

TEORÍA ARTÍSTICA Y ACADEMICISMO EN FEDERICO ZUCCARI

Macarena María Moralejo Ortega

(A pintura) é emitação de Deos [...] semelhante á delicadeza da alma e não á do corpo. É proporção das formas perfeitas e imperfeitas e spelho em que reverbera e se vê a obra do mundo. [...] É alma do esprito e da mente. É corpo da memoria. A santa pintura é contemplação activa¹

Federico Zuccari, pintor y teórico de las artes, es un artista complejo que auna en su obra elementos heterogéneos procedentes, por un lado, de su admiración por las formas miguelangelescas y del manierismo toscano, y por otro, de la gradual adquisición de conocimientos teológicos y estéticos.

Su extraordinaria preparación intelectual, nacida del debate mantenido con destacados pensadores del momento, evolucionará en sintonía con los acontecimientos histórico-culturales de su época, en cuyo epicentro se dispone el Concilio de Trento, de indudable repercusión en su producción figurativa y en la teoría artística de la segunda mitad del siglo XVI y el XVII.

En este ámbito, los dictados tridentinos no crearon un empobrecimiento narrativo en la pintura de este maestro, ni impusieron la denostada monotonía argumental del círculo de pintores ortodoxos.

Federico Zuccari no desafía de forma explícita la normativa propuesta por el Concilio para las artes, sino que agudiza su capacidad creativa, con el firme propósito de integrar elementos sugestivos que, adaptados al tema principal de sus composiciones, otorgaban a éstas un carácter innovador y universalista.

Esta pauta revela la capacidad de adquisición de un método propio de producción artístico-literaria, a lo que se une su condición de viajero incansable, donde el viaje adque-

re una dimensión única, paradigma de un proceso de introspección en el camino hacia el conocimiento.

El proyecto artístico de Federico Zuccari adopta un valor autónomo con respecto al marcado acento universalista de su *itineris vitae*, lo que configura un programa figurativo² homogéneo, en el que no se perciben bruscas modificaciones en su concepción pictórica o influencias foráneas que hayan variado sustancialmente la impostación metodológica original.

La originalidad de su teoría de las artes³, publicada en el ocaso de su vida, fue madurada en sus múltiples estancias en cortes europeas, estimulado por el contacto con eruditos y humanistas, logrando aunar, contrastar y contraponer posiciones divergentes con la única pretensión de alcanzar una síntesis válida y original.

Este artículo pretende resumir las fuentes documentales teológico-literarias que presumiblemente formaron parte del sustrato cultural de Federico Zuccari, así como la contribución de artistas, religiosos y poetas hispanos e italianos al corpus teórico del maestro. La configuración de este cuadro histórico general exige –siguiendo las prerrogativas historiográficas actuales– la revisión de los tratados religiosos postconciliares, denostados por su contenido doctrinal y subjetividad, pero válidos por la influencia que ejercieron en todos los ámbitos culturales de la época.

Federico Zuccari, como exponen sus publicaciones, escribe condicionado por múltiples y dispares referencias culturales, tales como Dante, cuya obra será la fuente de inspiración para el arte figurativo italiano⁴ y el teatro dramático de la segunda mitad del Cinquecento. La influencia de la *Divina Comedia* ya se constata en el programa iconográfico proyectado por Vincenzo Borghini⁵ para la decoración pictórica de la cúpula de Santa Maria dei Fiore, iniciada por Giorgio Vasari⁶ y finalizada por el propio Zuccari. Su estancia en la corte de Felipe II⁷ fue decisiva para la ampliación iconográfica del relato del escritor toscano, con el diseño de una serie de dibujos basados en los episodios de la *Divina Comedia*.

La documentada correspondencia de Vincenzo Borghini⁸ con Federico Zuccari, constituye uno de los puntos de partida para interpretar el enriquecimiento cultural de Zuccari en los círculos florentinos, su vínculo con la tradición artística toscana y el conocimiento de la poética del Trecento.

Sin embargo, Borghini no marcó el inicio de la elaboración de la teoría artística de Zuccari, ya que sus primeros contactos con la estética maduraron a la sombra de Andrea Palladio⁹. En 1563 Federico fue llamado a Venecia por el cardenal Grimani¹⁰ para ejecutar tres pinturas en la capilla de dicho prelado en la iglesia de San Francesco della Vigna. Battista Franco, el artista a quien había sido contratada la obra, había muerto en 1561, dejando la decoración inacabada.

Esta circunstancia favoreció notablemente a Zuccari, a quien el viaje le permitió estudiar la pintura veneciana y conocer a Palladio, personaje fundamental en su futura orientación estética. La influencia del arquitecto, con quien viajó por la región de la Lombardia y el Veneto, benefició al pintor, que comenzó a dibujar paisajes, escenas de la vida cotidiana

y obras de otros artistas en pequeños *livres de voyage*, cuyas hojas están hoy repartidas por museos de todo el mundo.

El arquitecto y tratadista veneciano será el mentor del pintor, revelándole la prerrogativa de la que gozaba el arte con *ragione*, donde el dibujo, conciliado con el símbolo preconcebido, se ajustaba a la teoría de la imitación horaciana y el *ut pictura poesis*.

Posteriormente Palladio y Zuccari serán convocados por Felipe II, el primero, para aportar soluciones arquitectónicas en la construcción de la basílica escurialense, el segundo, para los lienzos del retablo mayor de la misma iglesia. El arquitecto declina la invitación ante sus numerosos compromisos en Venecia, pero ofreció sus dibujos al rey español a través de la Accademia del Disegno de Florencia, a la que pertenecía junto a Federico¹¹ desde 1566.

Palladio (de Palas Atenea, la Sabiduría), visto como la imagen de Minerva que sale armada de la cabeza de Juno y vigila la defensa de lo Antiguo, del Arte y del Conocimiento, se convertirá en símbolo y modelo para Zuccari y, en cierto sentido, en la metáfora ideal a través de la cual Federico interpretará e ilustrará sus personajes.

FEDERICO ZUCCARI Y LA ALEGORÍA: ENSAYO PARA UNA CONJUNCIÓN DE LAS ARTES

Zuccari recreará en su corpus teórico la idea de un arte como defensa contra las afrentas de la ignorancia, de la envidia, de los falsos ídolos, siendo éste el criterio que guiará sus pinturas alegóricas en clara alusión a su polémica relación con patronos y pintores.

En el curso de su vida, el artista italiano ejecutó o encargó —mediante grabados— varias pinturas alegóricas relacionadas con las disputas o controversias en las que fue protagonista. Así, después del enfrentamiento con la familia Farnese tras su intervención en la decoración del palacio Farnese de Caprarola, diseñó una alegoría de *La Calumnia*¹², análoga de la conocida escena del cuadro de Apeles, célebre tras la interpretación de Sandro Botticelli.

El carácter de Federico y su agrio modo de actuación se pusieron de manifiesto en otra pintura, fechada hacia 1580, que representaba *La procesión de san Gregorio Magno al final de la peste y la aparición del ángel en la mole adriana*, encargada por el delegado pontificio Paolo Chirelli. El cuadro, hoy desaparecido pero documentado por varios grabados, fue enviado a la iglesia de Santa Maria del Baraccano¹³, en Bolonia, provocando una desagradable polémica en los círculos artísticos y religiosos de la ciudad. La controversia, surgida tras los presuntos errores iconográficos en el tratamiento de San Gregorio, parece que se tradujo en una agria venganza de Zuccari, que expuso el 18 de octubre de 1581, onomástica de san Lucas, el cuadro alegórico denominado *Porta Virtutis*.

Se conserva una incisión de Caprioli en la que el juego de identidades y la representación de los detractores del pintor eran tan evidentes como para desterrar a Zuccari del Estado Pontificio.

La alegoría más representativa de Federico Zuccari fue la denominada *Lamento della pittura*¹⁴, considerada como una de las mejores autodefiniciones del artista, cuyo significado y

destinatario es a día de hoy una incógnita. Se conocen cuatro versiones¹⁵ del grabado de Cornelis Cort, pero quizás la más compleja y significativa sea la que integra un poema de setenta y cuatro versos de Benito Arias Montano.

Se desconoce dónde y cuándo se conocieron Arias y Zuccari¹⁶, siendo el poema del grabado el único documento que los vincula, a través del poeta español Gabriel Terrades, promotor de esta alegoría artística. En este ámbito, los versos "a la mayor gloria de la pintura" de Arias Montano¹⁷ cobran un significado especial por ser su única declaración sobre las artes. La historiografía artística ha obviado la trascendencia que tuvo este testimonio poético en la teoría del arte española. En ese sentido, es proverbial el elogio poético a Montano de Juan de Jáuregui¹⁸ recogido por Francisco Pacheco en el *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*.

LOS TRATADOS MORALISTAS DE LA CONTRARREFORMA

Federico Zuccari –y en menor medida su hermano Taddeo– se vieron influidos por las conclusiones del decreto tridentino de 1563, que tenía como principal pretensión resolver el problema de la representación de imágenes.

De manera indirecta, Trento abogó por la restauración de la moral y la decencia en el arte religioso, si bien respetando los valores clásicos y medievales, con la condescendencia de obispos, cardenales y el papado, que reforzaron su poder, convirtiéndose en los principales protectores de un arte casi apologético. Esta circunstancia repercutió en la doctrina artística y la producción figurativa de Federico Zuccari, provocando la implantación de un férreo control en las directrices espirituales y religiosas en las que se creaba la obra de arte.

