

---

## Il palazzo "imperiale" di Francisco de los Cobos a Valladolid *El palacio "imperial" de Francisco de los Cobos en Valladolid* María José Redondo Cantera

Francisco de los Cobos' palace was conceived in the same manner as the accommodations of Charles V in Valladolid, however its design was independent from how the great aristocratic families had been characterized until then. From the beginning it was suitable to the functional and representative needs of the imperial dignity. As well, the palace benefited from having a favorable urban location. All these qualities culminated in the collocation of the higher hierarchy functions after the later transformation *de iure* in the Royal Palace, which led to profound changes in the palace. Luis de Vega directed the work of the main central part of the palace between 1524 and 1528. At this time his design represented a novelty in Spanish residential architecture because of the size, composition and brightness. These were considered to be necessary requirements for the "health and entertainment" of the inhabitants. In the courtyard sculptural decorations were applied to evoke antiquity and to exalt the empire by means of *ex-empla* selected from the History and the Antiquity myth. From Italy Cobos called upon Guilio Aquili and Alexandro Mayner to create the murals to reinforce this sense of "gentility and antiquity".

Quando fra il 1522 e il 1524 Francisco de los Cobos (1477-1547 ca.), Segretario di Carlo V (1500-1558), decise di costruire il suo palazzo di Valladolid, egli non faceva altro che seguire una tendenza abituale tra gli ufficiali dell'amministrazione della casa reale castigliana, messa in pratica negli ultimi decenni <sup>1</sup> per imitare gli usi residenziali dell'aristocrazia. Il progetto di Cobos però era ancora più ambizioso, non essendo stato concepito per la costruzione della propria abitazione, ma proprio per l'alloggio del sovrano che, nel frattempo, era tornato con una nuova dignità imperiale dopo essere stato coronato re dei Romani ad Aquisgrana nel 1520, e desiderava perciò rinforzare la propria autorità, messa peraltro in discussione durante la cosiddetta "ribellione delle Comunità" (1520-1522). L'impresa avrebbe beneficiato degli interessi del Segretario che, con una tale prova di disponibilità verso il sovrano, sperava di poter consolidare il rapporto di fiducia che esisteva con lui <sup>2</sup> e il proprio elevamento, in continua ascesa dal 1516, da quando decise di prestare servizio presso il giovane don Carlo <sup>3</sup>, oltre ad assicurarsi una prossimità – addirittura fisica – all'Imperatore che avrebbe agevolato le mansioni governative.

Diversi aspetti contribuirono al successo del progetto grazie ai quali l'edificio sarebbe diventato, agli inizi del 1601, pienamente *de iure* un palazzo reale. Il primo di questi fu la sua localizzazione e la preminenza sullo spa-

Cuando entre 1522 y 1524 Francisco de los Cobos (ca. 1477-1547), Secretario de Carlos V (1500-1558), decidió edificarse su mansión en Valladolid, estaba siguiendo una tendencia practicada por ciertos oficiales de la administración de la Casa Real castellana durante las últimas décadas <sup>1</sup>, con la que se imitaban los usos residenciales de la aristocracia. Pero su proyecto era aún más ambicioso, ya que Cobos no lo concebía tanto como su propia morada, sino como el alojamiento apropiado de su soberano, que había vuelto revestido de una nueva dignidad imperial, tras ser coronado como Rey de Romanos en Aquisgrán en 1520, y que necesitaba refrendar una autoridad que había sido cuestionada en la revuelta de las Comunidades (1520-1522). La empresa era beneficiosa también para el Secretario, pues con esta prueba de disponibilidad hacia su soberano esperaba consolidar su prianza <sup>2</sup> y encumbramiento, en constante ascenso desde 1516, cuando entró al servicio del joven don Carlos <sup>3</sup>, además de asegurarse una proximidad – incluso física – con el Emperador que facilitaría las tareas de gobierno.

Varios aspectos concurren en el éxito obtenido, como lo demuestra que el edificio se convirtiera plenamente *de iure* en Palacio Real a principios en 1601. El primero fue su situación y la preeminencia que consiguió sobre su entorno urbano. El segundo, su configu-

zio urbano circostante. Il secondo, la sua configurazione con tratti diversi da quelli dell'architettura di palazzo precedente in quanto a morfologia e abitabilità. Il terzo, la decorazione e i messaggi che voleva tramandare.

#### Il contesto dei palazzi vallisoletani

Anche se durante buona parte del XVI secolo il termine "palazzo" continuò a designare non tanto uno spazio concreto, ma piuttosto uno spazio per la dimora del re, per le riunioni del consiglio di governo e per festeggiare le solennità della corte che variava in virtù del carattere itinerante della casa reale, nelle prime decadi del secolo, il settore settentrionale di Valladolid (**fig. 1**) era la zona palatina per eccellenza. Sin dal basso Medioevo, la villa era stata frequente sede della corte grazie ai vantaggi offerti dalla situazione geografica e dal contesto socio-economico, e, per questi motivi, Carlo V continuò a sceglierla con una certa assiduità <sup>4</sup>. Tuttavia, la corona di Castiglia non possedeva, ormai da tempo, recinti fortificati né palazzi <sup>5</sup> per cui, il monarca doveva alloggiare, come i suoi predecessori, nelle case di membri dell'aristocrazia i quali, attratti dalla presenza della corte, avevano fatto costruire o stavano costruendo nella città grandi dimore <sup>6</sup>.

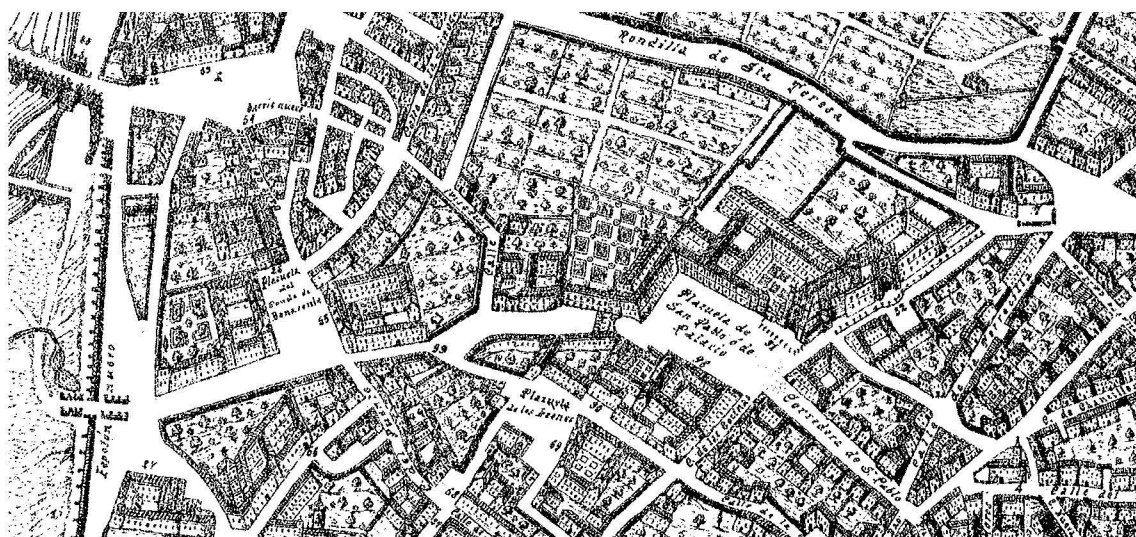
Lo spazio adiacente il convento di San Paolo riuniva una serie di requisiti idonei in relazione alla capacità, al tracciato stradale e all'ubicazione, adatti per il soggiorno reale. Lì si trovavano diversi palazzi nobiliari di cui alcuni potevano essere comunicanti <sup>7</sup>, permettendo così una tranquilla distribuzione ai sovrani e ai loro servitori. Inoltre, il convento fu la sede delle solennità religiose

con rasgos diferentes a los de la arquitectura palaciega anterior, en lo que respecta a su morfología y a su habitabilidad. Y el tercero, su decoración y los mensajes que transmitió.

#### El contexto palaciego vallisoletano

Aunque durante buena parte del siglo XVI el término "palacio" continuó designando no un espacio concreto, sino aquél donde se alojaba el rey, se reunían los Consejos de gobierno y se celebraban las solemnidades de la Corte, y que era constantemente variable, debido a la itinerancia del monarca y su Casa Real, en las primeras décadas de esta centuria el sector septentrional de Valladolid (**fig. 1**), había quedado definido como una zona palaciega por excelencia. Desde la Baja Edad Media la villa había sido frecuente sede de la Corte, gracias a las ventajas que le proporcionaban su situación geográfica y su contexto socio-económico, y Carlos V continuó escogiéndola para ello con cierta asiduidad <sup>4</sup>. Como la Corona castellana ya no disponía allí de los varios recintos fortificados y palacios que había poseído tiempo atrás <sup>5</sup>, el monarca se alojó, al igual que sus antecesores, en las casas de ciertos miembros de la aristocracia quienes, atraídos por la presencia de la Corte, habían levantado o levantaban grandes mansiones en la ciudad <sup>6</sup>.

El entorno del convento de San Pablo reunía una serie de requisitos idóneos en cuanto a su capacidad, trazado viario y situación para el aposentamiento real. Allí se encontraban varios palacios nobiliarios, con la posibilidad de comunicar algunos entre sí <sup>7</sup>, lo que permitía distribuir con cierto desahogo a los soberanos y a sus servidores más próximos. El mismo convento acogió las



1. Ventura Seco, *Piantina di Valladolid*, 1738. Particolare: del settore settentrionale della città, con la situazione dell'antico palazzo di Francisco de los Cobos (n. 98)

1. Ventura Seco, *Plano de Valladolid*, 1738. Detalle con el sector septentrional de la ciudad, con la situación del antiguo palacio de Francisco de los Cobos (n. 98)

della corona e della riunione delle corti castigliane. Davanti alla magnifica facciata si apriva una piazza di rara ampiezza dove, a sua volta, confluivano due strade che portavano ciascuna alle porte strategiche delle mura<sup>8</sup>. D'altra parte, il centro commerciale e cittadino della villa rimaneva convenientemente distanziato e il percorso di comunicazione risultava piuttosto arduo<sup>9</sup>. In definitiva, *de facto* e alla maniera castigliana, tale ubicazione rispondeva ai principi definiti dall'Alberti per stabilire la residenza di chi detiene il potere politico<sup>10</sup>.

Agli inizi del Cinquecento, il lato orientale della piazza era definito da un edificio che girava attorno alla cosiddetta "Corredera de San Pablo". Nonostante l'apparente semplicità dell'edificio che oggi vediamo, in esso dimorarono i re cattolici, Giovanna la Pazza e Filippo il Bello<sup>11</sup> e Carlo V, e lì nacque, nel 1527, il futuro erede della corona, Filippo II. Poco tempo dopo, in coincidenza con il finanziamento delle opere di costruzione dell'abitazione di Cobos, questo palazzo, che apparteneva a Bernardino Pimentel, passò ad essere di proprietà dei suoceri dal segretario, Juan Hurtado de Mendoza e María Sarmiento, Conti di Ribadavia<sup>12</sup>, il che senza dubbio è relazionato.

