BOLETÍN DE ARTE

Morfología del retablo barroco en Córdoba (España)
Juan Luque Carrillo
Boletín de Arte (N.º 26), e68, 2024. ISSN 23142502
https://doi.org/10.24215/23142502e068
http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

MORFOLOGÍA DEL RETABLO BARROCO EN CÓRDOBA (ESPAÑA)

MORPHOLOGY OF THE BAROQUE ALTARPIECE IN CORDOVA (SPAIN)

Juan Luque Carrillo | juanluque317@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-8705-0307

Universidad de Córdoba. España

Recibido: 12 de marzo de 2024 - Aceptado: 8 de julio de 2024

Resumen

El estudio de la cultura del Barroco plantea, en materia artística, el análisis y evolución del retablo, interesante manifestación y fiel reflejo de las circunstancias socioeconómicas, religiosas y culturales de la época. En él, quedaron expresados todos los códigos estéticos que adoptaron escultores, tallistas y entalladores, variando sus principales características en función del ámbito geográfico o escuela artística regional. En el presente trabajo analizaremos la dimensión artística que alcanzó el retablo barroco en la ciudad de Córdoba (España) durante el Seiscientos y gran parte del siglo XVIII, sus elementos integradores y principales ejemplos y maestros.

Palabras clave

retablo; Córdoba; Barroco; Alonso Matías

Abstract

The study of Baroque culture raises, in the artistic field, the analysys and evolution of the altarpiece, an interesting manifestation and faithful refection of the social, religious and cultural events of the time. In it, the artistic languages adopted by sculptors and other artists were expressed, varying their main characteristics depending on the place or artistic school. In this work we will analyze the artistic dimension that the Baroque altarpiece achieved in the city of Cordova (Spain) during the 17th and 18th centuries, its integrating elements and main examples and artists.

Keywords

altarpiece; Cordova; Baroque; Alonso Matías

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribucion-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

Singularidades artísticas del retablo

Como bien es sabido, el retablo constituye el elemento decorativo más visible y original de las iglesias, catedrales, templos parroquiales y conventos del orbe católico. Estas singulares piezas son de gran interés artístico, por cuanto interrelacionan de forma variable elementos arquitectónicos, escultóricos y pictóricos, manifestando además la evolución de los principales estilos artísticos surgidos en Europa, y proyectados en el continente americano, y sus connotaciones y características específicas.

Etimológicamente, el término retablo deriva del vocablo latino «retabulus», compuesto por el prefijo *re* (detrás) y la palabra *tabula*, que significa tabla, interesante nomenclatura que derivó en el sustantivo españolizado con el cual nos referimos a la obra artística que, levantada tras la mesa de altar, se desarrolla en torno a un eje central de simetría. De este modo, el retablo comenzó desde los siglos de la Baja Edad Media a identificarse con los altares de los grandes templos románicos y góticos europeos, escenarios de gran simbolismo donde las comunidades católicas conmemoraban el sacramento de la Institución de la Eucaristía según el antiguo rito litúrgico mozárabe. Al respecto, en España las manifestaciones más antiguas las hallamos en el siglo XIII, de las que se han conservado algunos interesantes ejemplos como el retablo tardorrománico de la capilla de San Nicolás de la Catedral de Burgos, procedente del expriorato benedictino de Santa María de Mave, en la provincia de Palencia, que viene a constituir un breve bosquejo de lo que posteriormente será el retablo barroco del Seiscientos (García Gainza, 1989, pp. 85-98).

Más adelante, durante los siglos XIV y XV el retablo jugó un papel elemental en el conjunto de las impresionantes catedrales de la España del Medievo, manifestando una particular predilección por los trabajos pictóricos (temples sobre tabla especialmente), si bien sus composiciones arquitectónicas permanecieron hasta cierto punto desprovistas de su función articuladora-tectónica, para posteriormente evolucionar hacia los retablos escultóricos y constituir así el factor de compensación ornamental en que se sumió la escultura pétrea de portadas, claustros e interiores monásticos.