El concilio de la reforma católica, reunido en Trento desde 1545, decidió en su última sesión (3 y 4 de diciembre de 1563) aprobar un decreto¹⁹ sobre la invocación, la veneración y las reliquias de los santos y sobre las imágenes sagradas. El decreto no aportaba novedades, sobre todo si tenemos en cuenta la herencia espiritual de la devotio moderna en el siglo XV y la fuerte promoción de la Iglesia francesa, liderada por el cardenal Guise, quien ya había firmado en 1562 un escrito como arma de defensa ante los ataques iconoclastas del emergente grupo calvinista galo.

Esta sentencia francesa, acordada en Poissy y Saint Germain²⁰, actuó como modelo del decreto tridentino, cuyo fin era la lucha contra la iconoclastia, la eliminación de los abusos en materia artística –imágenes contrarias a la Fe católica, pinturas deshonestas o profanas, imágenes lascivas, desnudos²¹– de los protestantes y la obligación de la jerarquía eclesiástica de instruir al pueblo y al artista en esta causa. La finalidad era el control en la veneración de imágenes, evitando los cultos idolátricos, la heterodoxia o la paganización icónica, surgida en el seno del Manierismo.

La jerarquía solicitó la confirmación del valor didáctico de las imágenes como prototipo²². Las imágenes se utilizaron en beneficio de los intereses de la Iglesia –salvaguardia del pueblo católico ante la presión protestante y la nueva evangelización– en relación a la ortodoxia doctrinal y el decoro²³.

Los dibujos de Zuccari muestran las características de un estilo impactado por la ideología tridentina, que en clave alegórica se adaptó al mensaje cristiano reformado como testimonio *La visión de santa Caterina* de Vigi²⁴.

Taddeo Zuccari, hermano de Federico, fue curiosamente uno de los primeros artistas que inmortalizó en pintura la apertura del Concilio de Trento en una de las salas del palacio Farnese en Caprarola²⁵. El fresco decora la antecámara del concilio, en la que se aludía a los logros político-religiosos de Pablo III. La iconografía del extenso programa decorativo fue formulada por Annibal Caro y otros eruditos al servicio de la familia Farnese, como los anticuarios Onofrio Panvino y Fulvio Orsini.

La principal pretensión de la obra era la glorificación de la Casa Farnese mediante el juego del mito, la historia, el capricho poético y la alegoría. La fortaleza de Caprarola, decorada con ciertas escenas indecorosas respecto al espíritu de Trento, podría convertirse en un ejemplo claro de la arbitrariedad de la jerarquía eclesiástica en las inmediateces de Roma, si bien es cierto que el complejo programa iconográfico había sido preparado con anterioridad a la clausura del concilio, no siendo retocados a posteriori los esquemas compositivos previamente trazados.

A este respecto, la historiografía artística²⁶ ha señalado que el problema central de la Contrarreforma no había sido el Manierismo romano, que tomó un camino independiente respecto a las premisas de Trento, sino el naturalismo del norte italiano, que se inclinó hacia una concepción del arte sacra opuesta, adaptada a las disposiciones de la Iglesia de 1563.

Federico Zuccari, en sus obras postridentinas –sobre todo en aquellas que se localizan fuera de la jurisdicción del Estado Pontificio– se vincula a esta concepción que pretende la fiel adhesión a la obra artística, a la veracidad hagiográfica e histórica del contenido narrativo representado, sólo comprensible al público instruido, como demandaba el decreto de Trento. Esta concepción se expresa en los tempranos escritos de Gilio y posteriormente en el padre Comanini, Federico Borromeo, Carlo Borromeo y el cardenal Paleotti, que trataron de circunscribir las artes figurativas a los preceptos señalados en la tratadística moralista.

El ámbito en el que se afirmó se extendería por el denominado “valle de la Padania”, aunque sus directrices, como veremos, tuvieron plena vigencia durante el reinado de Felipe II, sobre todo en el círculo de teóricos, arquitectos y pintores del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, caso de Vincenzo Carducci y Federico Zuccari.

Esta dicotomía estilística ratifica el desconcierto creado por Trento, obligando a tomar decisiones en ámbitos más restringidos como los sínodos provinciales²⁷, en los que era primordial establecer relaciones puntuales entre liturgia, espiritualidad, piedad, devoción popular y fenómeno artístico. Además, las publicaciones de carácter artístico-moralizante, actuaron como escritos conciliadores entre artistas y patronos.

Un testimonio explícito de este intercambio ideológico se confirma con la amistad entre Carlo Borromeo y Federico Zuccari. El primero será uno de los mejores divulgadores

del decreto tridentino con la publicación en 1577 de *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesasticae*, donde especifica de forma práctica las normas a las que los artistas debían acogerse en la construcción y decoración de iglesias, refiriendo poco espacio para las artes figurativas.

El limitado desarrollo del capítulo *De sacris imaginibus picturisve* en la obra de Carlo Borromeo, precisa con rigor la condena a las pinturas basadas en leyendas populares –que Federico se abstendrá de pintar–, ampliando incluso la condena a las escenas apócrifas, igualmente rechazadas en la práctica pictórica de Zuccari, y censurando las imágenes sin carga devocional.

Una de estas normas, englobada en un corto capítulo, describía la forma y las características técnicas que debía tener un tabernáculo católico. El diseño de este mobiliario litúrgico pretendía exaltar el sacramento de la Eucaristía, como demandaba la propaganda de Trento. Las instrucciones del prelado milanés fueron secundadas por artistas como Domenico Fontana y Bastiano Torrigiano²⁸, creadores del tabernáculo de la basílica de Santa María la Mayor en Roma, presentado ante los feligreses el día de Navidad de 1589, y cuya ejecución siguió atentamente las disposiciones prácticas de Carlo Borromeo. La contemplación de este tabernáculo causó estupor en Federico, plasmándolo en uno de sus dibujos, con la representación de la entronización de la Virgen en el centro, e introduciendo un aspecto innovador de la decoración litúrgica en su boceto, como había recomendado el decreto sobre las imágenes en 1563.

La relación con la familia Borromeo se mantiene durante años, como testimonia el encargo del colegio Borromeo de Pavía, en 1604, en el que se solicitó a Federico Zuccari un fresco que narrase la investidura cardenalicia del beato Carlo Borromeo. En la representación de la escena, Zuccari se había mantenido fiel a los consejos dados por el propio Carlo Borromeo en el capítulo titulado *De insignibus sanctorum*, donde se sugería la conveniencia de representar a cada santo con el símbolo propio de su tradición iconográfica y la indicación del nombre del santo –si la iconografía era desconocida– en una cartela.

El tema de la imitación artística en este contexto religioso será tratado por Carlo Borromeo, Comanini y Roberto Bellarmino²⁹, que aspiraban a regular los *parerga* o elementos complementarios a la representación histórico-teológica. Para el jesuita Bellarmino, se podían pintar escenas históricas utilizando la analogía o la metáfora, pero descartando a priori el método de la semejanza de las partes. De esta forma se configuraban imágenes con un significado histórico propio, agilizando la creación de la alegoría. Carlo Borromeo insiste en la necesidad de representar historias de santos prescindiendo de lo anecdótico. Federico Borromeo se atiene a las pautas de su generación, pero va más allá, auspiciando el nacimiento de la pintura de género, que pretendía consagrar, rechazando los elementos narrativos en la figuración de la vida de un santo.

Zuccari defiende su actitud artística, claramente deudora de teóricos y artistas septentrionales, definiendo las pinturas de Caravaggio como *giorgionesche*, rechazando sus composiciones por el incorrecto uso de elementos profanos, la inseguridad en la composición figurativa, el exceso de exotismo, lo banal y la insistencia en el naturalismo.

El cambio en el ideario católico se vincula con la renovación estética firmemente promovida por la Compañía de Jesús, que se sirvió de Il Gesù, su primera iglesia en Roma, como medio de divulgación. La cuidada selección de artistas para la decoración favoreció a Federico Zuccari³⁰, que se presentaba como un interlocutor válido en la promoción del culto angélico, el *ut picturae sermones*³¹ y la *pedagogia della paura*³².

La decoración de la capilla Vettori, comisionada por la Compañía hacia 1593, sigue un rígido esquema iconográfico con una esmerada clasificación de la temática bíblica del mundo celeste, terreno y subterráneo. La representación del Purgatorio de Federico Zuccari tiene un precedente iconográfico en la tabla de Giulio Romano, que presenta la *Deesis* y los santos Pablo y Catalina de Alejandría³³. Este mismo tema, con idéntica disposición iconográfica, fue pintado sobre tabla por el propio Federico³⁴ y enviado junto a un lote de pinturas desde Italia al arzobispo Juan de Ribera con destino a los altares del colegio del Corpus Christi fundado por el religioso.

Al margen de las representaciones secundarias de la capilla, las escenas más interesantes describen el Paraíso, el Purgatorio y el Infierno. Este triple argumento teológico podría remitirse a la obra de Alighieri³⁵, ampliamente conocida por Federico, pero las últimas investigaciones se dirigen hacia Roberto Bellarmino. Este jesuita se había mostrado en desacuerdo con la interpretación luterana de la *Divina Comedia* del francés François Perrot, aunque su principal pretensión fue revitalizar la obra de Dante y circunscribir las traducciones del libro a un ámbito católico, censurando los ataques a la Iglesia de Dante. Nace lo que se ha denominado el Dante devoto, como oposición al Dante crítico.

Junto a Roberto Bellarmino, los preceptos tridentinos se manifiestan en los catecismos y en la escolástica³⁶, fuente de inspiración inmediata para Federico, sobre todo el del jesuita Pietro Canisio³⁷, vinculado estrechamente con los Novísimos y la tripartición de la Iglesia en Militante (Iglesia terrena), Purgante (como lugar de expiación del pecado) y Triunfante (el Paraíso).