#### *Committente e architetto nella progettazione del palazzo di Francisco de los Cobos*

Esperto funzionario della burocrazia carolina, Cobos sapeva molto bene quali tipi di spazi erano necessari nel palazzo. Grazie alla sua costante vicinanza al sovrano, il segretario conosceva l'apparato cerimoniale del quale doveva circondarsi e il tipo di espressione del potere che doveva provenire dall'aggiornamento della sua residenza. Ad eccezione di quelle che appartenevano al Conte di Benavente, suo nemico<sup>13</sup>, nessuna casa nobiliare in città poteva competere con le necessità funzionali e rappresentative proprie del sovrano più potente del suo tempo. È possibile che durante un breve soggiorno (10-11 di giugno di 1522) di Carlo V e il suo seguito a Hampton Court<sup>14</sup>, al ritorno dalle Fiandre, nel magnifico palazzo che Woolsey aveva messo già a disposizione di Enrico VIII, Cobos maturasse l'idea di offrire la sua residenza al nuovo Cesare.

Arrivato l'Imperatore e la sua corte a Valladolid, alla fine del mese di agosto del 1522, non erano passati neanche due mesi da quando, pochi giorni prima di proclamarsi il "Perdono Generale" ai *Comuneros*, la cui redazione si attribuisce a Cobos, egli riuscì a formalizzare il suo matrimonio con la figlia dei Conti di Ribadavia, María de Mendoza (1508-1587)<sup>15</sup>. L'elevata dote accordata fu infine abbassata ad una quarta parte in cambio della cessione al segretario della metà delle case che i futuri suoceri possedevano di fronte al convento di San Paolo. La grande occupazione del suolo sul quale si alzò poste-

solemnidades religiosas de la Corona y la reunión de las Cortes castellanas. Por delante de su magnífica fachada se abría una plaza de inusual amplitud donde, a su vez, confluían sendas calles que llevaban directamente a dos estratégicas puertas de la muralla<sup>8</sup>. Por otro lado, el centro comercial y ciudadano de la villa quedaba convenientemente distanciado y el recorrido para comunicarse con él resultaba algo más intrincado<sup>9</sup>. En suma, *de facto* y al modo castellano, tal ubicación cumplía con ciertos principios establecidos por Alberti para la ubicación de la residencia de quien detentara el poder político<sup>10</sup>.

Al comenzar el Quinientos, el lado oriental de la plaza estaba definido por un edificio que hacía vuelta a la "Corredera de San Pablo". Pese a lo que hoy en día parece un modesto palacio, en él se alojaron los Reyes Católicos, Juana la Loca y Felipe el Hermoso<sup>11</sup>, y Carlos V. En 1527 allí nació el heredero de la Corona, el futuro Felipe II. Poco tiempo después, coincidiendo con la finalización de las obras de construcción del palacio de Cobos, este edificio, que pertenecía a Bernardino Pimentel, pasó a propiedad de los suegros del Secretario, Juan Hurtado de Mendoza y María Sarmiento, Condes de Ribadavia<sup>12</sup>, lo que sin duda está relacionado.

#### *Comitente y arquitecto en la gestión del palacio de Francisco de los Cobos*

Experto funcionario de la burocrazia carolina, Cobos sabía muy bien qué tipo de espacios eran necesarios en palacio. Por su acompañamiento constante del soberano, el Secretario conocía el aparato ceremonial del que debía rodearse y la expresión del poder que debía proyectarse en su marco residencial. A excepción del que pertenecía al Conde de Benavente, su enemigo<sup>13</sup>, ninguna casa nobiliaria en la ciudad cumplía con las necesidades funcionales y representativas propias del soberano más poderoso de su tiempo. Es posible que la breve estancia (10-11 de junio de 1522) que efectuaron Carlos V y su séquito en Hampton Court<sup>14</sup>, el magnífico palacio que Woolsey ponía a disposición de Enrique VIII, cuando regresaban desde Flandes, sugiriera a Cobos la idea de ofrecer su residencia al nuevo César.

Llegados el Emperador y su Corte a Valladolid a finales de agosto de 1522, no habían pasado ni dos meses cuando, pocos días antes de proclamarse el Perdón General a los *Comuneros*, cuya redacción se atribuye a Cobos, éste consiguió formalizar su casamiento con la hija de los Condes de Ribadavia, María de Mendoza (1508-1587)<sup>15</sup>. La elevada dote acordada fue finalmente rebajada en una cuarta parte a cambio de la cesión al Secretario de la propiedad de la mitad de las casas que sus futuros suegros poseían frente al convento de San Pablo. La gran ocupación del suelo sobre el que se levantó posteriormente el

riormente il palazzo, l'inusuale larghezza della facciata e l'assenza della menzione dei Conti come proprietari delle successive annessioni all'edificio, permettono di ipotizzare che, di lì a poco, i suoceri avessero ceduto l'altra metà delle loro proprietà.

In realtà, al segretario non interessavano tanto i beni immobili esistenti, ma piuttosto l'eccezionale ubicazione, nel cuore dell'area palatina, equidistante ad altre due residenze nobiliari appartenenti ai potenti Almirante di Castilla e Conte di Benavente, e che erano già state dimora reale in diverse occasioni. La facciata corrispondeva alla linea che delimitava, verso sud, la piazza di San Paolo, convertita nel «cortile di palazzo»<sup>16</sup> durante la permanenza del monarca nel Palazzo Pimentel. Col tempo, il nuovo palazzo e i suoi annessi arrivarono ad occupare tutto il fronte.

Nell'inverno di 1524-1525, durante il soggiorno della corte a Madrid e i dintorni, Cobos entrò in contatto con Luis de Vega (1496-1562)<sup>17</sup> che incaricò del progetto e della direzione dei lavori per la sua residenza, la prima grande impresa conosciuta dell'architetto e a partire dalla quale ebbe inizio una brillante carriera al servizio del re e dei suoi servitori<sup>18</sup>. Vega aveva cominciato la sua professione pochi anni prima<sup>19</sup> impiegando il mattone come elemento base delle strutture murali e il legno per la realizzazione delle coperture, materiali questi di tradizione *mudéjar* pienamente integrati negli usi costruttivi castigliani, soprattutto nell'architettura domestica, in grado di offrire, anche nel caso di un grande edificio, la solidità necessaria e che avevano, d'altronde, il vantaggio di diminuire i tempi di edificazione con un costo non troppo oneroso, aspetti quest'ultimi che interessavano particolarmente Cobos che voleva sicuramente poter disporre del palazzo il prima possibile.

Sul bagaglio culturale di Vega, inoltre, pesava il fatto che egli apparteneva a una generazione di architetti spagnoli pionieri nell'uso di un linguaggio romanizzante.

#### *La facciata vitruviana del palazzo di Francisco de los Cobos*

Il primo documento noto in relazione al palazzo vallisoletano di Cobos è una lettera scritta dall'architetto e indirizzata al committente<sup>20</sup>, la cui datazione al 1526 è stata generalmente accettata. Nella lettera, l'architetto affermava che aveva lavorato all'edificio ormai da due anni e che stava allora rivestendo il fianco davanti, ovvero quello corrispondente alla facciata principale, che era solito edificare per primo in una casa. Prevedeva Vega la prossima fine dei lavori per permettere al suo padrone di abitarlo quando la corte fosse arrivata a Valladolid, a gennaio dell'anno seguente.

Il fatto più significativo del testo è l'eccellenza attribuita da Vega alla composizione della facciata. Fino a quel momento i palazzi vallisoletani si caratterizzavano

palacio, la inusual anchura de la fachada y la ausencia de mención de los Condes como propietarios de las sucesivas anexionen que se incorporaron al edificio, permiten aventurar que, no tardando mucho, los suegros de Cobos le cedieron la otra mitad.

Al Secretario no le interesaban los inmuebles existentes, sino su inmejorable situación, en el corazón de la zona palaciega, equidistante de otras dos grandes residencias nobiliarias, pertenecientes a los poderosos Almirante de Castilla y Conde de Benavente, que sirvieron de alojamiento real en otras circunstancias. El solar se encontraba en la línea que delimitaba al sur la Plaza de San Pablo, convertida en "paseadero de palacio"<sup>16</sup> cuando el monarca se alojaba en el Palacio Pimentel. Con el tiempo, el nuevo palacio y sus anejos llegaron a ocupar todo el frente.

En el invierno de 1524-1525, durante la estancia de la Corte en Madrid y sus alrededores, Cobos debió de entrar en contacto con Luis de Vega (1496-1562)<sup>17</sup>, al que encomendó el proyecto y la dirección de las obras de su casa. El arquitecto se hacía cargo de la primera gran empresa que se le conoce, con la que comenzaría una brillante trayectoria al servicio real y su entorno<sup>18</sup>. Vega había iniciado su carrera pocos años atrás<sup>19</sup>, empleando el ladrillo como elemento básico de las estructuras murales y la madera para las cubiertas, materiales de tradición *mudéjar* plenamente incorporados a los usos constructivos castellanos, sobre todo en la arquitectura doméstica, que no dejaban de proporcionar la solidez que necesitaba un gran edificio y que tenían la gran ventaja de facilitar un avance rápido y no demasiado costoso de la construcción, aspectos que interesaban especialmente a Cobos, pues querría disponer del palacio lo antes posible.

En el haber de Vega hay que incluir, además, que perteneciera a las primeras generaciones de arquitectos españoles que utilizaron un lenguaje "al romano".

#### *La fachada vitrubiana del palacio de Francisco de los Cobos*

El primer documento que conocemos sobre el palacio vallisoletano de Cobos es una carta escrita por el arquitecto a su comitente<sup>20</sup> cuya datación en 1526 ha sido generalmente aceptada. En ella el arquitecto afirmaba que llevaba trabajando dos años y que por entonces estaba cubriendo el "cuarto delantero", es decir, el ala correspondiente a la fachada principal, lo primero que se solía edificar en una casa. Preveía dejarlo terminado en poco tiempo, de modo que pudiera ser habitado por su dueño cuando la Corte llegara a Valladolid, lo que tuvo lugar en enero del año siguiente.

Lo más significativo del texto es la excelencia atribuida por Vega a la composición de la fachada. Hasta entonces los grandes palacios vallisoletanos destacaban



piuttosto per la grande superficie che occupavano e per gli imponenti volumi che per la ricchezza della decorazione esterna o l'introduzione di un linguaggio "al romano", sebbene esso fosse stato già stato introdotto in città nel Collegio di Santa Croce.

Sfortunatamente, le profonde trasformazioni del palazzo di Cobos nei secoli, hanno reso assai arduo il riconoscimento esatto di come esso fosse in origine, tanto in esterno che nella sua distribuzione interna. Le immagini più antiche dell'edificio che sono arrivate fino a noi mostrano in realtà le cospicue trasformazioni realizzate sulla facciata agli inizi del XVII secolo.

Le dimensioni del fronte della facciata, anche tenendo conto soltanto della parte limitata tra le torri, sono di per sé eloquenti circa l'ambizione del progetto originale. Nell'architettura civile vallisoletana dell'epoca, una tale larghezza poteva trovarsi unicamente nelle residenze di pochi grandi signori. L'altezza era anch'essa considerevole, poiché si avvicinava a quella che allora aveva il fronte della chiesa conventuale di San Paolo, che ancora non era stato alzato, come poi succederà sotto il patronato del Duca di Lerma <sup>21</sup>. Le torri angolari, residuo delle fortezze urbane medievali, dovevano essere più elevate all'origine se osserviamo il disegno di Ventura Pérez e contribuivano a rafforzare la presenza dell'edificio nello spazio adiacente. È probabile che almeno una di queste torri, soprattutto quella orientale chiamata "Torre del Sol" o "Torre Dorada", occupasse il luogo di un antico cubo del muro che proteggeva la cosiddetta «puerta di Cabezón» <sup>22</sup>, poiché la nuova fabbrica – o le costruzioni che sostituiva – occupava parte della muraglia ed utilizzava parte dei suoi materiali, abitudine attestata nella costruzione di altre case signorili situate sulla stessa linea difensiva <sup>23</sup>.