Sin embargo, a finales del siglo XVI se produjo en gran parte de Europa occidental un cambio en la forma de concebir el arte, motivado por el Concilio de Trento clausurado en 1563 y en cuyas veinticinco sesiones se debatió, entre otras muchas propuestas, la forma de concebir la religión, lo que significó un impulso nuevo que se implantó a lo largo del periodo postconciliar a través de la concepción de la obra de arte como vehículo de acercamiento a los fieles. Esto no significó que la Iglesia dictara una serie de normas precisas para los procesos de creación artística, aunque sí tuvo en cuenta el papel sumamente persuasivo de la obra de arte y cómo se puede llegar a Dios a través de la contemplación de sus representaciones plásticas (Rodríguez de Ceballos, 1991, pp. 43-52).

Así pues, el retablo durante el barroco se caracterizó por su carga dogmática y por su particular efectismo visual, lo que favoreció sin duda su feliz difusión, y la supervivencia de devociones casi legendarias condenadas en aquel momento al olvido. Para ello, los artistas concibieron sus obras con gran naturalismo, pretendiendo crear un clima de comunicación y relación entre el espectador y la pieza de arte, a través de composiciones dotadas de un particular realismo y expresividad, especialmente en las representaciones cristíferas, marianas y de santos penitentes o en episodios de éxtasis místicos (Martín González, 1989, pp. 111-156).

Lógicamente en Córdoba, como en el resto de provincias españolas, esta difusión del retablo como medio para decorar los altares, fue un hecho real. Desde el punto de vista formal, puede advertirse una evolución que parte de la concepción arquitectónica planteada por el hermano jesuita Alonso Matías en 1618 para el retablo mayor de la catedral cordobesa, y desemboca en la eclosión delirante y cada vez más monumental, del barroco dieciochesco, como se puede apreciar en el retablo mayor del antiguo monasterio cisterciense de la Inmaculada, donde la decoración es más rica y compleja, logrando conquistar la superficie arquitectónica

casi por completo, hasta llegar al punto en que no se sabe cuándo comienza lo meramente arquitectónico, ni donde termina la decoración (Martínez Lara, 2017, pp. 500-516).

Otra de sus características más genuinas es, según investigó en 1980 la profesora María de los Ángeles Raya, la sustitución de las grandes columnas corintias por otras más idóneas según el gusto de la época, cuáles son, las columnas salomónicas con fustes helicoidales (Raya Raya, 1987, p. 39). Sin embargo, la imaginación desbordante de los maestros del barroco cordobés no se basó exclusivamente en el empleo de la columna salomónica, sino que incluyó a partir de las últimas décadas del Seiscientos el estípite, como comprobaremos a continuación, en busca de un mayor virtuosismo y dinamismo plásticos. Por lo tanto, el retablo barroco en Córdoba supo responder a las exigencias doctrinales de la época, en su concepción específicamente artística, propiciando un marco muy favorable para la difusión de una retablística monumental que constituyó sin duda el nexo real entre el culto divino y la devoción popular (Bialostocki, 1973, p. 27).

Elementos integradores en la retablística barroca cordobesa

Durante toda la centuria del XVII se dio en Córdoba un tipo de retablo cuya finalidad primordial fue cubrir y poblar las amplias cabeceras en cantería de los presbiterios, sin marcadas pretensiones estéticas, más allá de la dogmática. Estos retablos manifiestan en su planta gran sencillez, sin más juego de líneas que las rayas quebradas que se cortan en ángulo recto. Sin embargo, a medida que avanza el siglo, se incorpora el movimiento y dinamismo en los diseños y plantas, hasta convertirse en la característica fundamental que terminó definiendo la estética barroca, como puede advertirse en algunos ejemplos de finales de la centuria como el retablo mayor del antiguo convento de San Pedro de Alcántara, diseñado en 1695 por Francisco Hurtado Izquierdo y exquisitamente labrado en mármol rosado, en el que sobresale la calle central respecto a las dos laterales (Villar Movellán, Dabrio González & Raya Raya, 2006, p. 91).

Sin embargo, la exaltación de la planta barroca se consiguió en Córdoba a partir de mediados del siglo XVIII, teniendo como ejemplo relevante, el modelo del monumental retablo del antiguo convento de la Merced, obra de hacia 1770 del maestro local Alonso Gómez de Sandoval (1713-1801), donde las líneas quebradas se unen a las mixtilíneas, dialogando con las cóncavas y convexas, combinadas para crear la más rica y variada conjunción de perfiles.