La representación de los ángeles de Federico Zuccari fue también intensamente promovida por el fundador³⁸ de la Compañía de Jesús, que intervino en la reforma de las termas de Diocleciano en Roma para adaptarlas a la iglesia de Santa Maria degli Angeli. Los ángeles también fueron privilegiados en los escritos de san Felipe Neri³⁹ y Federico Borromeo⁴⁰, pero fueron san Luis Gonzaga⁴¹, Giovanni Maria Tarsia⁴² y Antonio del Duca⁴³ los principales teólogos impulsores del cambio.

Federico Zuccari, en su teoría artística, también se ocupó de los ángeles, convirtiéndose los elementos figurativos en un vehículo de fe y viceversa. Concibe un *disegno angelico* heredado de la teoría de san Agustín, articulando la creación del mundo en dos categorías fundamentales: *disegno angelico interno* y *disegno angelico esterno*. El principio del *disegno divino* se manifiesta a través de la idea y la acción de los ángeles.

Federico Zuccari seguramente conoció estos tratados sobre los ángeles, sobre todo desde el particular impulso a la devoción de los tres arcángeles canónicos con la promulgación del *Misal* de Pío V en 1570, que incluía la celebración de misas en su honor en el día

de su festividad. Por otro lado, Federico Borromeo⁴⁴ trató de corregir los errores iconográficos en la representación de los ángeles, estableciendo una tendencia figurativa que exalta su naturaleza y su trascendencia. Zuccari conoció seguramente los preceptos enunciados por la familia Borromeo, con la que mantuvo una gran amistad⁴⁵.

La interpretación de los escritos contrarreformistas y de los ángeles ya había sido fundamental en la innovadora iconografía de la *Piedad* de Taddeo Zuccari⁴⁶, que representaba el cuerpo de Cristo muerto sobre los brazos de un ángel y rodeado por cuatro ángeles. Esta versión del tema se relaciona con Antonio del Duca y el hallazgo del fresco de Palermo.

La temprana santificación de Carlo Borromeo y la aureola de santidad que le rodeó en vida, impulsaron la creación de composiciones poéticas en el círculo más estrecho de Federico, como pone de manifiesto Cherubino Ferrari⁴⁷, teólogo de la corte de los Gonzaga y fiel colaborador de Federico en la redacción de su corpus teórico.

Esta marcada preferencia por Carlo Borromeo se mantiene en los escritos de Zuccari⁴⁸, concediendo una gran importancia al soneto escrito por Giovanni Giorgi sobre el beato Carlo Borromeo, a propósito de la escena de imposición del hábito cardenalicio pintada al fresco por Federico, en el que se elogian las cualidades divinas del pintor en el uso del pincel.

La inclusión de este poema no es casual, el proemio del libro donde aparece citada está dedicado al arzobispo de Milán en 1604, Federico Borromeo. El prelado había leído el discurso de inauguración de la Accademia di San Luca en 1593, pronunciando unas palabras muy en la línea moralista de su tío Carlo:

Nell' istituire la Scuola o Accademia di pittura, scultura e architettura non ci mosse alcun motivo umano, ma fu intenzione dell'animo nostro di preparare gli artisti ai lavori del divino culto e di rendere alquanto migliori in questo campo quelle arti. È infatti abbastanza noto che molti pittori, scultori e architetti, perchè non sono addentro o nei precetti o nella pietà che dovrebbero apportare nella produzione di cose sacre, spesso mancano gravemente, e dipingono o disegnano i divini misteri e i casi profani, i templi sacri e le abitazioni degli uomini, senza veruna distinzione del sacro e del profano, ed hanno riguardo alle comuni regole dell'arte, più che alla pietà e alla santità dei luoghi, dei tempi e delle cose stesse⁴⁹.

En el discurso de inauguración, Federico Zuccari –máximo representante de la vida cultural romana del momento– defendió la institución como firme valedora de la dignidad social del artista que podría así "praticare con li gran principi e signori e poter essere visto e accarezzando"⁵⁰, impulsando de forma explícita las reuniones en la sede de literatos, filósofos y coleccionistas con el fin de establecer disertaciones teoréticas.

Por otro lado, alienta la función pedagógica configurando una Academia de Bellas Artes en la que se estudiase anatomía, la Antigüedad, la perspectiva y el dibujo. En su dis-

curso, la fidelidad a los dictámenes contrarreformistas le impone la asociación del arte y la virtud tan propia de la atmósfera religiosa y la invocación de Dios, la Santísima Trinidad y los santos patronos san Lucas y santa Martina. Probablemente Federico Zuccari tenía en mente el modelo de la Academia florentina que había conocido a mediados de los años sesenta, figurando incluso como miembro desde la década de los setenta, habiendo madurado las directrices precisas para fundar una institución similar en Roma años más tarde.

Zuccari escribió un memorial⁵¹ el 18 de abril de 1574, en el que abogaba por la modificación de varios epígrafes de los estatutos de la Academia florentina y demandaba la obligada separación entre la actividad artística y la dirección del centro. Las reivindicaciones en materia de funcionamiento interno de la Academia se extienden a los preceptos didácticos, solicitando así mismo la reforma en el plan de estudios que debía integrar –como sugerencia del propio Zuccari– la arquitectura, la perspectiva, la imitación del natural y el intercambio entre las artes figurativas.

La Academia de San Lucas creada en 1593 bajo los auspicios de Clemente VIII, protector de Federico Borromeo, fue el primer centro donde se regularizaron e institucionalizaron las enseñanzas artísticas de Federico y otros maestros, iniciando paralelamente las disertaciones por turnos, seguidas de un debate sobre las cuestiones teóricas de las artes. Este foro de intercambio ideológico constituirá el punto de partida de los escritos zuccarescos sobre la estética, publicados en la primera década del 1600 en varias cortes septentrionales.

La complejidad y densidad de sus escritos dificultan la lectura unitaria del texto, siendo innumerables las referencias a contemporáneos –teólogos, filósofos, clérigos, tratadistas– y clásicos como Aristóteles o miembros de la escolástica, caso de santo Tomás y san Buenaventura.

Zuccari asienta las bases de la creación artística con la separación del concepto del *disegno*, común denominador de las artes figurativas, en *disegno* interno (idea) y *disegno* externo (forma). El *disegno* interno es un elemento que preexiste en el espíritu del artista como concepto formado en la mente humana (y con anterioridad en la mente de Dios y los ángeles) para poder conocer la realidad última de las cosas. Este concepto mantiene una vinculación estrecha con la facultad de pensamiento del ser humano y el armazón de imágenes conceptuales recreadas en la mente humana. El *disegno* externo, por oposición y concordancia perfecta, aparece circunscrito a la forma material, creando la exteriorización operativa o gráfica del *disegno* interno.

La teoría enunciada pretendía erigirse como portavoz de una serie de reivindicaciones especulativas autónomas, pero la dependencia de las teorías septentrionales más imparciales –como las de Cristoforo Sorte– o tratadistas del área contrarreformista fue inevitable.

Sorte, cartógrafo e hijo de un ingeniero al servicio de un destacado cardenal del Concilio de Trento, plasma en un corto tratado su evocación de la pintura. Con él nace la idea manierista como estilo o procedimiento individual de razonar engendrado por el ingenio

particular de cada hombre, siendo el primero que define la *maniera* artística, anticipándose a Bellori⁵². Además, se adelanta a Zuccari en enunciados como este:

Et questa naturale Idea, o vogliamo dire più tosto celeste ammaestramento in noi da superiori corpi a questo proposito infuso, non solamente ci aiuta ad operare, ma nelle maggiori & più perfette eccellenze con imperio signoreggia; onde questa istessa libertà hanno i Pittori, che si suole concedere pero ordinario ai Poeti & come questi nelle inventioni & nello stile differenti l'uno da l'altro, si conoscano, così a quelli parimenti avviene. Et di qui, è che le imagini, figure che fanno, si dicono essere loro figliuoli percioche ritengono ordinariamente della loro Idea⁵³.

La definición de Sorte del término idea como adiestramiento en nosotros de cuerpos superiores, será asimilada por Zuccari de forma paralela como *scintilla di divinità*⁵⁴.

Paleotti quizás sea el único tratadista anterior a Zuccari que emplea una distinción similar entre *concetto interno* y *disegno esteriore* en su tratado *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, editado en Bolonia en 1582⁵⁵. En este escrito, el cardenal, afronta el problema de las imágenes figurativas afirmando que:

Sendo l'immagine cosa che rappresenta una specie già prodotta o dalla natura o dall'arte, conseguentemente può ricevere tutte le forme delle cose che sono è che si vedono con gli occhi, anzi, di quelle ancora che non si veggono [vedono], purchè si possono immaginare con la mente, nascendo la forma del concetto interiore, espresso di poi col disegno esteriore. E di qui si dice che quella essere imagine d'un monte, d'un fiume, d'una casa, d'un rè, d'un santo e d'altro, che il disegno dell' autore rappresenta alla vista.

El concepto de imitación descrito por el cardenal Paleotti⁵⁶ se adscribe directamente a las teorías escolásticas, anticipándose a las premisas de Zuccari sobre todo en la teoría donde la imagen se considera de manera unitaria, con el vínculo de lo conceptual y lo formal.

El cardenal italiano describe la forma de los objetos a reproducir como aquellos que previamente han sido imaginados en la mente del artista, y por consiguiente, se representan en su interior. Posteriormente, el *disegno esteriore* les convierte en perceptibles a los hombres mediante el sentido visual, sin que la imagen en este proceso soporte una sustancial modificación. Paleotti, sin embargo, no se manifiesta explícito en la diferencia entre imagen concebida en la mente y la realizada en la operación artística, distanciándose de las prerrogativas enunciadas por Zuccari en su corpus teórico. Este alejamiento conceptual entre ambos teóricos no estableció un obstáculo infranqueable entre dos concepciones del arte paralelas, si bien creó dos áreas de difusión en puntos equidistantes: Roma y Bolonia, representadas ambas en sus centros de reunión, las academias.