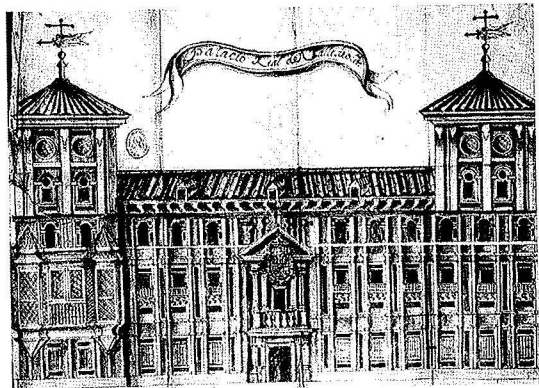
Nella sua lettera, Luis de Vega vantava il fatto che la facciata fosse stata realizzata ne «la mexor manera que nunca se ha visto en delantera de casa». Se prendiamo come punto di riferimento l'apertura dei vani che oggi si vedono nel corpo centrale della facciata (**fig. 2**), anche se alterati nelle loro dimensioni e nelle cornici almeno in due occasioni <sup>24</sup>, la novità risulta dalla regolarità della distribuzione. Certi dati delle riforme della facciata, eseguite nel 1602, confermano l'esistenza di tredici finestre, ripartite in due piani, e di setti assi, dei quali quello centrale corrispondeva alla porta e fungeva da asse di simmetria, come si vede ancora oggi <sup>25</sup>. Sopra di essa e sotto il cornicione, correva una galleria <sup>26</sup>. Tale organizzazione presentava una grande similitudine con quella applicata in altre facciate costruite successivamente: quella del Cortile delle Armi nell'antico Palazzo Arcivescovile di Alcalá de Henares <sup>27</sup>; quella principale dell'Alcazar di Toledo (disegnato da Alonso de Covarrubias nel 1545 <sup>28</sup>) e quella dei palazzi ubetensi del de-

más por la gran superficie que ocupaban y por sus imponentes volúmenes, que por la riqueza de su decoración exterior o la incorporación de un lenguaje "al romano", si bien éste ya había sido introducido en la ciudad gracias a la portada del Colegio de Santa Cruz.

Lamentablemente, las profundas transformaciones sufridas por el palacio de Cobos a lo largo de los siglos dificultan el conocimiento exacto de cómo fue en origen, tanto en su exterior como en su distribución interna. Las imágenes más antiguas del edificio que han llegado hasta nosotros incorporan ya las numerosas reformas realizadas en su fachada a principios del siglo XVII.

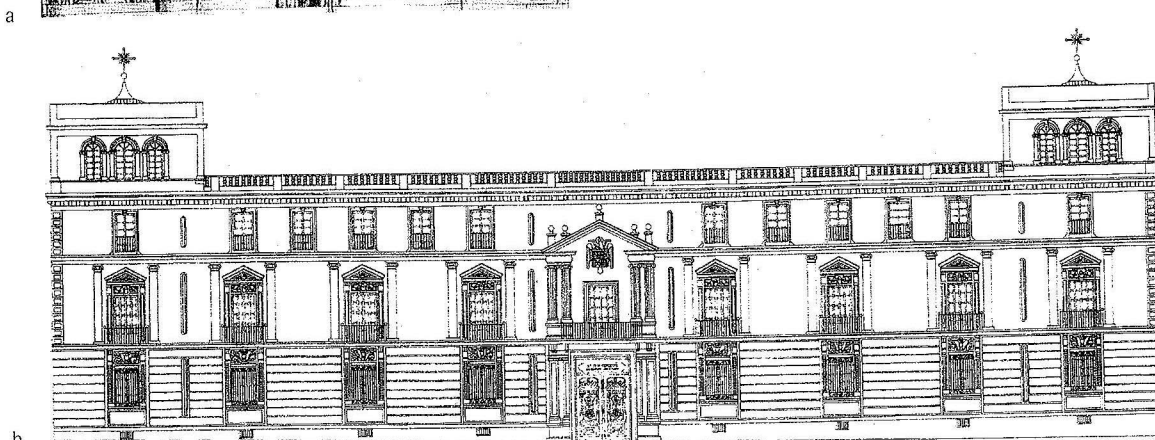
En cualquier caso, las mismas dimensiones del frente de la fachada, aun teniendo en cuenta sólo la parte limitada por las torres, resultan de por sí elocuentes sobre la ambición del proyecto. En la arquitectura civil del momento en Valladolid tal anchura sólo se podía encontrar en las mansiones de algunos grandes señores. Su altura también era considerable, pues se aproximaba a la que por entonces tenía el frente de la iglesia conventual de San Pablo, que aún no había recibido la elevación añadida tras la adquisición de su patronato por el Duque de Lerma <sup>21</sup>. Las torres angulares, pervivencia de las fortalezas urbanas medievales, más elevadas en origen según transmite el dibujo de Ventura Pérez, contribuían a reforzar la presencia del edificio en su entorno. Es probable que al menos una de estas torres, sobre todo la oriental, llamada "Torre del Sol" o "Torre Dorada", ocupara el lugar de un antiguo cubo de la cerca que protegería la llamada «puerta de Cabezón» <sup>22</sup>, ya que la nueva fábrica – o las construcciones a las que sustituía – aprovecharía parte de su lienzo y sus materiales, al igual que está testimoniado en otras casas señoriales situadas en la misma línea defensiva <sup>23</sup>.

Luis de Vega se jactaba ante su cliente de que la fachada seguía «la mexor manera que nunca se ha visto en delantera de casa». Si tomamos como referencia la apertura de los huecos, que han permanecido en el cuerpo central de la fachada (**fig. 2**) aunque alterados en sus dimensiones y molduras al menos en dos ocasiones <sup>24</sup>, la novedad consistiría en la regularidad de su distribución. Ciertos datos de las reformas realizadas en 1602 en la fachada confirman que en ella se abrían 13 ventanas, distribuidas en dos alturas y siete ejes, de los que el central correspondía a la puerta, que actuaba como eje de simetría, como se mantiene en la actualidad <sup>25</sup>. Por encima corría una galería bajo la cornisa <sup>26</sup>. Tal organización presenta una gran proximidad con la que se aplicó en otras fachadas posteriores: la del Patio de Armas, en el antiguo Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares <sup>27</sup>; la principal del Alcázar de Toledo (trazada por Alonso de Covarrubias en 1545 <sup>28</sup>) y la de los ubetenses palacios del deán Fernando Ortega <sup>29</sup> y de Juan



2. a) Ventura Pérez, *Palazzo Reale di Valladolid*, 1725 ca.; b) alzato della facciata principale dell'antico Palazzo Reale (antieramente palazzo di Francisco de los Cobos) allo stato attuale (disegno di Helena García-Merino)

2. a) Ventura Pérez, *Palacio Real de Valladolid*, hacia 1725; b) alzado de la fachada principal del antiguo Palacio Real (anteriormente palacio de Francisco de los Cobos) en su estado actual (dibujo por Helena García-Merino)

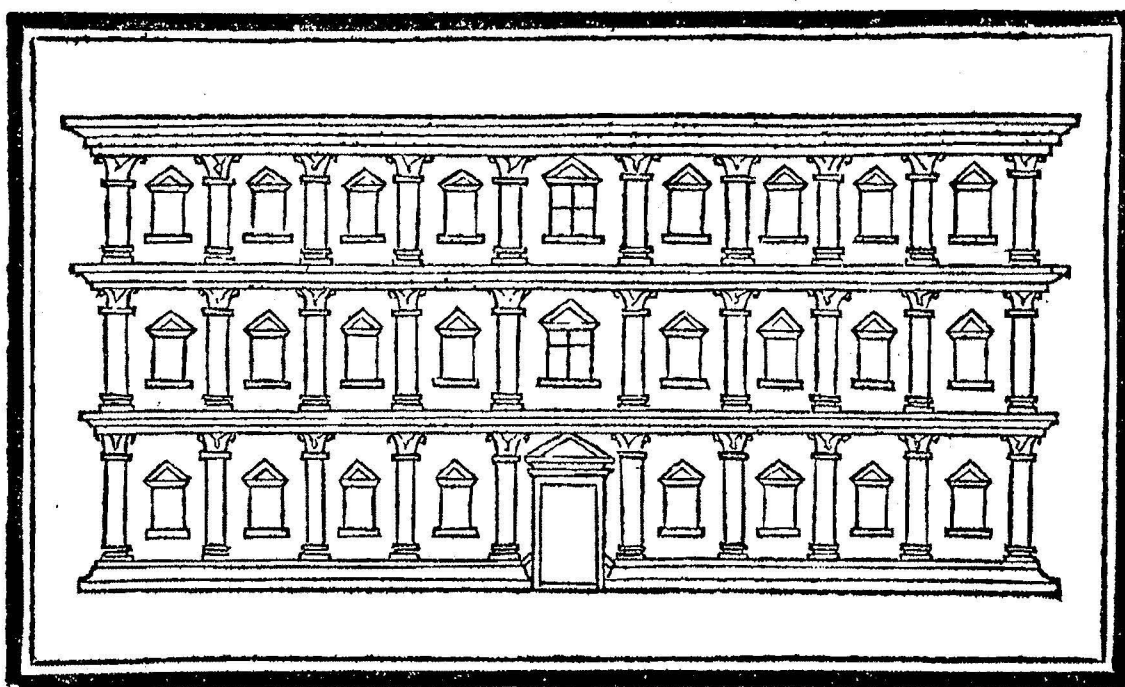


cano Fernando Ortega<sup>29</sup> e di Juan Vázquez de Molina (Andrés de Vandelvira, 1550 ca.), nipote di Cobos e buon conoscitore della sua casa, avendo abitato lì ininterrottamente tra 1536 e 1538 quando fu nominato segretario di Isabel di Portogallo. È stato già accertato che per la realizzazione di quest'ultima facciata<sup>30</sup> servi come modello la rappresentazione dell'edificio civile (fig. 3) secondo la *Ortographia* o immagine frontale, proposto come ideale di *dispositio* nella edizione del trattato di Vitruvio stampata da Fra Giocondo (Venezia, 1511)<sup>31</sup>. Se ammettiamo il fatto che la facciata di Valladolid costituì l'inizio della serie, dovremmo considerare Luis de Vega uno dei precursori vitruviani nell'architettura spagnola del Rinascimento. Trascorsi più di dieci anni dall'edizione veneta, è da supporre la circolazione di esemplari nei circoli d'élite frequentati dall'architetto<sup>32</sup>.

Un altro indizio dell'ispirazione al modello di Giocondo risiede nell'ortogonalità mostrata dai vani, come doveva essere anche l'ampiezza degli ingressi se questa era simile a quella che Vega avrebbe tracciato in seguito per il palazzo del medico Beltrán, a Medina del Campo<sup>33</sup>, e come si era d'altra parte mantenuta, con una maggiore apertura, nel XVII secolo. Tale forma architravata dell'entrata avrebbe significato un'ulteriore novità nell'architettura palatina di Valladolid, dove il prototipo vigente allora era costituito da un ampio arco, generalmente a tutto sesto con grande chiave di volta.

Vázquez de Molina (Andrés de Vandelvira, ca. 1550), sobrino de Cobos y buen conocedor de su casa por haber sido Secretario de Isabel de Portugal, quien habitó allí ininterrottamente entre 1536 y 1538. Como ya se ha señalado en el caso de este último<sup>30</sup>, el modelo fue el ejemplo de representación, según la *Ortographia* o imagen frontal, del edificio civil (fig. 3) propuesto como ideal de *dispositio* en la edición del tratado de Vitruvio que hizo Fra Giocondo (Venecia, 1511)<sup>31</sup>. Si admitimos que la fachada vallisoletana constituiría el inicio de esa serie, nos encontraríamos con que Luis de Vega sería uno de los más tempranos vitruvianos de la Arquitectura española del Renacimiento. Transcurridos más de diez años de la edición veneciana de Vitruvio, debían de circular ejemplares por algunos selectos círculos en los que se movía el arquitecto<sup>32</sup>.

