafael Rojo y Comp.
- Randolfi, Rita (2010): *L'Oratorio del Gonfalone*. Nepi: variagrafica alto lazio.
- Raya Raya, María Ángeles (1988): *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Córdoba*. Córdoba: Publicaciones del monte piedad y caja de ahorros de Córdoba.
- Redel, Enrique (1909): *Ambrosio de Morales. Estudio Biográfico*. Córdoba: Imprenta del Diario.
- Rodolfo, Alessandra (1993): “Gli affreschi del Palazzo del Commendatore nell’Ospedale di S. Spirito in Sassia”. En: *Storia dell’Arte*, 77, pp. 56–76.
- Sánchez Cantón, Francisco Javier (1937): “El obispo Pazos, el cronista Morales y el pintor César Arbasia”. En: *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 37, pp. 73–74.
- Sánchez López, Juan Antonio (1995): Historia de una utopía estética: el proyecto de tabernáculo para la Catedral de Málaga. Málaga: Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga.
- Sánchez López, Juan Antonio/ Arcos von Haartman, Estrella (1999): “La capilla mayor de la catedral de Málaga, palimpsesto y escenografía pintada”. En: *Boletín de Arte*, 20, pp. 423–469.
- Sánchez Madrid, Sebastián (2002): *Arqueología y humanismo: Ambrosio de Morales*. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- Tagliaferro, Filippo (2015): “A New Agony in the Garden by Titian and His Collaborators, and the Problem of Originality in Late Titian”. En: *Artibus et Historiae*, 72, pp. 107–126.
- Tartaglia, Roberto (2024): “La corrispondenza privata di Federico Zuccari: lettere a Bastiano Caccini”. En: *Predella*, 55, pp. 85–108.
- Torre y del Cerro, José de la (1988): *Registro documental de pintores cordobeses*. Córdoba: Diputación provincial.
- Tubino, Francisco María (1868): *Pablo de Céspedes*. Madrid: Carlos Bailly-Bailliere.
- Urquízar Herrera, Antonio (2001): *El Renacimiento en la periferia. La recepción de los modos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*. Córdoba: Universidad de Córdoba.

- Vaes, Maurice (1928): “Matthieu Bril (1550–1583)”. En: *Bulletin de l’Institut historique belge de Rome*, 8, pp. 283–331.
- Vaes, Maurice (1931): “Appunti di Karel Van Mander su vari pittori italiani suoi contemporanei - I e II”. En: *Rivista di studi e di vita romana*, 9, pp. 341–356.
- Valdivieso, Enrique/ Serrera, Juan Miguel (1985): *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII. Pacheco, De Roelas, Mohedano, Uceda, Varela, Legot, Del Castillo, Sanchez Cotan, De Esquivel*. Madrid: Centro de Estudios Históricos. Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”.
- Vannugli, Antonio (2012): “L’Oratorio del Gonfalone: cronologia e stato degli studi”. En: Biggi Iotti, Alessandra/ Zavatta, Giulio (eds.) (2012): *Orsi a Novellara. Un grande manierista in una piccola corte. Atti della giornata di studi Novellara, Teatro della Rocca, 19-20 novembre 2011*. Novellara: NFC Edizioni, pp. 118-133.
- Volk-Knützel, Brigitte (2010): *Peter Candid (um 1548-1628): Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*. Berlin: Deutscher Verlag für Kunsthissenschaft.
- Ważbński, Zygmunt (1985): “Lo studio - la scuola fiorentina di Federico Zuccari”. En: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 29, pp. 275-346.
- Zuccari, Alessandro (2021): “Un’ipotesi per Pieter de Witte, detto Pietro Candido, nell’oratorio del Gonfalone a Roma”. En: Albl, Stefan/ Hub, Berthold/ Frasca-Rath, Anna (eds.) (2021): *Close Reading. Kunsthistorische Interpretationen vom Mittelalter bis in die Moderne*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, pp. 168-181.