La trascendencia de la academia como proverbial escenario de enseñanza estética y artística y la insistente promoción de Federico Zuccari en otros foros –como la corte española– alcanzaron notoriedad. El impulso dado a la academia florentina⁵⁷, con el memorial de renovación del centro artístico, estimuló la fundación en 1584 de la Accademia dei desiderosi, auspiciada por Ludovico Carracci. Este hecho marcó la apertura de la Accademia Ambrosiana⁵⁸, promovida por Federico Borromeo bajo los auspicios de Federico Zuccari y Ludovico Carracci.

El papel desempeñado por Federico se verifica en los estatutos de fundación de la academia milanesa, que presenta múltiples vinculaciones en materia de reglamento con las academias florentina y romana, delatando la presencia velada del pintor.

LA HERENCIA DE LA ACCADEMIA EN ESPAÑA

En la Península Ibérica, Vincenzo Carducci⁵⁹ fue uno de los artistas más receptivos a las propuestas académicas de Zuccari, como testimonia su participación en la creación de una Academia en Madrid⁶⁰, las reuniones con Lope de Vega, Valdivielso, Pérez de Montalbán y Juan de Jáuregui y el enriquecimiento constante de su biblioteca personal.

En su *Dialogo I*⁶¹ Carducci recuerda su visita a la Academia del Diseño florentina, el recibimiento por parte de las autoridades del Ducado, la descripción del funcionamiento interno, su carácter pedagógico⁶² y la antigüedad de la institución. La noción de academia alla italiana con la única pretensión de institucionalizar la liberalidad y nobleza del oficio de pintor, instituye el *leit motiv* de su discurso.

El fracaso de su proyecto académico aparece en su *Diálogo VIII*⁶³, en el que censura la falta de interés por la propuesta del duque de Olivares y las Cortes. Este revés no ensombrece la figura de Vincenzo Carducci como promotor de la Academia de las artes y continuador de la reforma de la institución en Italia iniciada por Federico Zuccari, su mentor y maestro.

Bartolomeo Carducci, primogénito de la familia, ya había sido documentado como pintor de la bottega de Federico Zuccari con anterioridad a su llegada a El Escorial, habiendo participado en la decoración de la cúpula de Santa Maria dei Fiore⁶⁴ y en la ornamentación de la Capilla Paolina en las dependencias vaticanas.

La prematura muerte de Bartolomeo, en 1608, benefició notablemente la carrera de su hermano menor, quien también alcanzó el favor real y el éxito en las empresas artísticas en las que participó. Es curioso como este dato ha pasado desapercibido por la crítica, sobre todo por su semejanza con Federico Zuccari, quien también hubo de esperar a la muerte de su hermano Taddeo para alcanzar la gloria en las cortes italianas y europeas.

Ambos artistas eran italianos, gozaron de las prebendas de los mejores patronos, se rodearon de intelectuales y artistas, enriquecieron sus bibliotecas personales⁶⁵, escribieron su teoría de las artes en un ambiente imbuido por los preceptos tridentinos y sobre todo, consiguieron lo que anhelaban: elevar su jerarquía social y divulgar un sentimiento pedagógico de las artes en los círculos de artistas y eruditos –caso de Vincenzo– y en las academias, circunstancia de Federico.

En la práctica pictórica, los dos se embarcaron en empresas artísticas utópicas al final de su vida, Vincenzo Carducci⁶⁶, en la serie de la vida de san Bruno para el convento de El Paular y en la galería de retratos de El Pardo, y Federico Zuccari, en la decoración de la Galleria Grande del palacio de los Saboya en Turín.

Las publicaciones sobre el disegno y la idea de Vincenzo Carducci, son fieles herederas de los presupuestos teóricos de Francisco de Holanda⁶⁷, Federico Zuccari y Giovan Paolo Lomazzo, pero a la vez, presentan novedades, sobre todo en la manera en que fueron concebidos, el destinatario y la particular coyuntura religiosa española.

Carducci desecha el uso del término idea y lo traduce como disposición, aunque en alguna ocasión privilegia la traducción precisa de los textos de Zuccari que usa como propios. Una de las novedades que Carducci introduce en su producción teórica es la inclusión del concepto del gusto con el uso de adjetivos como amable, apetecible, hermoso, que coinciden con la tardía teoría de De Piles⁶⁸ quien afirmaba que la obligación de la pintura era llamar la atención y gustar.

De carácter especialmente novedoso son los dos últimos hallazgos de la teoría artística de Vincenzo Carducci. El primero⁶⁹, un discurso que responde a la interpelación de un miembro del estamento eclesiástico, versa sobre los conceptos de disegno e idea adquiridos a la sombra de los escritos de Zuccari. La disertación responde al carácter ambicioso de Carducci, preocupado por aportar su "celo católico" a las investigaciones autónomas de signo especulativo y herencia neoplatónica, que denotan un exagerado puritanismo idealista. El segundo descubrimiento⁷⁰ revela el mismo ardor religioso defendido con ahínco en las pinturas "indecentes" e "indecorosas" que, por iniciativa propia, Carducci cubrió ante el desconcierto del rey, quien aprobó los repintes en un gesto que denota una explícita ambigüedad en un contexto de libertad creativa profundamente codificado.

Se reivindica de forma explícita la imagen religiosa, la glorificación de Dios y los santos en la pintura adquiriendo el arte figurativo la cualidad de nobleza moral, en palabras de Carducci, que afianza la justificación teórica del uso de la imagen religiosa. Se afirma así la tendencia de la edad moderna –corroborada por Carducci y Zuccari– que define la moral cristiana como heterónoma, es decir, como la aceptación y cumplimiento de normas externas y ajenas, mandamientos de Dios, frente a la moral autónoma del individuo.

Este firme impulso de la teoría artística manierista en España tiene ya en Pablo de Céspedes un incipiente desarrollo, quizás infravalorado por la escasa divulgación de su corpus estético y la inexistencia⁷¹ a día de hoy de una publicación que reúna sus composiciones poéticas y pinturas. Céspedes, Carducci y Zuccari poseen una base humanista similar, son fervientes admiradores del arte italiano, y su creatividad artística y teórica se muestra deudora de la tratadística manierista y contrarreformista.

Probablemente el vínculo personal que unió a Zuccari con el racionero cordobés fue más fuerte en cuanto ambos eran miembros de la misma generación y trabajaron juntos en la iglesia de la Trinità dei Monti⁷² de la capital italiana. Además, Federico en la descripción del monasterio de Guadalupe⁷³ relata el encuentro con su amigo Pablo de Céspedes.

La actividad de Céspedes como deán de la catedral de Córdoba y la adquisición por la iglesia mayor de varias pinturas del racionero, facilitaron seguramente la compra de una *Santa Margarita*⁷⁴ y una gran tabla del *Martirio de san Esteban* de Federico Zuccari. La presencia de Arias Montano⁷⁵ en Italia y la amistad con los dos pintores, pudieron ser también definitivas para entender el vínculo entre ambos pintores.

Es indiscutible la subordinación de los textos de Carducci y Céspedes a la teoría artística de Zuccari en el tema del carácter pedagógico otorgado al arte. En este ambiente se articula en función del programa didáctico de las academias y la divulgación de la historia de la pintura enunciada por Giorgio Vasari.

Por otro lado, debe resaltarse la obligación de proporcionar una formación universal al pintor o las afirmaciones que adscriben el "naturalismo" de Federico Zuccari, dentro de la dicotomía que se plantea en la pintura y los textos de Carducci entre "realismo e idealismo", en definitiva, la postura de la dialéctica entre lo histórico y lo poético.

En este círculo de pintores y tratadistas hispanos, se ha citado ya a Juan de Jáuregui a propósito de su amistad con Arias Montano. La fecunda estancia del sevillano en Roma entre 1607-1609 le proporcionó excelentes contactos con el mundo de las artes alcanzando un cierto renombre como traductor de Torcuato Tasso⁷⁶. En las mismas fechas, la dilatada estancia de Federico Zuccari en las cortes septentrionales le mantuvo alejado de los acontecimientos romanos, aunque la publicación de su teoría estética trascendió rápidamente a la Academia de San Lucas.

Resulta por tanto improbable que Zuccari conociera personalmente a Jáuregui⁷⁷, pero seguramente el sevillano tuvo noticias de la publicación del corpus teórico de Zuccari que influyó notablemente en su postrera publicación sobre la superioridad de las artes.

LA RECUPERACIÓN DE LA TEORÍA ARTÍSTICA DE FEDERICO ZUCCARI EN LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO: EL MANIERISMO COMO SÍNTESIS ESTÉTICA

El nombramiento de Felipe de Castro como director de la sección de escultura de la Real Academia de San Fernando en 1752 y su posterior designación como director general de la prestigiosa institución entre 1763 y 1766 mejoraron notablemente el método didáctico de la Academia y enriquecieron la biblioteca de la misma.

El papel del insigne escultor como mentor y reformador de una institución que deseaba evolucionar en sintonía con el resto de las academias europeas —la de San Lucas en la capital italiana, la Clementina de Bolonia o la Academia de Pintura y Escultura de París— puede perfectamente vincularse con la labor ejercida por Zuccari en Italia, primero en la Accademia del Disegno de Florencia y posteriormente en la Accademia di San Luca.

Su contribución al mundo de la literatura artística se vincula con la sensibilidad del periodo manierista en la traducción del italiano de la obra de Doni titulada en castellano *El diseño de Doni. Disputa de la Escultura y la Pintura* y la impresión de la versión en español en 1753 de *La lección* que hizo Benedicto Varqui en la Academia Florentina del tercer domingo de Cuaresma del año 1546 sobre la primacía de las Artes y cual sea mas noble, la Escultura o la Pintura⁷⁸.