Otro indicio del seguimiento del modelo de Giocondo reside en la ortogonalidad de los huecos, del que participaría también la portada si era como la que Vega trazó a continuación para el palacio del doctor Beltrán, en Medina del Campo<sup>33</sup>, y como se mantuvo, con una mayor apertura, en el siglo XVII. Tal forma adintelada para la entrada habría significado otra novedad en la arquitectura palaciega vallisoletana, ya que el prototipo de portada vigente entonces estaba constituido por un amplio arco, generalmente de medio punto y de grandes dovelas.



3. Fra Giocondo, *M. Vitruvius per locundum solito castigatior factus sum figuris et tabula ut iam legi et intelligi possit*, Venezia, 1511, libro I, fol. 4

3. Fra Giocondo, *M. Vitruvius per locundum solito castigatior factus sum figuris et tabula ut iam legi et intelligi possit*, Venecia, 1511, libro I, fol. 4

#### *Nuovi valori nella residenza palatina*

Ad eccezione del cortile e dei lati che lo circondano e definiscono, la regolarità planimetrica non poté realizzarsi nell'insieme del palazzo, poiché già prima che fosse finito e anche successivamente, furono incorporati diversi terreni adiacenti sempre nello stesso blocco<sup>34</sup>. L'ampliamento del 1526 fu probabilmente la causa della mancanza di corrispondenza fra la facciata, particolarmente per quanto riguarda le torri, e il nucleo principale attorno al cortile. Nonostante ciò, la maggiore disponibilità di spazio favorì l'arrivo di nuove aspirazioni nei modi residenziali dell'*élite* che si erano già istaurate nell'architettura dei palazzi italiani dal secolo prima, come la luminosità<sup>35</sup>, l'ampiezza e l'apertura spaziale associata alla salubrità<sup>36</sup>. Ancora il progetto veniva incontro ad un valore più moderno, quello della "recreación", che Carlo V aveva avuto l'opportunità di godere durante il *tour* italiano quando dimorò in magnifici palazzi e ville, favorevole a coltivare i diversi *otia* e il piacere.

Il diletto e la festa ebbero dunque il loro spazio nel palazzo di Cobos: all'interno, grazie alla costruzione di un grande cortile verso ovest aggiunto insieme ad altre dipendenze nel 1534<sup>37</sup> diventate, più tardi, il Giardino della Galleria dei Savoia e, all'esterno, grazie al dominio sulla piazza di San Paolo, nel quale venivano allestiti brillanti spettacoli cortigiani. Affacciati alle loro finestre, a mo' di

#### *Nuevos valores en la residencia palaciega*

Con excepción del patio y de los cuartos o alas que lo rodean y definen, la regularidad planimétrica no pudo llevarse a cabo en el conjunto del palacio, ya que antes y después de terminarse se fueron sumando agregaciones de suelos colindantes o próximos, siempre dentro de la misma manzana<sup>34</sup>. La ampliación de 1526 fue probablemente la causante de la falta de correspondencia entre la fachada, especialmente en lo que a las torres se refiere, y el núcleo principal en torno al patio. Sin embargo la mayor disponibilidad de espacio propició que se incorporaran nuevas aspiraciones en los modos residenciales de la *élite* que ya se habían instalado en la arquitectura palaciega italiana desde el siglo anterior, como eran la luminosidad<sup>35</sup>, la amplitud y la apertura espacial asociadas a la salubridad<sup>36</sup>. Y un valor aún más moderno, el de la "recreación", que Carlos V había tenido la oportunidad de gozar en magníficos los palacios y villas donde se había alojado en su paso por Italia, propicios al cultivo de los diversos *otia* y al placer.

El deleite y lo festivo no dejaron de tener su momento y lugar en el palacio de Cobos. En el interior, mediante la posterior preparación de un gran patio hacia el oeste, propiciada por las anexiones de 1534<sup>37</sup>, que terminaría siendo el Jardín de la Galería de Saboya. Hacia el exterior, gracias a su dominio sobre la plaza de San Pablo, en

esclusivo palcoscenico di un grande teatro all'aperto, gli occupanti del palazzo godevano di una vista privilegiata di quanto lì accadeva<sup>38</sup>.

D'altra parte, le torri che avevano perso la funzione difensiva, ma forse non totalmente quella di controllare i dintorni, potevano essere usate come belvedere, al pari della galleria che le metteva in comunicazione.

#### Il cortile "imperiale"

Nel momento di progettare il cortile porticato di due piani attorno al quale si distribuiva il nucleo residenziale e rappresentativo del palazzo, Luis de Vega fu costretto a rispondere al desiderio di sfruttare al massimo il terreno che aveva a disposizione. Il risultato finale fu uno spazio vuoto, di pianta rettangolare, corrispondente a quello della *Ichnographia* di Giocondo, ma più simile di quest'ultimo ad un quadrato, poiché nel palazzo vallisoletano mancava un intercolumnio nel lato più lungo per potersi accordare alle proporzioni del modello e per realizzare un numero di vani dispari. L'ingresso del palazzo, che allora era più grande di quello attuale, divideva il cortile dall'entrata principale. Appena superato questo, si compiva un percorso tra successive sovrapposizioni di elementi ispanici, anche se non ci sono elementi per ubicare con esattezza il punto di accesso al cortile, allora diverso da quello che oggi vediamo<sup>39</sup>.

la que se celebraban brillantes espectáculos cortesanos. Asomados a sus ventanas, a modo de exclusivo palco de un gran teatro abierto, los ocupantes de palacio tenían una vista privilegiada de lo que allí se desarrollaba<sup>38</sup>.

Por su parte las torres, que habían perdido su finalidad defensiva, pero quizá no totalmente la de vigilancia del entorno, permitían su disfrute como *belvedere*, al igual que la galería que las comunicaba.

#### El patio "imperial"

Al proyectar el patio porticado de dos alturas que organiza el núcleo residencial y representativo del palacio, Luis de Vega tuvo que ajustar el deseo de conseguir las mayores dimensiones al suelo disponible. El resultado fue un vacío de planta rectangular, como el de la *Ichnographia* de Giocondo, pero más próximo que éste al cuadrado, pues al vallisoletano le falta un intercolumnio en su lado más largo para ajustarse a las proporciones del modelo y para componer un número impar de huecos. Un zaguán, que sería mayor que el actual, separaba al patio de la entrada principal. Tras franquear ésta, se efectuaría un hispánico recorrido en acodo, pero carecemos de elementos para ubicar con exactitud el punto de acceso al patio, que sería diferente al actual<sup>39</sup>.

El patio (fig. 4) estaría terminado de construir en 1529 – lo que no quiere decir que finalizado en su de-



4. Luis de Vega, Cortile dell'antico palazzo di Francisco de los Cobos, loggiato orientale e meridionale  
4. Luis de Vega, Patio del antiguo palacio de Francisco de los Cobos, crujías oriental y meridional



La costruzione del cortile (ma non così la sua decorazione) fu terminata nel 1529 (fig. 4), quando la famiglia di Cobos era già installata nel palazzo e si vantava l'ampiezza dei corridoi<sup>40</sup>. L'uso di archi ellittici, con pochissima freccia al piano terra, e archi ribassati rettilinei al piano superiore, fornì una grande ampiezza agli intercolumni, d'accordo con la dilatata larghezza delle campate, adeguate tutte e due alla ricerca di luminosità e spazialità<sup>41</sup>. Nel piano superiore venne introdotto un dado, come se si trattasse di un frammento di architrave, fra il capitello e l'inizio dell'arco, forse non tanto per evitare l'appoggio diretto della colonna, ma per conferire una maggiore altezza all'intercolumnio; in qualsiasi caso, l'introduzione di tale elemento costituì una soluzione innovativa nell'architettura spagnola del momento. I capitelli erano fondamentalmente dello stesso tipo in tutti e due i piani, composti da un semplice corpo cilindrico, di diametro simile al fusto, decorato con elementi vegetali stilizzati, e quattro progettazioni diagonali dove, per facilitare l'assettamento dell'abaco, furono scolpite teste e figure di mostri e di fanciulli e, più raramente, volute. Nel piano superiore, la decorazione dei capitelli consisteva in un variegato repertorio "al romano" costituito da trofei, maschere, putti danzanti, alcuni di essi su altari, cartelle a forma di *tabula*, ecc. Ovviamente il modello di partenza fu il capitello "italico" di Sagredo<sup>42</sup>, ma rispetto ad esso, i capitelli vallisoletani disegnati da Luis de Vega li superavano in fantasia e nella plasticità dei motivi a grottesche.

Il qualificativo di "imperiale" usato da Cristóbal de Villalón per riferirsi al palazzo di Cobos<sup>43</sup>, vide la sua migliore espressione figurativa nei medaglioni scolpiti del cortile che, collocati tra le arcate, passavano ad occupare un luogo fino a quel momento riservato alle armi del proprietario. Il gruppo vallisoletano costituì una delle prime manifestazioni di questo tipo di decorazione seriale, che ebbe un incredibile successo nell'architettura ispanica a partire dagli anni Trenta del XVI secolo, sia nella decorazione dei cortili dei conventi che in quelli delle residenze nobiliari. La scelta di questo motivo nel palazzo di Cobos poté essere influenzata dal ricordo della visita a Hampton Court, dove nelle mura erano disposti otto magnifici clipei in argilla raffiguranti busti di imperatori romani, per i quali Wolsey aveva incaricato pochi anni prima Giovanni da Maiano<sup>44</sup>. Nel cortile vallisoletano, invece, il modello per le teste nei medaglioni, visibili soltanto di profilo, fu quello delle medaglie e delle monete. Il gusto collezionistico per questi pezzi, antichi e moderni, è attestato nella corte castigliana dalla fine del XV secolo<sup>45</sup>. Per quanto riguarda lo stesso Carlo V, abbiamo una preziosa testimonianza di prima mano sulla curiosità che sentiva per questo tema e che servì da intrattenimento durante gli intervalli delle febbri che lo colpirono, a Valladolid, durante alcuni mesi dell'anno 1524:

coración – pues la familia de Cobos ya estaba instalada en el palacio y se alababa la amplitud de los corredores<sup>40</sup>. El uso de arcos carpaneles, con muy escasa flecha en la planta baja, y de arcos deprimidos rectilíneos en el piso superior, proporcionó una gran amplitud a los intercolumnios, acorde con la desahogada anchura de sus crujías, adecuadas ambas a las mencionadas búsquedas de luminosidad y espacialidad<sup>41</sup>. En la planta superior se introdujo un dado, a modo de fragmento de entablamiento, entre el capitel y el arranque del arco, quizá no tanto por evitar el apoyo de éste sobre la columna, sino para proporcionar una mayor altura al intercolumnio; en cualquier caso, era una solución muy novedosa en la arquitectura española del momento. Los capiteles siguen básicamente el mismo tipo en ambas alturas, compuesto por un sencillo cuerpo cilíndrico, de diámetro muy similar al del fuste y decorado con estilizados follajes, al que se añaden cuatro proyecciones diagonales donde, para facilitar el asiento del ábaco, se esculpen cabezas y figuras monstruosas o infantiles y, más raramente, volutas. En el piso superior se añadió a los capiteles un variado repertorio "al romano" con trofeos, mascarones, *putti* danzantes, algunos sobre aras, cartelas en forma de *tabula*, etc. Partiendo sin duda del modelo de capitel "italico" de Sagredo<sup>42</sup>, los vallisoletanos, que habrían sido diseñados por Luis de Vega, le superan en fantasía y en la plasticidad de los motivos agrutescados.