Ahora bien, para una mayor comprensión de la mutación estilística del retablo barroco en Córdoba, es necesario también analizar el valor del soporte, como elemento esencial de la arquitectura lígnea, ya que representa el eje de la construcción y, como tal, es utilizado para articular y separar los diferentes cuerpos y calles. Según esto, durante todo el siglo XVII se empleó en Córdoba un tipo de soporte de tradición manierista, consistente en una columna anillada, de fuste generalmente estriado y capitel compuesto, muy del gusto del italiano Jacopo Vignola.

Por otro lado, respecto a la columna salomónica, su cronología en Córdoba resulta difícil de concretar, por lo que sus orígenes no resultan claros del todo. Precisar cuándo aparece por primera vez y sospechar quiénes fueron sus artífices y principales difusores, es tarea compleja, aunque no cabe duda de que debió ocurrir ya avanzado el siglo XVII. Según esto, podemos afirmar que el primer ejemplo de columna salomónica en la ciudad se dio en 1675, año en que Bartolomé de Mendicutia firmó el contrato para la ejecución del primitivo retablo mayor de la iglesia de San Salvador y Santo Domingo de Silos, actualmente en la nave del Evangelio; un tipo de columna helicoidal compuesta de seis espiras y decorada con pinturas con representación de vides, pámpanos y flores (Raya Raya, 1987, p. 37).

El tipo de ornamentación que recibe estas columnas salomónicas es muy variado. Los artífices cordobeses experimentaron con éxito sus decoraciones, incorporando en los fustes diversos motivos florales combinados a menudo con símbolos eucarísticos, como puede

apreciarse en el monumental retablo mayor de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de la localidad de Luque, diseñado por el maestro Acisclo Manuel Muñoz en 1682 [Figura 1], (Estrada Carrillo, 1993, p. 84).

Figura 1. *Retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción*, Acisclo Manuel Muñoz, 1682. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, Luque (Córdoba). Fotografía del autor

No obstante, a finales del siglo XVII el gusto por la columna salomónica decayó sensiblemente y, en consecuencia, los artistas abandonaron este tipo de soporte e introdujeron nuevamente el anterior modelo de columna con fuste estriado, hasta la aparición en 1698 del gran elemento articulador y constructivo del barroco cordobés: el estípite, del que podemos afirmar que se convirtió en el icono formal de la estética del siglo XVIII en la ciudad (Herrera García, 2007, pp. 6-12).

Uno de los ejemplos más elegantes de retablo del Setecientos articulado mediante estípites lo tenemos en el antiguo convento del Cister, actualmente habitado por la comunidad de los padres Esclavos de la Eucaristía y de María Virgen, donde el estípite se convierte en protagonista de su retablo mayor y único soporte divisor de espacios, con sus típicas pirámides invertidas y truncadas decoradas con motivos florales, sobre las que se asienta un paralelepípedo con cornisa mixtilínea, una moldura estrangulada, hojarascas y, finalmente, un capitel corintio.

Otro convento cordobés de gran importancia, por los ejemplares de retablos barrocos dieciochescos que custodia, es el de San Rafael, cuyo conjunto de retablos que decora su iglesia no está fehacientemente documentado, aunque por sus características creemos cercano a los diseños del maestro de origen granadino Teodosio Sánchez de Rueda (1676-1730). En la composición de su retablo mayor se combinan grandes columnas salomónicas con estípites que tienen el fuste de apoyo formado por la pirámide invertida y cubos de diversos tamaños, distribuidos en el segundo cuerpo y coincidiendo con las columnas del primero. Los retablos del crucero —dedicados a San José y a la Virgen de los Dolores— presentan estructuras muy similares, variando únicamente sus dimensiones —inferiores— y el empleo del estípite como único elemento tectónico. Un ejemplo particularmente interesante lo constituye el retablo del lado de la Epístola, dedicado a San Judas Tadeo, que sustituye la clásica pirámide invertida por un pequeño atlante sobre cuya cabeza reposa un cuerpo superior moldurado seguido de un cubo con resalte bulboso, un rectángulo decorado con roleos, pequeñas conchas y, finalmente, un capitel corintio (Álvarez Miranda & Moreno Cuadro, 1991, pp. 37-50), [Figura 2].