La predilección de Felipe de Castro por las aportaciones artístico-literarias de ambas obras refleja el sentimiento de un escultor dolido ante las duras acusaciones de los pintores a favor de la superioridad de la pintura sobre la escultura. El debate, reabierto por Castro, parecía haberse cerrado con la publicación del sevillano Juan de Jáuregui, *Diálogo entre la natura y las dos artes*, pintura y escultura, quien había utilizado las premisas esgrimidas por Benedetto Varchi como su principal fuente de inspiración.

El desolador panorama de la teoría de las artes en la España de mediados del XVIII y el profundo conocimiento de la tratadística italiana, benefician a Felipe de Castro, que como miembro de las academias de Florencia y Roma había tenido ocasión de consultar sus fondos bibliográficos y observar las obras de arte en depósito. El inventario de libros del escultor⁷⁹, en este sentido, resulta revelador por el número de obras, el carácter heterogéneo de su biblioteca y la sutil selección de títulos del periodo manierista que manifiestan la predilección por la literatura de esta época.

La inclusión de la obra de Federico Zuccari con el título *Idea de los pintores, scultores, arquitectos*⁸⁰, se corrobora con la utilización de dicho libro en la redacción del prólogo de Felipe de Castro al libro de Benedetto Varchi, titulado *Lección en la Academia Florentina sobre la primacia de las artes*:

Por éstas y otras muchas convincentes razones. Excmo Señor, Federico Zuccaro, Pintor y Fundador de la insigne academia de el disseno de Roma, con todo que llama a la Pintura primogénita del disseno se vio forzado a contestar que estas tres artes son iguales entre si, y que cada uno puede nombrar la suya primero que otra, el Escultor la Escultura, el Pintor la Pintura, y el Arquitecto la Arquitectura, mandando en los Estatutos que hizo para dicha Academia, que no se deba tratar en ella de preeminencia entre estas Artes, para que los Profesores y Académicos de ella tengan siempre entre sí una buena armonía, pasión y a este propósito trae un Madrigal que dice asi:

Tre pratiche congiunte e una scienza
E nostra intelligenza,
Chi separar ci vole
Toglie la luce al sole,
ch'una catena siamo
d'occhi, di pie, di mano⁸¹.

La adopción de la tesis sobre la igualdad de las artes formulada por Federico Zuccari fue la fórmula utilizada por Castro para obviar las graves acusaciones contra la escultura de la tratadística pictórica hispana. Esta adhesión del escultor gallego revela su preferencia por lo italianizante, el ensayo de renovados estereotipos manieristas bajo un prisma neoclásico y la introducción del gusto como concepto.

Se ha presentado como hecho novedoso en este artículo, la incorporación del sentido del gusto, de manera prematura e incipiente, en los escritos de Federico Zuccari, pero será Felipe de Castro quien trate este argumento en la introducción a la obra de Benedetto Varchi:

La Academia de Roma, como aquella que da leyes a las demás de Europa en el buen gusto, eligió la más bella y expresiva empresa, formando con el cincel, el pincel y el compás un triángulo equilátero y el mote *acqua potestas* y para mas bien declarar que no quiere que haya preferencia entre estas tres queridas hermanas, nombra y da asiento primero en sus Juntas, después de los que tienen empleo en ella, que los distingue, al que primero fue admitido Académico, sea Escultor, Pintor o Arquitecto; y en la elección de Príncipe y otros empleos, elige los mas antiguos y beneméritos que puedan desempeñar al cargo que se les confiere, alternando cada año entre las tres Artes, que de lo contrario, se seguiría el no acomodarse bien a su Academia aquel *acqua potestas*⁸².

La empresa utilizada por Federico Zuccari como símbolo promocional de la Accademia di San Luca fue sistemáticamente utilizada por académicos como Baglione, Bellori y otros en la redacción de sus obras. La inserción de la empresa era un signo de prestigio, que Castro conocía y deseaba recuperar para la Academia de San Fernando.

De nuevo, el dibujo racional (disegno en Federico Zuccari) de una empresa se revelaba como principio unificador de las artes y elemento de unión entre la arquitectura, la escultura y la pintura, revalidando así el motu de Federico Zuccari: "Da un sol divino, e un solo human concetto, tutto deriva, & tutto perfetto".

NOTAS

1. Cfr. HOLANDA, Francisco de, *De pintura antigua*, 1548 (ed. completa de Joaquim de Vasconcellos, Oporto: Renascença Portuguesa, 1918), cap. II, p. 66. La dependencia de Federico Zuccari de los escritos de Francisco de Holanda ha sido puesta de manifiesto por DESWARTE-ROSA, Sylvie, "Idea et le temple de la Peinture. I. Michelangelo Buonarrotti et Francisco de Holanda", *Revue de l'art*, 92 (1991) 20-41; DESWARTE-ROSA, Sylvie, "Idea et le Temple de la Peinture. II. De Francisco de Holanda à Federico Zuccaro", *Revue de l'art*, 94 (1991) 45-65.
2. Las referencias a la pintura de Federico Zuccari en este artículo se vinculan estrictamente a su teoría artística o a la de sus coetáneos. De manera sucinta es conveniente recordar su nacimiento en San Angelo in Vado hacia 1541 y su recorrido por las cortes de Roma, Florencia, Urbino, Venecia, Turín, Mantua, El Escorial, Londres, Loreto, Ferrara, Meudon y Flandes. Fallece en Ancona en 1609 habiendo participado, en solitario o con su hermano mayor Taddeo, en las empresas artísticas más prestigiosas de la segunda mitad del XVI. Cfr. ACIDINI LUCHINAT, Cristina, *Taddeo Zuccari. Federico Zuccari*, 2 vol., Milán: Jandi Sapi, 1998-1999. La extensión del artículo no permite introducir la última serie de viajes realizados por Federico Zuccari por las cortes septentrionales (Turín, Mantua, Padua) donde tiene ocasión de conocer a Claudio Monteverdi, autor del famoso Orfeo, al teólogo Cherubino Ferrari y al

- agustino Aurelio Corbellini, y cuya influencia se observa en los escritos sobre las artes de Zuccari. Véase MORALEJO ORTEGA, Macarena, "Federico Zuccari e Cherubino Ferrari. Conceptos Estéticos", *Anuario de la Academia de España en Roma* (2001).
3. ZUCCARI, Federico, *L'idea de' pittori, scultori et architetti... divisa in due libri al Serenissimo Carlo Emanuel Duca di Savoia*, Turín, 1607; ZUCCARI, Federico, *Lettera ai Principi et Signori amatori del Disegno, e Il lamento della pittura*, Mántua, 1605; ZUCCARI, Federico, *Origine e progresso dell'Accademia del Disegno*, Pavía, 1604. Véase la reedición conjunta bajo el título *Scritti d'arte*, Florencia: Leo Olschki, 1961 (ed. anast. utilizada para las notas de este artículo). El texto "Il passaggio per l'Italia con la dimora di Parma", fue publicado por HEIKAMP, Deftel, "I viaggi di Federico Zuccaro", *Paragone*, IX, 105 (1958) 40-55. Federico Zuccari colaboró activamente en la redacción de la Vita di Taddeo Zuccari, para la segunda edición de las *Vidas de artistas* de Giorgio Vasari. A este respecto, véase HOCHMAN, Michael, "Les annotations marginales de Federico Zuccaro à un exemplaire des *Vies* de Vasari. La reaction antivasarienne à la fin du XVI siècle", *Revue de l'art*, 80 (1986). De su correspondencia, repartida en epistolarios y archivos, debe citarse la minuciosa descripción de una visita de Federico Zuccari a Guadalupe, Segovia y Toledo. HEIKAMP, Deftel, "Vicende di Federico Zuccari", *Rivista d'arte*, 32 (1957) 175-232. Se ha consultado la última reedición de las obras completas de Giovan Paolo Lomazzo y Federico Zuccari, que con excelente criterio ha editado la Academia de la Lengua rumana con el título: *Manierism art si teorie*, Bucarest: Meridiano, 1982. Los textos de Zuccari no se han traducido nunca al castellano.
 4. La decoración de la cúpula del Duomo florentino reaparece en la figuración de temas dantescos de pintores compañeros de generación de Zuccari, como Stradano –véase GIZZI, Corrado, *Giovanni Stradano e Dante*, Milán: Electa, 1994–, así como en Jacopo Ligozzi y Ludovico Cigoli. Curiosamente, los tres pintores señalados fueron seleccionados por la Academia florentina para ilustrar con sus dibujos la lección magistral de Galileo Galilei sobre la ubicación de la Città di Dite. La lectura pública de los textos de Dante y Petrarca se inicia en Florencia hacia 1553.
 5. BORGHINI, Raffaello, *Il riposo*, Florencia, 1584, ed. anast. de ROSCI, M., Milán, 1967, pp. 89-90.
 6. Cosimo I de Medici encargó los frescos de la cúpula en 1571 a Giorgio Vasari. El fallecimiento del humanista florentino el 27 de junio de 1574 interrumpió la decoración de la cubierta hasta la llegada de Federico Zuccari. Los detalles sobre el programa decorativo y las claves iconográficas de la cúpula han sido estudiados fundamentalmente por Cristina Acidini Luchinat y Timothy Verdon.
 7. Las ilustraciones de la *Divina Comedia* ejecutadas por Zuccari en El Escorial, fueron posiblemente las aludidas por Giovan Paolo Lomazzo en sus comentarios a los dibujos del infierno: "Fantastice e spantevoli dimostrazioni infernali, sì come già ne disegnò Federico Zuccaro molti fogli, imitando Dante nel suo inferno. Cfr. LOMAZZO, Giovan Paolo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*, Milán, 1584, libro VI, cap. XXVII; libro VII, cap. XXXII. Sólo se conserva una versión de esta serie en el Museo de los Uffizi. Se desconoce el destinatario de estas ilustraciones ya que jamás fueron utilizadas por el artista, que las legó a su hijo Ottaviano en su testamento. Véase las reproducciones en GIZZI, Corrado, *Federico Zuccari e Dante*, Milán: Electa, 1995, pp. 276-315.
 8. Vincenzo Borghini fue prior del Ospedale degli Innocenti en Florencia. Cfr. FREY, Karl, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasari*, Munich, 1923-1940, vol. II (1930), p. 206.
 9. STRINATI, Claudio, "Federico Zuccari e il Palladio. La costruzione di una carriera", en el catálogo *Federico Zuccari e Dante, op.cit.*, p. 32. Con anterioridad, ya se había escrito un artículo sobre la relación entre Federico Zuccari y el ambiente palladiano, FOSCARI, Antonio, y TAFURI, Manfredo, *L'armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del Cinquecento*, Turín: Einaudi, 1983, parte II, pp. 131-180.
 10. Zuccari pintó también el fresco *La Justicia* que premia la fatiga para el palacio del ilustre mecenas, embajador de la república véneta en Roma. Las pinturas de la iglesia veneciana ejecutadas por Federico Zuccari han desaparecido, conservándose solo la *Adoración de los Magos*.