El calificativo de "imperial" que adjudicó Cristóbal de Villalón al palacio de Cobos<sup>43</sup> tiene su mejor expresión figurativa en los medallones esculpidos del patio que, colocados en las albanegas de las arquerías, ocupan un lugar que hasta entonces estaba reservado para las armas del propietario. El conjunto vallisoletano constituyó una de las primeras manifestaciones de este tipo de decoración seriada, que conoció una verdadera eclosión en la arquitectura hispánica a partir de los años 30 del siglo XVI, tanto en claustros conventuales como en patios de residencias nobiliarias. Para la elección de este motivo en el palacio de Cobos pudo pesar de nuevo el recuerdo de la visita a Hampton Court, en cuyos muros se colocaron ocho magníficos clipeos con bustos de emperadores romanos, realizados en barro cocido, que Wolsey había encargado pocos años antes a Giovanni da Maiano<sup>44</sup>. En el patio vallisoletano, sin embargo, el modelo para las cabezas incluidas en los medallones, visibles tan sólo de perfil, fue el de las medallas y monedas. El gusto coleccionista por estas piezas, antiguas y modernas, está atestiguado en la Corte castellana desde fines del siglo XV<sup>45</sup>. Para el mismo Carlos V poseemos un precioso testimonio de primera mano sobre la curiosidad que sintió por este tema como entretenimiento en los intervalos de unas fiebres palúdicas que padeció en Valladolid durante varios meses en 1524:



«[...] en dexándole... la calentura de la quartana, hacía poner delante de sí una mesa pequeña llena toda de medallas, así de oro como de plata, y de cobre, y de hierro... se holgaba de ver los rostros de aquellas medallas, y en leer las letras que tenían, y en examinar las devisas que traían: las cuales cosas todas no fácilmente se podían leer y mucho menos entender. Había entre aquellas medallas unas que eran griegas, otras latinas, otras caldeas, otras árabes, otras góticas y aún otras germánicas»<sup>46</sup>.

La pubblicazione di repertori di immagini di personaggi dell'antichità romana, composte a mo' di medaglie, dei quali le *Illustrium imagines* (Roma, 1517) di Andrea Fulvio e l'*Imperatorum Romanorum Libelus* (Strasburgo, 1525) di Johann Huttich furono tra i primi, contribuì alla diffusione di questo gusto antiquario. Nel cortile del palazzo di Cobos non si trova, invece, nessuna trasposizione letterale delle incisioni di questi repertori, come neanche delle monete o medaglie. Nel processo si utilizzò, come modello, il prototipo numismatico di rappresentazione, così come era conosciuto all'epoca attraverso i pezzi, oppure a partire dalle rappresentazioni incise o disegnate, liberamente interpretate dagli scultori analogamente a come fece Daniel Hopfer (ca. 1470-1536) nei suoi medaglioni con teste maschili, messi in relazione da Urrea recentemente con quelli del palazzo di Valladolid<sup>47</sup>.

In realtà sono pochi i personaggi chiaramente identificabili fra quelli raffigurati nei ventotto medaglioni completi del cortile vallisoletano<sup>48</sup>. Senza dubbio è possibile riconoscere i tratti della figura di Carlo V (fig. 5a), il suo naso aquilino, il mento saliente e la bocca aperta<sup>49</sup>, aspetto quest'ultimo che condividono quasi tutte le sue raffigurazioni e che gli conferisce un aspetto animato. Il monarca presenta i capelli leggermente lunghi, alla moda fiammingo-germanica. Diverse fonti confermano che egli si sarebbe tagliato i capelli all'inizio del suo viaggio in Italia, nel 1529<sup>50</sup>, acquisendo un nuovo aspetto come *Imperator*. Dopo l'incoronazione da parte del Papa nel 1530, i ritratti dipinti a Bologna con la sua nuova immagine, soprattutto quello di Tiziano, iniziarono ad arrivare in Spagna, per cui la datazione di questo rilievo non può essere ritardata di molto rispetto a questa data. L'iscrizione "AVE", che si legge nel bordo della sua armatura e che appare anche in altri busti, vuole confermare il carattere romano della figura, ma il cappello piatto che porta era in uso durante le prime decadi del XVI secolo e la cuffia di rete che appare al di sotto di esso risponde ad una moda spagnola del momento<sup>51</sup>.

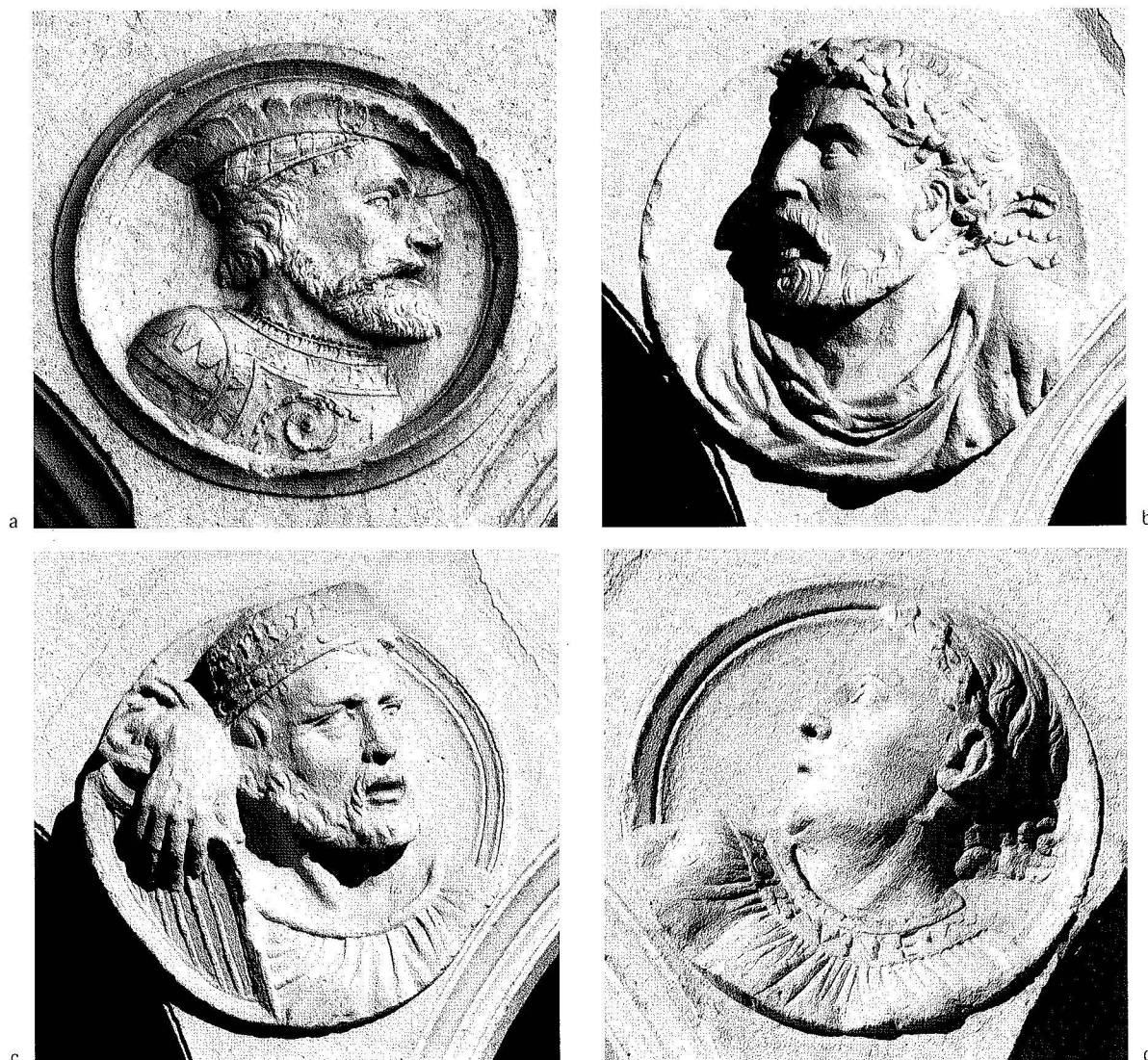
Ad eccezione di altri quattro personaggi, il resto delle figure dei medaglioni del piano basso, inclusi due che presentano un aspetto ambiguo ed altri quattro del pia-

«[...] en dexándole... la calentura de la quartana, hacía poner delante de sí una mesa pequeña llena toda de medallas, así de oro como de plata, y de cobre, y de hierro... se holgaba de ver los rostros de aquellas medallas, y en leer las letras que tenían, y en examinar las devisas que traían: las cuales cosas todas no fácilmente se podían leer y mucho menos entender. Había entre aquellas medallas unas que eran griegas, otras latinas, otras caldeas, otras árabes, otras góticas y aún otras germánicas»<sup>46</sup>.

La publicación de repertorios de imágenes de personajes de la Antigüedad romana, compuestas a modo de medallas, de los que las *Illustrium imagines* (Roma, 1517) de Andrea Fulvio y el *Imperatorum Romanorum Libelus* (Estrasburgo, 1525) de Johann Huttich se encuentran entre los más tempranos, contribuyó a la difusión de este gusto antiquario. En el patio del palacio de Cobos no se encuentra, sin embargo, ninguna trasposición literal de los grabados de estas publicaciones, como tampoco de las monedas o medallas auténticas. En el proceso se partió, pues, del prototipo numismático de representación, tal como era conocido en el momento a través de las mismas piezas, o bien de su representación en grabados o dibujos, pero recibió una libre interpretación por parte de sus autores, de modo similar a como hizo Daniel Hopfer (ca. 1470-1536) en sus medallones con cabezas masculinas, relacionadas recientemente por Urrea con las del palacio vallisoletano<sup>47</sup>.

En realidad son muy pocos los personajes claramente reconocibles entre los representados en los veintiocho medallones completos del patio vallisoletano<sup>48</sup>. Entre los que no ofrecen ninguna duda se encuentra el de Carlos V (fig. 5a), con su nariz aguileña, su mandíbula saliente y su boca abierta<sup>49</sup>, rasgo éste último que comparten casi todas las figuras y que les presta un aspecto muy animado. El monarca aún presenta el cabello ligeramente largo, a la moda flamenco-germana. Diversas fuentes confirman que se lo cortó al comienzo de su viaje a Italia en 1529<sup>50</sup>, lo que le confirió un nuevo aspecto de *Imperator*. Tras su coronación por el Papa en 1530, los retratos pintados en Bolonia con su nueva imagen, sobre todo el de Tiziano, comenzaron a llegar a España, por lo que la datación de este relieve no puede retrasarse mucho con respecto a esa fecha. La inscripción "AVE", que se lee en el borde de su coraza y que aparece también en otros bustos, pretende dotar de un carácter romano a la figura, pero la gorra plana con la que se toca estuvo en uso durante las primeras décadas del siglo XVI y la cofia de red que asoma por debajo de ella remite más concretamente a una moda española<sup>51</sup>.