Figura 2. *Retablo de San Judas Tadeo (detalle de un atlante en estípite)*, Teodosio Sánchez de Rueda (atrib.), circa 1730. Convento de San Rafael, Córdoba. Fotografía del autor

Poco a poco, el abandono de los registros para lienzos en el último tercio del siglo XVII trajo como consecuencia, el uso cada vez más frecuente de esculturas, las cuales cobraron un particular protagonismo al ser colocadas y realzadas sobre repisas, como puede apreciarse en el retablo mayor del convento de San José, donde grandes repisas decoradas con roleos vegetales sostienen el vuelo de las imágenes. Más adelante, hacia 1740, estas repisas evolucionaron estilísticamente, formándose a partir de varios planos superpuestos y diversas molduraciones que dieron lugar a interesantes formas y líneas prismáticas, como puede advertirse en el retablo mayor del convento de la Piedad, fechado en 1749. No obstante, años

después, hizo aparición la rocalla e invadió las superficies de los retablos, convirtiéndose en el recurso ornamental más característico de la segunda mitad del Setecientos, a menudo combinada con querubines, motivos vegetales y de nuevo, símbolos eucarísticos (Recio Mir & Mariscal Rodríguez, 2017, pp. 827-836).

Por otro lado, en cuanto a las hornacinas para albergar las imágenes devocionales, templetes y manifestadores, debemos apuntar cómo el sencillo modelo de nicho renacentista, clásico y matemáticamente proporcionado, fue evolucionando durante los siglos XVII y XVIII, en beneficio de una mayor y cada vez más profusa ornamentación plástica que sentó las bases de las futuras creaciones rococós de finales del Setecientos, como podemos apreciar en los retablos mayor y laterales de la Capilla de Nuestra Señora del Pilar, del palacio del Obispado, diseñados por el artista sevillano Pedro Duque Cornejo hacia 1750 (Velasco García, 2013, s/p.), [Figura 3].

Figura 3. *Retablo de Santo Tomás de Aquino*, Pedro Duque Cornejo, circa 1750. Capilla de Nuestra Señora del Pilar, Obispado, Córdoba. Fotografía del autor

Por otro lado, en materia de tabernáculos o manifestadores, se aprecia una evolución muy completa a lo largo de los siglos del barroco. El tabernáculo del retablo mayor de la Catedral, obra maestra de la retablística seiscentista cordobesa, muestra la permanencia de los ideales contrarreformistas, conferido a base de líneas geométricas. Se trata de un templete

de planta centralizada constituido por un cuerpo cuadrado, con sus frentes horadados por arcos de medio punto y un segundo cuerpo formado por un amplio tambor sobre el que se apoya la cúpula. Es una pieza de gran originalidad donde los diferentes mármoles polícromos se combinan con el bronce de las imágenes, creando un marcado contraste visual y atractivo estético [Figura 4], (Raya Raya, 1989, pp. 207-224).

Figura 4. *Retablo mayor (detalle del tabernáculo),* Alonso Matías, 1618. Catedral de Córdoba. Archivo Capitular de la Catedral de Córdoba, Colección Fotográfica Catedral

Este diseño de Alonso Matías significó verdaderamente el inicio de un nuevo periodo dentro de la retablística cordobesa, ya que el uso del frontón partido, al que enrosca en los extremos de las aletas una espiral para dar paso al cubo, generó gran trascendencia en los años siguientes a 1618, constituyendo más que un alarde decorativo, un medio ideal para unir los cuerpos de los retablos. Aquí aparece el frontón curvo enrollado en espiral, en los coronamientos de las puertas de acceso a la sacristía y en los remates de los lienzos de San Acisclo y Santa Victoria del primer cuerpo, donde se coloca al centro el escudo del obispo patrocinador del retablo, fray Diego de Mardones (1607-1624), y una guirnalda que remata los dos accesos a la sacristía, mientras que en el primer cuerpo sitúa una peana para asiento de una figura entre los dos roleos que constituyen el frontón curvo (Villar Movellán, 2002, p. 58).

Al mediar el siglo XVII se observa en toda España un enriquecimiento notable en la decoración. Los sencillos motivos ornamentales anteriores se agitan vigorosamente, creando cartelas carnosas de grandes hojas y marcados claroscuros cuyos primeros ejemplos aparecen en Córdoba en 1696 en el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Lorenzo; numerosas

hojas que se retuercen e invaden la cabeza de un querubín, motivo que se repite igualmente en las cartelas del retablo de la capilla de San Vicente Ferrer del convento de San Pablo, de hacia 1708 (D´ors, 1964, p. 92).