11. Federico Zuccari seguramente poseía un ejemplar de la primera edición de *I quattro libri d'architettura*, publicados por Andrea Palladio en Venecia en 1570. La traducción al castellano de Juan de Ribero de 1578 permaneció inédita, siendo factible que Federico manejase uno de los primeros volúmenes del arquitecto italiano en el monasterio de El Escorial en la década de 1580.
12. La iconografía manifiesta la independencia de Zuccari con la eliminación de la figura protagonista –*La Calumnia*– y su sustitución por la representación de un joven, probablemente el propio Federico como calumniado. El joven lleva sobre la cabeza una corona de hiedra, símbolo del pintor virtuoso liberado de los vínculos profesionales, y guiado por la firmeza de carácter. Es interesante la descripción del grabado de Ottaviano Zuccari –hijo del artista– en su obra *Idea de' concetti politici, morali, e christiani di diversi celebri autori non men curiosi, e dilettevoli, che giovevoli a tutti gli stati delle Persone*, Bologna, 1628, pp.193-197. Cfr. CAST, David, *The Calumny of Apelles: a Study in the Humanist Tradition*, New Haven: Yale University Press, 1981.
13. RICCI, Corrado, "Spigolature di un quadro di Federico Zuccari", *Rassegna d'arte* (1907) 102-103; SASSU, Giovanni, "Federico Zuccari, Bologna e la processione miracolosa di San Gregorio", *Il Carrobbio*, XXI (1995) 105-114.
14. El grabado representa a la *vera inteligenza* en el taller de un pintor, donde aparecen sus utensilios de trabajo, la escultura de Apolo, el pintor, numerosos dioses, las tres Gracias... Las diferentes interpretaciones aparecen en GERARDS NELISSEN, Inemie, "Federico Zuccaro and The lament of Painting", *Simiolus*, 13 (1983) 44-53 ; WINNER, Matthias, "Gemalte kunsttheorie, zu Gustave Colbert Allegorie réelle un der tradition", *Jahrbuch der Berliner Museen*, 4 (1962) 151-185.
15. La primera versión muestra el grabado sin texto; la segunda aparece con la leyenda y la dedicatoria a Gabriel Terrades y Niccola Gaddio (coleccionista y amigo de Terrades y Zuccari); la tercera edición es similar a la segunda pero con el poema de Arias y la cuarta está fechada en 1602. Cfr. HANSEL, Sylvaine, *Der spanische humanist Benito Arias Montano (1597- 1598) un die kunst*, Munich: Westfalen, 1991 (ed. en castellano, pp. 151-169).
16. El eclesiástico español y el artista pudieron conocerse en 1572, durante la primera estancia de Arias en Roma, pero no durante el viaje de Federico a Flandes en 1574. Al año siguiente los viajes del pintor a Inglaterra y su retorno a Florencia, así como la visita de Arias a Flandes y Roma, descartan cualquier encuentro. Entre 1575-1579, Federico se instala en Florencia, donde pudo visitarle Montano.
17. La extensa composición poética, escrita en latín, ha sido reproducida en lengua original por HANSEL, Sylvaine, "Federico Zuccari Benito Arias Montano und der Lamento de la pittura", en *Der Maler Federico Zuccari: ein römischer virtuoso von europäischem Ruhm: Akten des internationalen kongresses der Bibliotheca Hertziana Rom und Florenz*, 23 – 26 Februar, 1993. Adjunto traducción parcial del alegato de la pintura: "Aquí –dice la Pintura– me presento, tristísima, y suspirando expondré, como una más de vosotras y con el ánimo decaído, la culpa del género humano y su empeño por dañar vuestros esfuerzos y los míos, así como la pertinaz búsqueda de su ruina". (trad. de F. del Barrio de la Rosa).
18. PACHECO, Francisco, *Libro de descripción de verdaderos retratos*, Sevilla, 1985, pp. 322-327. El elogio que acompaña al retrato de Montano alude a su vida de santidad y la redacción de sus obras teológicas. No se menciona a Federico Zuccari ni a la composición poética de Arias para el grabado del italiano. Juan de Jáuregui, al final del elogio, escribe cuatro octavas donde la mitología griega se vincula con la escultura y la pintura: "En la que ya esculpió la mano tuya / estatua, o Fidias, a Minerva Argiva / gravan tu nombre los sinzeles, cuya / seña guarda inmortal la peña viva". Jáuregui vive entre 1607–1609 en Roma, donde quizás pudo conocer el grabado, o bien haber visto una copia de la incisión propiedad de Arias Montano hoy desaparecida.
19. Cfr. *Conciliorum Oecumenicorum Decreta*, Bologna: Istituto per le Scienze Religiose, Bologna, 1973, pp. 775-776.

20. En Saint-Germain se presentó el texto definitivo de los prelados franceses titulado: *Theologum a Parisiensis theologiae schola deputatorum sententia dicta et approbata in conventu qui fuit in regio palatio ad divi Germani XI februarii 1564*. Las tres partes de las que constaba el escrito –dogmática, pedagógica y reformata– coincidirán con las conclusiones tridentinas.
21. GILIO, Giovanni Andrea, *Due dialoghi, nel primo de' quali si ragiona de le parti morali e civili appartenienti a' letterati cortigiani... nel secondo si ragiona degli errori de' pittori circa l'istorie...* Camerino, 1564 (ed. anast. SPES, Firenze, 1986). Este tratado tuvo escasa difusión en Italia, pero fue el primero que inició la serie de las obras de carácter moralista publicadas tras el Concilio de Trento. Introduce en su obra la presunta sumisión del momento creativo a las exigencias devocionales, configurando la ya tradicional visión del arte de la Contrarreforma como arte senza tempo. Véase SCHLOSSER, Julius von, *Die Kunstliteratur*, Viena, 1924 (presentación y notas de Antonio Bonet Correa, Madrid: Cátedra, 1976, pp. 365-369).
22. El padre Gregorio Comanini se muestra tajante respecto a esto: "Le composizione sacre essendo il libro de gli idioti, debbono havere chiarezza di senso, & d' intelligenza: altrimenti il semplice non ne trarrebbe quell'utile, per cui la chiesa non solamente concede, ma ordina ancora il loro uso". Cfr. COMANINI, Gregorio, *Il Figino ovvero del Fine della Pittura*, Mántua, 1591, p. 183.
23. MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma, "El debate de la imagen religiosa en el entorno de Felipe II", *Reales Sitios*, XXXV, 135 (1998). La imagen religiosa "nihil profanum, nihil insolitum, nihil inhonestum".
24. La pala, fechada en 1603, representa a la esposa de Federico ataviada como santa Lucía rodeada de sus hijos, como indica la inscripción en lengua latina: "Federicus Zuccarus suae familiae advocatis et patriae grati animi monumentum d. f. ad. MDCIII". La alusión a la desaparición de varios de sus hijos en la niñez se señala en el cuadro con el melocotón, símbolo fúnebre y de salvación, que Alessandro lleva en las manos, al igual que Laura, indicando así su muerte prematura. "Federico Zuccari, le idee, gli scritti", en *Atti del Convegno di Sant'Angelo in Vado*, coordinadora Bonita Cleri, Milán: Electa, 1995, pp. 80-81.
25. Cfr. COLLOBI, Licia, "Taddeo e Federico Zuccari nel Palazzo Farnese di Caprarola", *La Critica d'arte*, 1936, p. 73 y PARTDRIGE, Loren, "Divinity and Dynasty at Caprarola: Perfect History in the Room of Farnese Deeds", *The Art Bulletin* (1978) 494.
26. BATTISTI, Eugenio, *Renacimiento e Barocco*, Turín: Einaudi, 1960, pp. 205-215 y 257-258. El historiador italiano mantiene la oposición estilística y estética en el arte sacro postridentino historicista y popular en la parte septentrional, por influencia nórdica y protestante, culto y alegórico al sur, como consecuencia del intelectualismo renacentista.
27. La repercusión del decreto sobre las imágenes de Trento en las diócesis provinciales tuvo continuidad hasta mediados del XVII. Como ejemplo el tratado del Sínodo de Aliaga (1631), *Advertencias para los edificios y fábricas de los templos y para las diversas cosas que en ellos sirven al culto divino y otros ministerios*. La obra sigue la reglamentación presentada por san Carlos Borromeo en la archidiócesis de Milán (1577) publicada como *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae*. Véase BENLLOCH POVEDA, Antonio, *Manual de constructores*, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Teología de San Vicente Ferrer, 1995.
28. MUNDY, James, "Federico Zuccari's Invisible Architecture", en *Der Maler Federico Zuccari ein römischer virtuoso europäischem Ruhm. Akten des Internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana*, Rom und Florenz, 23-26 Februar 1993.
29. BELLARMINO, Roberto, *Primi tomi septima controversia generalis de Ecclesia Triumphante*, Ingolstadt, 1587, libro II, cap. VII, p. 165.
30. La colaboración de Federico Zuccari con los jesuitas se inicia hacia 1565 con la comisión de una pala de altar dedicada a la Anunciata para el Collegio Romano. Cfr. "Origine del Collegio Romano e suoi Progressi", fol. 27v, Archivo Pontificia Universitas Gregoriana: "La tribuna della Chiesa è stata dipinta assai nobilmente, è stata incominciata la pittura da Taddeo Zuccaro, ma essendo questi morto è stata