Con excepción de otros cuatro personajes, el resto de los figurados en los medallones del piso bajo, incluidos dos que presentan un aspecto ambiguo y otros cuatro de la planta superior, llevan en sus cabezas unos cascos de va-



5. a) Carlos V; b) Imperatore romano, Marco Aurelio?; c) David; d) Allegoria della Fortuna  
 5. a) Carlos V; b) Emperador romano ¿Marco Aurelio?; c) David; d) Alegoría de la Fortuna

no superiore, portano caschi di forme variegata e stravaganti. L'ipotesi che questo gruppo di guerrieri possa raffigurare Giasone e gli argonauti – e Medea, se vediamo la figura di una donna di gesto grave, che porta un casco e nella parte posteriore un mascherone che sputa fiamme o capelli dalla bocca –, sarebbe giustificato dal rapporto stabilito tra questo mito e l'Ordine del *Toison d'Oro*, di cui Carlo V era il Gran Maestro<sup>52</sup>. L'altra figura di incerta caratterizzazione potrebbe essere il giovane e bello Achille, mascherato da donna nella Corte di Licomede. L'armatura di un altro guerriero è decorata con un centauro e una figura ormai erosa, di difficile identificazione; se il primo fosse Neso e il secondo Ercole, avremmo un vincolo tra l'eroe greco e Carlo V e la monarchia spagnola.

Tutte queste identificazioni non sono altro che ipotesi che non possono essere, con gli strumenti dispo-

riadas y caprichosas formas. La propuesta acerca de que este grupo de guerreros pudiera a representar a Jasón y los Argonautas – y a Medea, si fuera una mujer la figura de grave gesto, portadora de un casco en cuya parte posterior un mascarón arroja por su boca llamas o cabellos – estaría justificada por la vinculación que se estableció entre este mito y la Orden del Toisón de Oro, de la que Carlos V era su Gran Maestre<sup>52</sup>. La otra figura de equívoca caracterización podría ser el joven y hermoso Aquiles disfrazado de mujer en la Corte de Licomedes. La coraza de un guerrero se decora con un centauro y una figura difícil de identificar por el desgaste de la piedra; si el primero fuera Neso y la última, Hércules, tendríamos al héroe griego tan vinculado a Carlos V y la monarquía hispana.

Debe reconocerse que todas estas identificaciones son más conjeturas que hipótesis verificables, al menos con los

nibili al momento, verificate. Nel piano basso ci sono inoltre altri due personaggi con certi tratti imperiali: uno di essi porta una corona di alloro sulla testa, ma né le vesti né i lunghi baffi si confanno a quelli di un antico romano; l'altro invece si adegua di più, poiché veste un *paludamentum*, non ha la barba e ha la testa circondata da un nastro. I due busti restanti di questo piano, uno maschile con cuffia di rete e un altro femminile, di una certa età, sembrano vestire con i modi dell'epoca.

Nel piano superiore è possibile identificare, senza problemi, due personaggi del mondo antico, uno ebreo e un altro pagano. Il primo è Davide coronato (fig. 5c), modello di re e scelto dalla divinità, che mostra la sua arpa. Il secondo è la romana Lucrezia, paradigma dell'eroina femminile, che alza il pugnale inflittosi nel petto – qui coperto in maniera pudica – per riparare l'affronto ricevuto nei confronti del suo onore e della sua famiglia. Di altri due medaglioni è chiaramente leggibile la tipologia dei personaggi. Il primo di essi raffigura un ecclesiastico con vesti papali, che risponde al tipo di immagine pontificia senza la tiara diffusa nelle medaglie nei secoli XV e XVI<sup>53</sup>, come per esempio nelle monete realizzate in onore dell'ormai deceduto Adriano VI (1522-1523), così legato a Carlo V da essere stato il suo precettore, anche se più che raffigurare un Papa in particolare, si tratterebbe di una rappresentazione in astratto della massima gerarchia ecclesiastica che sanciva l'autorità imperiale. L'altro personaggio appare nudo e porta una corona radiata, attributo degli imperatori romani nelle monete a partire dal III secolo d.C., anche Fulvio rappresentò così Ottavio (fol. XXII v°). Per il nostro sguardo – e forse anche per lo sguardo di uno spettatore della prima decade del XVI secolo – l'energia della sua espressione e i capelli, leggermente cresciuti, evocano l'immagine di un'indigena.

Seduta all'angolo nord-ovest, una giovane figura femminile reca l'iscrizione "OPVS PAVIDO" (*sic*), interpretata come la firma dell'autore<sup>54</sup>. Vista la mancanza di notizie circa questo scultore italiano o italianizzato, di nome Paolo, e la mancanza di altri dati sugli artisti che lavorarono a questi medaglioni, possiamo oggi fare, unicamente, degli apprezzamenti di tipo stilistico. Com'è stato già indicato, nei capitelli si possono distinguere due fasi nella realizzazione dei busti. Quelli del piano inferiore sono più piatti e presentano la testa di rigoroso profilo sul fondo. Nel piano superiore le figure sono state trattate con maggiore plasticità, di modo che qualcuno costituisce un altorilievo, e sono più movimentati, con una leggera rotazione della figura di tre quarti, fino ad arrivare all'eccezionale rappresentazione frontale della figura femminile situata affianco a Davide.

I personaggi di questo piano alto sono anch'essi più variegati, sia per la loro stessa natura o condizione

instrumentos disponibles en este momento. En la planta baja también hay dos personajes con ciertos rasgos imperiales: uno de ellos lleva una corona de laurel en la cabeza, pero ni su indumentaria ni sus largos mostachos se adecúan a los de un antiguo romano; el otro se ajusta más a ello, pues viste *paludamentum*, carece de barba y se ciñe la cabeza con una cinta. Los dos bustos restantes de este nivel, masculino y femenino, y de cierta edad, parecen vestir al modo de la época, con un casquete de red el primero.

En el piso superior se reconocen sin problemas a dos personajes del mundo antiguo, uno judío y otro pagano. El primero es David coronado (fig. 5c), modelo de reyes y elegido por la divinidad, que muestra su arpa. La romana Lucrecia, paradigma de heroína femenina, levanta el puñal que se clavará en su pecho – aquí públicamente cubierto – para reparar la afrenta sufrida en su honor y el de su familia. De otros dos medallones es claramente legible la categoría del personaje. Uno es un eclesiástico vestido de pontifical, lo que responde al tipo de imagen pontificia sin la tiara que se difundió en las medallas de los siglos XV y XVI<sup>53</sup>, como por ejemplo en las acuñadas en honor del ya fallecido Adriano VI (1522-1523), tan ligado a Carlos V por haber sido su preceptor, aunque más que figurar a un Papa en concreto, se trataría de una representación en abstracto de la máxima jerarquía eclesiástica que sancionaba la autoridad imperial. El otro está desnudo y lleva una *corona radiata*, atributo de los emperadores romanos en las monedas a partir del siglo III d. C., aunque Fulvio también representó así a Octavio (fol. XXII v°). Para nuestra mirada – y quizá también para la de un espectador de las primeras décadas del siglo XVI – la energía de su expresión y su cabellera ligeramente crecida evocan la imagen de un indígena.

Situada junto al ángulo noroccidental, una joven figura femenina contiene la inscripción "OPVS PAVIDO" (*sic*), que ha sido interpretada como la firma de su autor<sup>54</sup>. Ante el desconocimiento de este escultor italiano o italianizado, de nombre Pablo, y la carencia de datos sobre los artistas que intervinieron en estos medallones, tan sólo cabe proponer aquí algunas apreciaciones estilísticas. Como se ha señalado en los capiteles, también se pueden distinguir dos fases en la realización de los bustos. En el piso inferior son más planos y presentan la cabeza de riguroso perfil sobre el fondo. En el superior las figuras han sido tratadas con una mayor plasticidad, de modo que alguno constituye un altorrelieve, y ganan en movimiento, con un ligero giro hacia los tres cuartos, hasta llegar a la excepcional presentación frontal de la figura femenina situada junto a David. Los personajes de esta planta alta son también más variados, bien por su propia naturaleza o condición, bien por su tratamiento escultórico. Así se puede apreciar en los cinco personajes masculinos barbados, que visten toga o *paludamentum* clásicos. Todos ellos poseen unos rasgos fuertemente expresivos, pero

che per il loro trattamento scultoreo, come è possibile apprezzare nei cinque personaggi maschili barbuti, che vestono toga o *paludamentum* classici. Tutti loro possiedono tratti fortemente espressivi, ma non sono frutto della stessa mano. Quello che occupa l'angolo nord-ovest è chiaramente ispirato al modello del busto dell'imperatore romano stabilito a partire di Adriano (fig. 5b). Altri due personaggi possiedono lunghe e agitate barbe: in uno di loro – quello che occupa il centro della volta orientale del piano inferiore – e nel re Davide si riconoscono tipi e posture utilizzate da Alonso Berruguete, che oltre a lasciare qualche altra opera di sua mano, probabilmente collaborò nella decorazione di questo palazzo apportando idee e disegni.

Se il francese Esteban Jamete (1516-1565), unico scultore noto da un punto di vista documentario per aver partecipato alla decorazione della villa vallisoletana di Cobos<sup>55</sup>, è effettivamente intervenuto nella decorazione del cortile, lo fece in maniera molto limitata e negli ultimi momenti della sua realizzazione. Secondo quanto egli stesso dichiara, lavorò nell'edificio soltanto un mese e mezzo nel 1535, anno in cui i lavori erano ormai a buon punto, poiché dalla metà dell'anno prima vi alloggiavano Carlo V e la sua famiglia. L'artista aveva lavorato in precedenza nel palazzo di Diego Beltrán a Medina del Campo, nel cortile decorato con medaglioni scolpiti da più artisti, alcuni dei quali, più espressivi, ricordano alcuni esemplari del palazzo di Cobos.

A differenza del cortile medinense, dove si esplicita in maniera inequivocabile un programma iconografico storico relativo alla dinastia reale castigliano-leonese, l'insieme vallisoletano si oppone ad una esegesi unica in cui far rientrare in maniera coerente tutti i suoi componenti<sup>56</sup>.

La lunga assenza di Cobos, che non sarebbe tornato a Valladolid fino al 1534, forse ha favorito una certa dispersione semantica, più evidente nel piano superiore. L'idea iniziale sicuramente appartiene ad un progettista che avrebbe illustrato l'espressione del potere imperiale nella ripetizione della immagine militare e con l'*exemplum* della virtù eroica fornita dal mito e dalla storia dell'antichità classica. Più tardi saranno introdotte alcune variazioni al tema centrale, con l'inserimento della gerarchia ecclesiastica e l'inclusione della Fortuna (fig. 5d) (nell'angolo sudoccidentale) nelle gesta imperiali e la compagnia di altre figure contemporanee, a giudicare dalle vesti, forse appartenenti al circolo familiare di Cobos.

#### *La decorazione pittorica*

Durante il suo viaggio in Italia al seguito dell'Imperatore, Cobos si sentì affascinato dallo splendore dei modi residenziali che poté ammirare. Finita la costru-

no son frutto de la misma mano. El que ocupa el ángulo nordoccidental está claramente inspirado en el modelo de busto de emperador romano establecido a partir de Adriano (fig. 5b). En otros dos, que poseen largas y agitadas barbas, en el que ocupa el centro de la crujía oriental del piso inferior y en el rey David se reconocen tipos y posturas utilizados por Alonso Berruguete, quien además de dejar alguna obra de su mano, debió de colaborar en la decoración de este palacio con ideas y diseños.

Si el francés Esteban Jamete (1516-1565), el único escultor relacionado documentalmente con la escultura de la mansión vallisoletana de Cobos<sup>55</sup> llegó a intervenir en este conjunto del patio, lo haría de modo muy limitado y en los últimos momentos de su realización. Según su propia declaración, tan sólo trabajó durante un mes y medio de 1535 en el edificio, que ya estaría bastante terminado por entonces, pues había alojado a Carlos V y su familia a mediados del año anterior. El artista había intervenido previamente en el palacio de Diego Beltrán en Medina del Campo, cuyo patio se decora con medallones salidos de más cinceles que de los de francés. No obstante, los más expresivos recuerdan a algunos del palacio de Cobos.