En suma, el retablo cordobés del Setecientos muestra una gran tendencia ornamental. Su estructura arquitectónica aparece enteramente decorada, sin que puedan advertirse superficies lisas o desprovistas de ornato. Este exceso decorativo estuvo especialmente inspirado en el mundo vegetal, tallos, capullos, flores, hojas, guirnaldas, etc., que constituyeron la constante formal del barroco cordobés. Estos elementos siguen las líneas ondulantes de las columnas salomónicas, confiriendo gran virtuosismo a los conjuntos, como podemos apreciar en el expectante retablo mayor de la iglesia conventual de Santa Ana, de carmelitas descalzas, diseñado en 1718 por Juan del Río y León.

Como ya adelantamos, a partir de 1755-1760, la rocalla se incorporó al retablo cordobés. A pesar de su origen civil francés, este reconocido elemento se dio a conocer rápidamente y se extendió durante toda la segunda mitad del Setecientos en Córdoba, desarrollándose en todas sus formas: completa, media, asimétrica, geométrica, etcétera, combinándose a menudo con querubines y hojarascas de gruesos volúmenes en las decoraciones de repisas, predelas, peanas y en menor medida, marcos para hornacinas, como podemos apreciar en el primitivo retablo de la capilla del Cristo de la Buena Muerte de la Real Colegiata de San Hipólito (Raya Raya, 1980, p. 87).

Por último, en cuanto a las imágenes pintadas y esculturas de bulto redondo, hemos de señalar como principal característica su directa vinculación con los postulados del Concilio de Trento, ya que los artistas del barroco asimilaron y participaron activamente del ministerio religioso postconciliar, para ofrecerlo al espectador ávido de formas nuevas. Este modo particular de conectar con el fiel permitió a los artistas profundizar en las obras e imprimir sus personalidades singulares e impresiones más íntimas, pretendiendo crear una atmósfera irreal que se vio aumentada por los alucinantes resplandores dorados que emanan de los rompimientos de gloria, especialmente en composiciones de contenido neotestamentario y episodios místicos (Weisbach, 1948, p. 48).

Y es por ello que el artista del barroco se sirvió de numerosos recursos efectistas para crear sus obras, de modo que las imágenes nunca fueron al azar, sino que, por el contrario, contribuyeron al llamado devocional de los fieles. De este modo, a partir de 1640-1650, las decoraciones pictóricas perdieron adictos a favor de la escultura exenta, generalmente tallas de bulto redondo ataviadas con vestimentas textiles —a veces ricamente bordadas—, cabellos postizos, coronas de plata u oro y otros atributos metálicos, como expresión realista de la popular imaginería procesional hispana.

Esta escultura fue adquiriendo, por tanto, mayor importancia, aun cuando su uso quedó estrechamente enlazado al de la pintura. Lógicamente, la presencia cada vez mayor, y su proyección, de la hornacina como parte integrante del retablo, imprimió a la imaginería exenta una acertada revalorización, al tratarse de obras destinadas a ocupar los interiores de estos nichos, como puede apreciarse en el retablo de la capilla de las Benditas Ánimas del Purgatorio de la catedral, presidido por la imagen de Cristo crucificado atribuido al imaginero Felipe Vázquez de Ureta [Figura 5].

A través de este breve recorrido por las imágenes de la retablística cordobesa en los siglos XVII y XVIII hemos podido comprobar qué circunstancias históricas motivaron el desarrollo de esta singular manifestación artística, cuáles fueron sus principales elementos y cómo sus artífices y maestros supieron respetar el espíritu de religiosidad imperante en la época, que abogó por la plasmación de las firmes doctrinas de Trento como medio eficaz para el adoctrinamiento y evangelización del pueblo. De este modo, el retablo barroco contribuyó al feliz desarrollo de la cultura de la Contrarreforma en una Córdoba que sentaba tímidamente las

bases del futuro capítulo neoclásico y se internacionalizaba de cara a los relatos románticos decimonónicos que imprimieron una imagen actualizada, aunque melancólica, de la histórica urbe.