seguitata e compiuta da Federico Zuccaro suo fratello. Si rappresenta in quella la Vergine Annunziata dall'Angelo, vi sono attorno i Profeti: ciascuno de' quali tiene in mano una cartella, in cui vengono espresse le parole della Profezia, che aveva fatta circa il mistero dell'Incarnazione. Nella Pittura vi sono espressi il Padre Eterno, e lo Spirito Santo con una moltitudine grande di Angeli, che formano loro corona a corte. L'eccellenza del lavoro hà fatto che la Pittura si desse alla stampa in un bel rame. Ve ne sono sparse molte copie, delle quali ne resta qualcuna ancor presente". El ingreso de Octavio Zuccari, hijo del pintor, en la Compañía de Jesús benefició la actividad de Federico Zuccari como pintor de los jesuitas.

31. Cfr. PECCHIAI, Pio, *Il Gesù di Roma*, Roma: Società Grafica Romana, 1952; HIBBARD, Halsen, "Ut picturae sermones: The First Painted Decorations of the Gesù", en WITTKOWER, Rudolf, y JAFFÉ, Irma B., *Baroque Art: the Jesuit Contribution*, Nueva York, 1972, pp. 29-49 y pp. 46-47.
32. Trad. "pedagogía del miedo". La Compañía de Jesús favoreció la iconografía del Infierno a través de los escritos de Roberto Bellarmino, Alfonso de Salmerón y Jerónimo Nadal en *Evangelicae Historiae Imagine*, publicado en Amberes en 1531.
33. La tabla se encuentra en la Galería Nacional de Parma y se fecha en la primera mitad del XVI. Cfr. *Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio*, Ginebra: Skira, 2000, p. 324.
34. La reproducción en tabla de Valencia se titula *El Purgatorio*. La iconografía del cuadro se centra en la visión del Purgatorio con los ángeles que presentan las almas a Cristo y la Virgen, otorgando un papel preponderante a la Iglesia Purgante como la doctrina de Trento proclamaba. Cfr. *La luz de las imágenes*, Valencia, 1999, núm. 185. Alessandro Zuccari en su artículo "Federico Zuccari, i gesuiti e le immagini dell'Aldilà", en *Federico Zuccari e Dante*, Milán: Electa, 1995, desconoce la existencia de la tabla valenciana y la de Giulio Romano.
35. La angeología escolástica, en particular la tomista, influye en la *Divina Comedia*, sobre todo en el "Purgatorio" y el "Paraíso". En el "Purgatorio" se subraya el servicio de los ángeles a los hombres en el camino de la purificación hacia la contemplación divina. En el "Paraíso", en cambio, se describe el ser de los ángeles como vida en la luz y en la santidad a los ojos de Dios.
36. Juan Duns Scoto cita dos mundos conexados, el angélico y el humano. Sostiene la univocidad del ser, igual en Dios y en las criaturas. El objeto del conocimiento humano y angélico es idéntico. San Buenaventura define su teoría como una reflexión especulativa que explica la vida espiritual en relación con el misterio trinitario.
37. Cfr. CANISIO, Pietro, *Institutiones Doctrinae Christianae*, Amberes, 1589. Véase SUÁREZ, Francisco, *Metaphysicarum disputationum*, Venecia, 1599; ALBERTI, Francesco, *Trattato dell'angelo custode*, 1603.
38. San Ignacio de Loyola conoce la compilación de la misa de los siete arcángeles del teólogo Antonio del Duca. Además, el descubrimiento de un fresco en 1516 con la representación de los siete arcángeles es determinante para la fundación de la Cofradía Imperial de los siete arcángeles (1523).
39. Sobre la relación entre Felipe Neri y Federico Zuccari, véase ROSSONI, Elena, "Filippo Neri ritratto da Federico Zuccari", *Atti e memorie, Accademia Clementina di Bologna*, 33-34 (1994) 31-47.
40. Cfr. BORROMEO, Federico, *De Pictura sacra*, Sora, 1932, pp. 94-95.
41. Cfr. GONZAGA, Luis, *Meditazione sopra gli angeli santi e particolarmente sopra gli angeli custodi*, Roma, 1606.
42. Cfr. TARSIA, Giovan-Maria, *Trattato della natura degli angeli nel quale tutte le cose...*, Florencia, 1576.
43. Cfr. DUCA, Antonio del, *Septem principium angelorum orationes et eorum missa cum antiquis imaginibus*, Roma, 1555.
44. Los ángeles deben llevar alas para subrayar su velocidad, y se pueden representar desnudos para que se comprenda que son inmunes al contagio de las miserias humanas.
45. Cfr. HEIKAMP, Deftel, art. cit., p. 232. Reproduce carta autógrafa de Federico Borromeo a Federico Zuccari.

46. HERMANN FIORE, Kristine, "La piedad en la obra de Federico e Taddeo Zuccari", en *Der Maler Federico Zuccari...*, Roma, 1993, pp. 185-215. Se enumeran las copias de esta iconografía, pero no aparece un dibujo preparatorio con el mismo tema conservado en el Museo de Arte de la Universidad de Princeton, en el que —como elemento significativo— la Virgen introduce un dedo en la llaga del costado de Cristo. Véase MOLANUS, Joanes, *De Historia SS. Imaginum et picturarum pro vero earum usu contra avusum*, 1570, ed. Cerf, 1996 (ed. en latín y francés titulada *Traité des saintes images*) libro IV, p. 191 e il. 79. Molanus se muestra partidario de este tipo de representación.
47. FERRARI, Cherubino, *Rime sopra diversi bellissimoi soggetti del M. Rev. P. Maestro Cherubino Ferrari da Milano carmelita di Sacra Theologia, Dottore, e Predicatore raccolte da Antonio Como, Paganello*, 1614, p. 28.
48. ZUCCARI, Federico, *Origine et progresso dell'accademia del disegno de pittori, scultori & architetti di Roma*, Pavía, 1604, p. 7.
49. BORROMEO, Federico, *Leges Observandae in Academia*. Reproduzco parte del texto por su marcado interés en el desarrollo de la Academia y los estatutos de admisión de pintores. BORROMEO, Federico, *De pictura sacra*, Sora, 1932.
50. El texto íntegro se puede leer en ZUCCARI, Federico, *Origine et progresso dell'accademia del disegno, dei pittori, scultori, et architetti di Roma, dove si contengono molti utilissimi discorsi... recitati sotto il reggimento dell'eccelesente signor cavaliere Federico Zuccari et raccolti da Romano Alberti segretario dell'Accademia*, Pavía, 1604 (véase la edición italiana preparada por Deftel Heikamp en 1961).
51. El memorial fue publicado por Deftel Heikamp como se ha descrito en la nota 3. También fue estudiado por Nicolas PEVNER, quien publicó varios párrafos en su libro *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge, 1940, pp. 51 y ss.
52. Cfr. BELLORI, Giovan Pietro, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma, 1672 (ed. consultada de 1728).
53. Cfr. SORTE, Cristoforo, *Osservationi nella pittura di M. Christoforo Sorte al Magnif. Et Eccell. Dottore et Cavaliere il sig. Bartolomeo Vitali*, Venetia: apresso Girolamo Zenaro, 1580, fol. 17r-17v.
54. Trad. "resplendor de la divinidad".
55. Cfr. PALEOTTI, Gabrielle, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bolonia, 1582. La edición utilizada corresponde a una reimpresión limitada de la obra de la editorial Arnaldo Forni (1990) coordinada por Paolo Prodi, cuyas investigaciones se han centrado en la figura del cardenal Gabriele Paleotti.
56. Romano Alberti, autor del *Trattato della nobiltà della pittura* y secretario de la Academia de San Lucas (en aquel momento todavía Compañía) durante el principado de Zuccari, publica su obra en 1585, en la que demuestra conocer perfectamente a Paleotti. Federico Zuccari probablemente conoció la teoría estético-teológica de Paleotti a través de los escritos de Romano Alberti.
57. Cfr. GREGORI, Mina, "Federico Zuccari a Firenze: Un punto di vista", *Paragone*, 48 (1998) 9-45.
58. Cfr. NICOMEDI, Giorgio, *L'Accademia di Pittura, Scultura e Architettura fondata dal card. Federico Borromeo all'Ambrosiana, Studi in onore di C. Castiglioni*, Milán, 1957, pp. 653-658; JONES, Pamela M., *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and Reform in Seventeenth-Century*, Milán y Cambridge, 1993, pp. 45-51 (ed. italiana, Milán, 1997).
59. Cfr. WAZBINSKI, Zygmunt, *L'Accademia medicea del disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e istituzione*, Florencia, 1987, vol. I, pp. 273-276; vol. II, pp. 276-279.
60. La incipiente propuesta de fundación fue descrita por el propio artista-teórico Vincenzo Carducci en sus *Diálogos de pintura* publicados en 1633 en Madrid. Es significativo que ya en la portada del libro el autor aluda a su pertenencia a la "ilustre academia de la nobilísima ciudad de Florencia". Antonio Palomino, en *El Museo Pictórico y escala óptica*, menciona a Carducci como cofundador junto a Cajés de la Academia de Madrid en 1627. Este dato, importantísimo, es obviado por Palomino en sus *Vidas*, donde únicamente menciona la academia de Pacheco en Sevilla en la narración de la vida de Velázquez.