A diferencia del patio medinense donde se explicita inequívocamente un programa iconográfico histórico relativo a la dinastía real castellano-leonesa, el conjunto de Valladolid se resiste a una exégesis unívoca en la que tengan cabida coherente todos sus componentes<sup>56</sup>. La larga ausencia de Cobos, quien no volvería a Valladolid hasta 1534, quizá favoreció esa cierta dispersión semántica, más acusada en el piso superior. En el arranque de su concepción, sin embargo, debió de haber un mentor que basó la expresión del poder imperial en la repetición de la imagen militar y que lo justificó con el *exemplum* de la virtud heroica que proporcionaban el mito y la Historia de la Antigüedad clásica. Más tarde se introducirían ciertas variaciones sobre el discurso central, con el refrendo de la jerarquía eclesiástica, la inclusión de la Fortuna (fig. 5d) (en el ángulo suroccidental) en las gestas imperiales y la compañía de otras figuras contemporáneas, a juzgar por la moda que visten, y ¿pertencientes a la realidad inmediata de la familia de Cobos?

#### *La decoración pictórica*

Durante su viaje a Italia en el séquito del Emperador, Cobos se sentiría fascinado por el esplendor de los modos residenciales que allí pudo ver. Terminada la construcción de su palacio o próxima a su fin, quiso aplicarle una decoración al fresco según los modelos italianos. A principios de 1530, durante la estancia de Carlos V en Bolonia (de noviembre de 1529 a marzo de 1530), el Secretario obtuvo la intermediación del Rector del Colegio de San Clemente o de los Españoles para contratar lo que plausiblemente se puede suponer que fuera la decoración

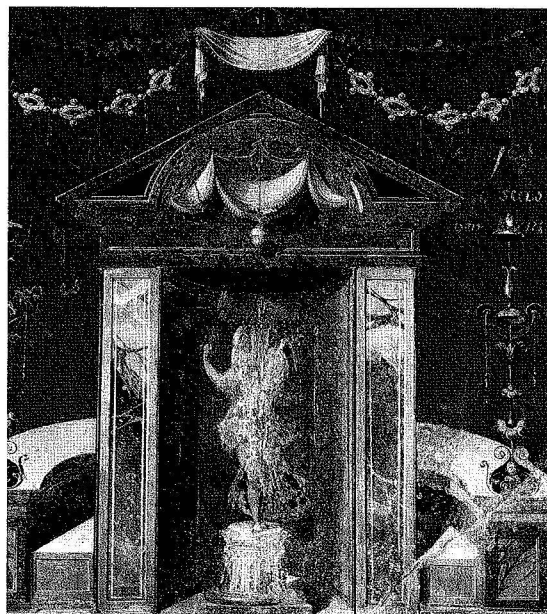


6. Giulio Aquili, *Dipinti della Torre del Peinador de la Reina*, 1539-1544, Alhambra di Granada, particolare

6. Julio Aquiles, *Pinturas de la Torre del Peinador de la Reina*, 1539-1544, Alhambra de Granada, detalle

zione del suo palazzo o prossima al suo termine, decise di far realizzare una decorazione ad affresco secondo il modello italiano. Agli inizi del 1530, durante la permanenza di Carlo V a Bologna (tra il novembre del 1529 e il marzo del 1530), il segretario ottenne la mediazione del rettore del Collegio di San Clemente o degli Spagnoli per contrattare quella che probabilmente doveva essere la decorazione pittorica del suo palazzo vallisoletano<sup>57</sup>, con Bartolomeo Ramenghi, il "Bagnacavallo" (1484-1542), che aveva partecipato alle decorazioni effimere per l'ingresso dell'Imperatore<sup>58</sup> e che era il pittore più in voga a Bologna nel suo tempo, secondo il Vasari<sup>59</sup>, e con Biagio Pupini "delle Lame" (ca. 1511-1575), autore di varie decorazioni pittoriche nel Collegio di San Clemente di Bologna<sup>60</sup>. Tutti e due erano inoltre gli autori degli affreschi del refettorio della chiesa del Salvatore di Bologna, che Carlo V e la sua corte avevano visitato<sup>61</sup>. Forse le condizioni di rigida esclusività imposte dal committente non convinsero i due artisti e il compromesso rimase senza effetto, poiché non abbiamo prove di un loro arrivo in Spagna.

Quando Cobos tornò nuovamente in Italia, tre anni più tardi, e prima di fare ritorno in Spagna, riuscì a convincere altri due pittori affinché decorassero il suo palazzo vallisoletano. Quello più importante era l'italiano Giulio Aquili (?-1556<sup>62</sup>), nipote di Antoniazio Aquili detto Antoniazio Romano che Dacos suppone collaboratore di Giovanni da Udine dal 1520 a Roma e di Perino del Vaga nel 1533 a Genova<sup>63</sup>, dove sarebbe entrato in contatto con il segretario imperiale durante il passaggio della comitiva carolina nei mesi tra marzo e aprile dello stesso anno. Il secondo artista era Alessandro Mayner (?-1545), a cui si attribuisce un'origine fiamminga. Nel luglio del 1533 abbiamo la certezza che Aquili, in Spagna chiamato Julio Aquiles, si trovava a Valladolid<sup>64</sup>, dove era proposto da Alonso Berruguete per valutare il lavoro sul *retablo* di San Benito<sup>65</sup>. Lo scultore pensava che la sua opera sarebbe stata meglio compresa da un artista italiano, proveniente dai circoli che lui stesso aveva conosciuto anni prima. Le decorazioni a grottesche e le storie del mito classico – «al gentil y antigüedad» nella descrizione di Villalón<sup>66</sup> – realizzate dai due artisti rappresentarono una novità assoluta nella pittura spagnola del momento e suscitavano grande ammirazione<sup>67</sup>. La prova del successo ottenuto è data dal fatto che, quando terminarono il lavoro a Valladolid, cominciarono la decorazione della Casa Reale Vecchia dell'Alhambra di Granada, dove si



pittorica de su palacio vallisoletano<sup>57</sup>. Lo hizo con Bartolomeo Ramenighi, llamado "Bagnacavallo" (1484-1542), quien había participado en las decoraciones efímeras preparadas para la entrada del Emperador<sup>58</sup> y que era el pintor más destacado en la Bolonia de su tiempo, según transmite Vasari<sup>59</sup>, y con Biagio Pupini, apodado "delle Lame" (1511-1575 ca.), autor de varias decoraciones pictóricas en el Colegio de San Clemente de los Españoles de Bolonia<sup>60</sup>. Ambos eran también los autores de los frescos del refectorio de la iglesia del Salvador en esa ciudad, que visitaron Carlos V y su séquito<sup>61</sup>. Quizá las condiciones de rigida exclusividad impuestas por el comitente no convencieron a los artistas y el compromiso quedó sin efecto, pues no consta que vinieran a España.

Quando Cobos pasó de nuevo por Italia, tres años más tarde, de vuelta a España, ya sí consiguió que otra pareja de pintores fueran a decorar su palacio vallisoletano. El de mayor relieve fue el italiano Giulio de'Aquili (?-1556<sup>62</sup>), nieto de Antoniazio de'Aquili "Romano". Dacos lo supone colaborador de Giovanni da Udine desde 1520 en Roma y de Perin del Vaga en 1533 en Génova<sup>63</sup>, donde entraría en contacto con el Secretario imperial durante el paso de la comitiva carolina en marzo-abril de ese año. El otro artista era Alejandro Mayner (?-1545), a quien se supone un origen flamenco. En julio de 1533 consta que de'Aquili, llamado Julio Aquiles en España, ya se encontraba en Valladolid<sup>64</sup>, donde era propuesto por Alonso Berruguete para tasar su trabajo en el *retablo* de San Benito<sup>65</sup>. El escultor pensaría que su obra sería mejor comprendida por un artista italiano procedente de unos círculos que él había conocido años atrás. Las decoraciones de grottescos y de historias del mito clásico – «al gentil y antigüedad» según las describió Villalón<sup>66</sup> – realizadas por ambos artistas significaron una abso-



trovavano nel 1537. Li portarono a termine le pitture della Sala delle Frutte, quelle del corridoio nuovo verso il *Cuarto de Comares* e quelle della *Torre del Peinador de la Reina* <sup>68</sup>. Quello che li fecero (**fig. 6**) fornisce la base, sia tecnica che figurativa, per conoscere le decorazioni che purtroppo non sono note del palazzo di Cobos a Valladolid. Dal momento che le pitture di Granada furono eseguite ad affresco, dobbiamo supporre che anche nella città castigliana lavorarono in quel modo, lungo i corridoi del cortile e sulle pareti delle stanze. Per quanto riguarda i motivi rappresentati, oltre a quelli conservati nella *Estufa* dell'Alhambra, potrebbero fornirci indicazioni i disegni di modelli che fanno parte di un *taccuino*, che sono accompagnati da alcune annotazioni in spagnolo, fra le quali è possibile leggere le parole «Julio» e «flamenco». L'interesse nel precisare i colori dei fondi sui quali si stagliavano le figure, le descrizioni di esse e le indicazioni degli spazi che occupavano sembrano essere destinate non tanto a copiare un modello per operare a partire da esso, ma piuttosto ad offrire una idea del progetto o della realizzazione a chi era assente <sup>69</sup>. Senza voler stabilire qui nessuna conclusione in merito, basta soltanto ricordare che in quegli anni Cobos non poté abitare molto tempo nel suo palazzo e che risulta logico, dunque, pensare che volesse essere informato di quanto lì si faceva e lui pagava.

D'altra parte, non dobbiamo dimenticare il significato aggiunto a questo tipo di decorazioni, scoperte pochi decenni prima nella *Domus Aurea* e utilizzate in diversi programmi decorativi realizzati da Raffaello e dai suoi collaboratori per il Papato <sup>70</sup>. Né Carlo V né tanto meno il suo segretario avevano visitato ancora Roma, ma a Valladolid non mancava chi invece c'era stato e ben poteva giudicare la novità <sup>71</sup>. Con il patrocinio di Cobos, la Roma imperiale rivisitata dagli artisti italiani diventava la cornice rappresentativa e residenziale del cesare, durante i soggiorni nella città castigliana.

luta novedad en la pintura española del momento y causaron gran admiración <sup>67</sup>. Prueba del éxito que obtuvieron fue que, cuando terminaron su trabajo en Valladolid, pasaron a la Casa Real Vieja de la Alhambra de Granada, donde ya estaban en 1537. Allí llevaron a cabo las pinturas las Salas de las Frutas, las del corredor nuevo hacia el Cuarto de Comares y las de la Torre del Peinador de la Reina <sup>68</sup>. Lo que hicieron en este último lugar (**fig. 6**) proporciona la pauta, tanto técnica como figurativa, para conocer lo que actualmente no poseemos en el palacio vallisoletano de Cobos. Dado que las pinturas granadinas fueron ejecutadas al fresco, es de suponer que en Valladolid también trabajarán de este modo y que decoraran los corredores del patio y los muros de otras estancias. En cuanto a los motivos que se representaron, además de los conservados en la *Estufa* de la Alhambra, también pueden servir de pauta los dibujos de grutescos, que formarían parte de un *taccuino* y que se acompañan de algunas anotaciones en español, entre las que se lee «Julio» y «flamenco». El interés por precisar los colores de los fondos sobre los que iban las figuras, las descripciones de éstas y las indicaciones de los lugares que ocupaban parecen destinadas no tanto a copiar un modelo para operar a partir de él, sino a proporcionar una idea de lo proyectado o realizado a quien estuviera ausente <sup>69</sup>. Sin pretender establecer aquí ninguna conclusión en este sentido, tan sólo cabe recordar que por esos años Cobos no pudo residir mucho tiempo en su palacio de Valladolid y que es lógico pensar que quisiera estar informado de lo que allí se hacía y él pagaba.