Figura 5. *Retablo de la capilla de las Benditas Ánimas del Purgatorio.* Crucificado de Felipe Vázquez de Ureta, circa 1610. Catedral de Córdoba. Fotografía del autor

Conclusiones

Por último, a modo de conclusión, queremos referirnos a la dificultad socio-histórica y artística que plantea la cronología exacta del periodo barroco en la provincia de Córdoba, en materia de retablos, donde, a excepción únicamente de dos o tres ejemplos clásicos, el resto de exponentes —lígneos y pétreos— destacan por su carácter anticlásico, lo cual ha permitido considerar que la centuria del XVIII tuvo un claro precedente estilístico en el siglo anterior, antecedente que no permite disgregar ambos periodos puesto que el primero conllevó la gestación de las formas y tipos posteriores.

Por lo tanto, según la tradicional clasificación del retablo barroco español, los ejemplos cordobeses podrían también dividirse, o agruparse, atendiendo más a sus motivos ornamentales, y no tanto a las estructuras o dispositivos tectónicos. Esta realidad resulta aún difícil de aplicar al caso concreto de la retablística cordobesa, ya que más que una división por periodos, observamos realmente una lenta evolución estilística que vino señalada por una mayor importancia del componente arquitectónico, para ir progresivamente avanzando hacia una concepción unitaria de la obra, con ejemplos de suficiente magnitud que clausuran las últimas décadas del Setecientos y abrieron paso a las nuevas soluciones y modas introducidas a partir de 1784 por la estética neoclásica afrancesada. Confiemos en que los futuros estudios y revisiones documentales en archivos nos ayuden a seguir aportando luces y noticias para

el mejor conocimiento del retablo barroco en Córdoba, y a situar su relevancia artística en el lugar que justamente le corresponde dentro de la historia de la escultura de Época Moderna en esta emblemática ciudad.

Referencias

Álvarez Miranda, F. y Moreno Cuadro, F. (1991). Arte y fiestas cordobesas del Setecientos: Teodosio Sánchez de Rueda. En A. Domínguez Ortiz (Coord.). *Actas del II Congreso de Historia de Andalucía: Historia Moderna*, Tomo 9 (pp. 37-50). Cajasur.

Bialostocki, J. (1973). *Estilo e iconografía. Contribución a una historia de las artes*. Barral Editores.

D´ors, E. (1964). *Lo barroco*. Aguilar.

Estrada Carrillo, V. (1993). *La iglesia parroquial de Luque (1567-1992)*. Excma. Diputación Provincial de Córdoba.

García Gainza, M. C. (1989). El retablo romanista. *Imafronte,* (5), 85-98.

Herrera García, F. J. (2007). La familia Navarro y la exposición del retablo de estípites en Andalucía Occidental. En E. Gómez Piñol (Ed.), *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana* (pp. 6-12). Junta de Andalucía, Conserjería de Cultura.

Martín González, J. J. (1989). Avance de una tipología del retablo barroco. *Imafronte*, (5), 111-156.

Martínez Lara, P. M. (2017). Pablo de Céspedes y la incorporación de las influencias italianas al retablo cordobés. En M. A. Rodríguez Miranda y J. A. Peinado Guzmán (Coords.), *El Barroco: Universo de Experiencias* (pp. 500-516). Asociación para la Investigación de la Historia del Arte y del Patrimonio Cultural "Hurtado Izquierdo".

Raya Raya, M. A. (1980). *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros.

Raya Raya, M. A. (1987). *El retablo barroco cordobés*. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros.

Raya Raya, M. A. (1989). El retablo del siglo XVII en Córdoba. *Imafronte*, (5), 207-224.

Recio Mir, A. y Mariscal Rodríguez, M. A. (2017). El triunfo de la rocalla: el retablo de la capilla del colegio Sagrada Familia de Sevilla, obra de Francisco de Acosta "el Mayor". *Laboratorio de Arte*, (29), 827-836.

Rodríguez de Ceballos, A. (1991). Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, (3), 43-52.

Velasco García, R. (2013). El palacio episcopal de Córdoba: historia y transformaciones. [Tesis de doctorado, Universidad de Córdoba]. https://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/8956

Villar Movellán, A. (2002). *La Catedral de Córdoba*. Caja San Fernando.

Villar Movellán, A., Dabrio González, M. T. y Raya Raya, M. A. (2006). *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Fundación José Manuel Lara.

Weisbach, W. (1948). *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*. Espasa-Calpe.