61. Cfr. CALVO SERRALLER, Francisco, *Teoría de la pintura del siglo de oro*, Madrid: Cátedra, Madrid, 1981, pp. 274-276.
62. Cfr. CARDUCHO, Vicente, *op.cit.*, "Diálogo IV": "Si el pintor no conoce las ciencias y disciplinas del perfecto pintor, no podrá llegar a serlo si no dibuja, si no medita, raciocina y discurre, y si no ha leído, entendido o entendiere las facultades necesarias para la teórica y práctica de nuestra pintura", pp. 57-59. El uso de un método didáctico aplicado a la enseñanza de las artes ya había sido solicitado por el principal teórico de la escuela genovesa, Giovan Battista Paggi, amigo de Federico Zuccari y autor de *Osservazioni sulla pittura* en 1607. Esta obra es una de las fuentes artísticas utilizadas por Vincenzo Carducci en la redacción de sus *Diálogos de la pintura*. Cfr. MORALEJO ORTEGA, Macarena, "Federico Zuccari e Giovan Battista Paggi: Un'amicizia fruttuosa", *Anuario de la Academia de España en Roma* (2002).
63. Cfr. "Conmemoración del nacimiento de Pablo de Céspedes –MDXXXVIII– y de la muerte de Vicente Carducho –MDCXXXVIII–", *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1939) 122-123.
64. En la decoración de la cúpula inacabada de Vasari participó hacia 1577 como pintor Cesare Arbasia di Saluzzo, amigo y colaborador de Zuccari y Pablo de Céspedes en España e Italia. Cfr. AURIGEMMA, Maria Giulia, "Lettere di Federico Zuccari", *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, III, XVIII (1995) 207-246, ver p. 212, nota 24. La actividad como pintor y teórico de las artes de Cesare Arbasia ha sido estudiada por Eduardo Blázquez Mateos quien prepara una monografía de próxima publicación.
65. Cfr. CATURLA, María Luisa, "Documentos en torno a Vicencio Carducho", *Arte Español*, 3ª fasc. (1968-1969) 146-231. El inventario de sus bienes en el testamento cataloga unos 400 libros, entre ellos la *Ydea de Pictori* de Federico Zuccaro. La obra pudo ser adquirida por Juan de Jaúregui, amigo de Vincenzo Carducci, quien, conocedor de las inquietudes estéticas de éste último, pudo comprar el libro durante su estancia en Roma entre 1607 y 1609.
66. Curiosamente Carducci habla de la decoración de las galerías reales, a propósito de la teoría de Lomazzo sobre la necesidad de adecuar el adorno de un palacio, a la calidad de su disegno: "Y si fuese Galerías Reales, sean historias las que se pintaran graves, majestuosas, exemplares y dignas de imitar, como son premios que grandes monarcas han dado a los constantes en el valor, y en la virtud, castigos justos en maldades y traiciones, hechos de héroes ilustres, hazañas de los mas célebres príncipes y Capitanes, triunfos, victorias y batallas".
67. Cfr. DESWARTE-ROSA, Sylvie, *art. cit.*
68. Cfr. PILES, Roger de, *Dialogue sur le coloris*, París, 1673. Se retoma el precepto horaciano de *docere et delectare*, también Zuccari usará parcialmente esta terminología.
69. Cfr. MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio, "Un discurso inédito de Vicente Carducho", *Revista de Ideas Estéticas*, 141 (1978) 89-91.
70. Cfr. SALORT PONS, Salvador, "Reflexiones sobre el arte de la pintura después del Concilio de Trento: La copia de los pareceres de Francisco de Braganza y Vicente Carducho, Braguetone de Felipe IV", *Anuario de la Academia de España en Roma* (1998). El hallazgo de Salort de una carta en el archivo de la familia Colonna, escrita el 19 de febrero de 1633 por Francisco de Braganza –autor de la *Copia de los pareceres y censuras...*– al Cardenal Colonna, transmite novedosos datos sobre Vincenzo Carducci: "S. M. Dios le guarde, mandó cubrir algunas de las figuras desnudas a un famoso pintor, que llaman Carducho, que las cubrió mas de lo que bastaba para quedar honestas, viéndolas S. M. le dixo, como avvia hecho esto: él respondió Sr. Hizelo porque en un libro leí que los Pintores que pintan figuras desnudas, si se salvan estan en el Purgatorio hasta que ellas se acaben, o mudan, o rompan, o hasta el dia del Juicio, si tanto ellas duraren, y assi cubri bien estas por sacar de aquellas penas los que las han pintado: a lo que S. M. dixo, bien aveis hecho: respondió, Dios le guarde como Rey Católico, y el Pintor obró como artífice de Cristiano; pues si en la Corte de un rey seglar ha avido tal reformación, que hasta los alguaciles rompieron algunas, que podemos esperar, sin que la aya mayor donde debe pro-

- ceder, y emanar todo nuestro gobierno espiritual, y buen ejemplo, para que el mundo todo lo siga, e imite".
71. Las últimas investigaciones sobre Pablo de Céspedes y Bernardo de Aldrete se centran en los numerosos manuscritos encontrados en el archivo de la catedral de Granada. Cfr. RUBIO LAPÁZ, Jesús, *Pablo de Céspedes y su círculo: Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1993.
 72. Cfr. BAGLIONE, Giovanni, *La vita de' pittori, scultori ed architetti*, Roma, 1642. La reciente edición de esta obra por la Biblioteca Hertziana de Roma facilita nuevos datos sobre la relación entre Zuccari, Céspedes y Cesare Arbasia, con quien parece inició su producción pictórica el cordobés en Roma, sobre todo en la decoración de fachadas. Con Federico, la relación pudo comenzar con la decoración al fresco de la parte superior de un sepulcro en la iglesia de Santa Maria Aracoeli, o con posterioridad en la ya mencionada iglesia de la Piazza di Spagna, donde Taddeo Zuccari, fallecido en 1566, había dejado inacabada la decoración de una capilla que posteriormente finalizó su hermano. Creo improbable que el italiano y el cordobés se hayan conocido en la segunda estancia del andaluz en Roma, siendo también bastante inverosímil la noticia del viaje de ambos a España en 1585, a propósito del encargo pictórico de Felipe II a Federico Zuccari.
 73. Cfr. ZUCCARI, Federico, "Dichiaratione del luogo e casa della Madonna Santissima di Guadalupe", ms. en la Biblioteca Vaticana, Cod. Urb. Lat. 816/47-58. Deftel Heikamp reproduce el texto en art. cit., nota 3, pp. 225-230. Transcribo el encuentro con Céspedes: "Io vi trovai costì il nostro Sr. Paulo Cespede racionero che stava ivi dipingendo una ancona per la Chiesa".
 74. Cfr. PALOMINO, Antonio, *Vidas*, Madrid: Alianza, 1986, p. 73. Palomino cita la imagen de santa Margarita en la Sacristía del Punto de la catedral cordobesa. Véase *Federico Zuccari e Dante*, Milán: Electa, 1995, p. 329 en donde se pone de manifiesto la existencia de esta imagen hoy desaparecida.
 75. Se desconoce la trascendencia que pudieron tener las reuniones de teólogos españoles en el palacio Farnese. Ya se ha citado la relación de Federico y su hermano con la influyente familia papal en Caprarola.
 76. Juan de Jáuregui publica en Roma en 1607 la traducción de la *Aminta* de Tasso.
 77. JÁUREGUI, Juan de, "Diálogo entre la naturaleza y las dos artes, Pintura y Escultura", en *Teoría de la pintura del siglo de oro*, Madrid: Cátedra, 1981, pp. 151-156. La superioridad de las artes también es descrita por ZUCCARI, Federico, *L'idea de pittori...*, op. cit., libro II, p. 28 y 41.
 78. BÉDAT, Claude, "El escultor Felipe de Castro", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, anexo XX (1971) 55-59.
 79. BÉDAT, Claude, "La bibliothèque du sculpteur Felipe de Castro", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, V (1969) 363-410.
 80. En el inventario de libros recogido por Bédát se cita textualmente la obra en castellano señalando una edición en Venecia. En realidad la única edición del principal tratado estético de Zuccari se realizó en Turín en 1607 no habiéndose publicado en otras ciudades italianas como la referida Venecia.
 81. El madrigal se traduce: "tres prácticas juntas y una ciencia / y nuestra inteligencia / quien nos quiera separar / Quita la luz al sol / porque una cadena somos / de ojos, de pie, de mano". El texto íntegro del prólogo a la obra de Varchi fue publicado en el anejo de la monografía sobre Felipe de Castro de Bédát (véase op. cit., nota 79, p. 111-115). El madrigal aludido fue escrito por Federico Zuccari para la obra *Origine e progresso dell'Accademia del disegno de pittori, scultori, architetti di Roma* publicada en Pavía en 1604 por Romano Alberti. La publicación de Alberti recoge los discursos pronunciados por Federico Zuccari en la Academia romana. Curiosamente esta obra no aparece mencionada en el inventario de libros de Felipe de Castro, aunque la inclusión en el prólogo a la traducción de Varchi permite afirmar que el escultor no sólo conocía *L'idea de pittori, scultori...* de Federico Zuccari, confirmando un conocimiento integral del corpus estético del italiano.
 82. Cfr. op. cit., nota 79, p. 114.