Por otro lado, no debe olvidarse el significado añadido de este tipo de decoración, descubierto pocas décadas atrás en la *Domus Aurea* y utilizado en varios programas decorativos realizados para los Papas por Rafael y sus colaboradores <sup>70</sup>. Ni Carlos V ni su Secretario habían pasado aún por Roma, pero en Valladolid no faltaba quien lo había hecho y podía juzgar bien su novedad <sup>71</sup>. Con el patrocinio de Cobos, la Roma imperial revisitada por los artistas italianos se ponía al servicio del marco representativo y residencial del César durante sus estancias en la ciudad castellana.

- <sup>1</sup> Un memoriale indirizzato a Carlo V raccoglieva l'apprezzamento di Cisneros su certi servitori che «avian venido a la Casa Real con muy poca hacienda i que puestos en ofiços desde a quatro o cinco años labravan grandes casas», C. DE CEDILLO, *El Cardenal Cisneros. Gobernador del reino*, Madrid, 1928, vol. II, p. 657, raccolto da H. KENISTON, *Francisco de los Cobos. Secretario de Carlos V*, Madrid, 1980, p. 12.
- <sup>2</sup> Lo stesso Cesare esprime la fiducia che Cobos meritava nelle *Instrucciones públicas e Instrucciones secretas* che egli lasciò al futuro Felipe II nel 1543, conosciute tramite diverse pubblicazioni dal XIX secolo, tra le quali scegliamo qui quella di M. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Corpus documental de Carlos V*, t. II: (1539-1548), Salamanca, 1975, pp. 96, 102, 110 e 113.
- <sup>3</sup> KENISTON, *Francisco ... cit.*, p. 23.
- <sup>4</sup> Secondo Sandoval, Carlo V «más asentó en ella que en otro lugar de España», P. DE SANDOVAL, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, Madrid, 1847, vol. V, p. 50. Sugli aspetti artistici relativi alla permanenza dell'Imperatore nella città, A. BUSTAMANTE GARCÍA, *Valladolid y la Corte imperial, in Carlos V y las Artes. Promoción artística y familia Imperial*, a cura di M.J. REDONDO CANTERA-M.Á. ZALAMA RODRÍGUEZ, Valladolid, 2000, pp. 129-164. Recentemente, soprattutto per quanto riguarda le feste e cerimonie, J.F. PASCUAL MOLINA, *Fiesta y poder. La Corte en Valladolid (1502-1559)*, Valladolid, 2013.
- <sup>5</sup> R. DOMÍNGUEZ CASAS, *El espacio residencial de la monarquía en Valladolid: origen y expansión en el trazado urbano, in Valladolid. Historia de una ciudad*, t. I: *Edad Media*. Arte, Valladolid, 1999, pp. 45-46.
- <sup>6</sup> «... de continuo viven en Valladolid muchos nobles y señores que tienen buenas casas», A. NAVAGERO, *Viaje por España*, in J. GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, Junta de Castilla y León, 1999, t. II, p. 39. Inoltre, «...esta noble villa de Valladolid es muy apacible y de muy buena vivienda. Tiene muchas y muy buenas casas de señores del reino», P. DE MEDINA, *Libro de grandezas y cosas memorables de España*, Sevilla, 1548, a cura di A. GONZÁLEZ PALENCIA, Madrid, 1944, p. 134. Il primo studio d'insieme sui palazzi vallisoletanos del XVI secolo fu di J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *La arquitectura doméstica del Renacimiento en Valladolid*, Valladolid, 1948. Più recentemente e con uno sguardo a tutti i periodi vedi M.A. FERNÁNDEZ DEL HOYO, *Valladolid, in Casas y palacios de Castilla y León*, a cura di J. URREA, Junta de Castilla y León, 2002, pp. 291-335. Con particolare attenzione ai proprietari, J. URREA, *Arquitectura y nobleza. Casas y palacios de Valladolid*, Valladolid, 1996.
- <sup>7</sup> Allo stesso modo che si fece almeno dal 1517 attraverso un passaggio aereo, L. VITAL, *Relación del primer viaje de Carlos V a España*, in GARCÍA MERCADAL, *Viajes ... cit.*, pp. 671-672.
- <sup>8</sup> A ovest, protetta dal palazzo del potente Conte di Benavente, quella che conduceva fino al fiume Pisuerga e l'unico ponte che lo sorpassava. A nord, costituendo l'uscita verso due città significative come Palencia e Burgos, «la más importante de todas», A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *Aspectos del urbanismo vallisoletano en torno al año 1500: Puertas, arrabales y puentes*, Madrid, 1976, p. 20.
- <sup>9</sup> A questo contribuiva la divisione naturale che imponeva il fiume Esgueva.
- <sup>10</sup> L.B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, libro V, cap. I-III.
- <sup>11</sup> DOMÍNGUEZ CASAS, *El espacio ... cit.*, pp. 46-47.
- <sup>12</sup> Nel 1530 costituivano un maggiorasco che includeva questa casa, J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Monumentos civiles de la ciudad de Valladolid* (vol. XIII del *Catálogo monumental de la Provincia de Valladolid*), 2ª ed., Valladolid, 1983, p. 74.
- <sup>13</sup> KENISTON, *Francisco ... cit.*, pp. 75-76.
- <sup>14</sup> M. DE FORONDA Y AGUILERA, *Estancias y viajes del emperador Carlos V, desde el día de su nacimiento hasta el de su muerte*, s. l., 1914, p. 203.
- <sup>15</sup> KENISTON, *Francisco ... cit.*, pp. 73-75.
- <sup>16</sup> Riunito il Consiglio di Valladolid il 7 gennaio di 1527 in previsione che «su majestad ha de posar en las casas de don bernardino pimentel... acordaron que se limpie a costa de la villa hasta las casas de don pedro de baçan porque es paseadero de palacio», e cioè tutta la piazza e l'inizio dell'attuale strada di San Quirce, Archivo Municipal de Valladolid, *Libros de Actas*, 5, 1527-1531, fol. 7. La localizzazione delle case di Bazán in URREA, *Arquitectura ... cit.*, pp. 325-326.
- <sup>17</sup> La datazione della decisione di costruire un palazzo da parte di Cobos, alla fine del 1524, appare anche in KENISTON, *Francisco ... cit.*, p. 94.
- <sup>18</sup> Una prima biografia in *El arquitecto Luis de Vega (h. 1495-1562)*, in *A introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, Atti del convegno internazionale (Coimbra, 26-30 marzo 1980), Coimbra, 1981, pp. 147-168. Una revisione delle sue opere e attuazioni in F. MARIAS, *Pedro de Gumiel, Francisco de Carabaña, la Universidad de Alcalá y el mito del «estilo Cisneros»*, in «Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"», LVIII (1994), pp. 55-57, nota 19.
- <sup>19</sup> È documentato in diverse opere di architettura civile in Alcalá de Henares a partire dal 1518 e nel 1523. J. GARCÍA ORO, *El Cardenal Cisneros. Vida y empresas*, Madrid, 1993, vol. II, p. 288; F. MARIAS, *El arquitecto de la Universidad de Alcalá de Henares*, in *La Universidad Complutense y las Artes. VII Centenario de la Universidad Complutense*, Madrid, 1995, pp. 129-130. Una sintesi aggiornata della relazione con Alcalá de Henares, in J.E. DE LA PEÑA Y MONTES DE OCA, *Maestros mayores de obras y maestros de obras reales en la tierra de Alcalá de Henares en los siglos XVI y XVII*, in «Anales Complutenses», XXIV (2012), pp. 42-43.
- <sup>20</sup> La notizia della lettera è in KENISTON, *Francisco ... cit.*, p. 94. Il testo fu pubblicato da J. URREA FERNÁNDEZ, *El Palacio Real de Valladolid*, in «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», XL-XLI (1975), pp. 245-246, nota 17.
- <sup>21</sup> Archivo Histórico Nacional, Códices y Cartularios, libro 1261, ff. 29 e ss.
- <sup>22</sup> J. AGAPITO Y REVILLA, *Las calles de Valladolid*, Valladolid, 1937, p. 240.
- <sup>23</sup> J. URREA, *El palacio vallisoletano de los Marqueses de Távara*, in «Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción», 40 (2005), p. 66.
- <sup>24</sup> Dati sulle aggiunte del 1602 in J. PÉREZ GIL, *El Palacio Real de Valladolid. Sede de la Corte de Felipe III (1601-1606)*, Valladolid, 2006, p. 273. L'aspetto attuale fu definito nel 1891, J. AÚTES BUSTELO-J. RIVERA BLANCO-J. PÉREZ GIL, *Plan Director del Palacio Real de Valladolid*, Valladolid, 2002, p. 109.
- <sup>25</sup> Non condividiamo la proposta di trasferimento della portata principale ipotizzata da PÉREZ GIL, *El Palacio ... cit.*, pp. 275-282. L'intervento consisteva essenzialmente in un ampliamento del vano.
- <sup>26</sup> AGS, Casa y Sitios Reales, Casa Real de Valladolid, leg. 1-1, 1602, data 32 relativa alla «fachada principal de la delantera de palacio» e 49.
- <sup>27</sup> Secondo quanto si vede nello scudo della copertura, almeno la parte inferiore della facciata è stata finanziata da Alonso III de Fonseca, arcivescovo di Toledo fra 1524 e 1534, per il quale Luis de Vega aveva disegnato la scala del Collegio di Salamanca nel 1527, M. SENDÍN CALABUIG, *El Colegio Mayor del Arzobispo Fonseca en Salamanca*, Salamanca, 1977, pp. 192, 264.
- <sup>28</sup> F. MARIAS, *La Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Toledo, 1986, t. IV, p. 52.
- <sup>29</sup> Nel 1550 Vega aveva stabilito le condizioni per i lavori in legno nel palazzo, L. GILA MEDINA-V.M. RUIZ FUENTES, *Andrés de Vandelvira. Aproximación a su vida y obra*, in *La Arquitectura del Renacimiento en Andalucía. Andrés de Vandelvira y su época*, Sevilla, 1992, pp. 90, 93.
- <sup>30</sup> F. MARIAS, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, 1989, p. 415.
- <sup>31</sup> M. Vitruvius per locundum solito castigatior factus sum figuris et tabula ut iam legi et intelligi possit, libro I, f. 4º.
- <sup>32</sup> Una testimonianza di questi contatti librari con Venezia è quello dell'invio a questa città del Maestro Polo, canonico di Cuenca, cappellano e predicatore reale, per intervenire nella stampa delle opere di Alonso de Madrigal, «el Tostado», AGS, CC, Cédulas, libro 68, ff. 41 vº-43.
- <sup>33</sup> E. GARCÍA CHICO, *El palacio de los Dueñas de Medina del Campo*, in «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», XVI (1950), pp. 87-110.
- <sup>34</sup> Almeno dal 1526. Ad esse si riferiva Vega nella sua lettera (ved. nota 20). Furono autorizzate da

Carlo V mediante un obbligo, scritto a Granada (31 di agosto e 6 di ottobre 1526), AGS, CC, C, libro 73, ff. 346 e 373.

<sup>35</sup> Luis de Vega riferiva come uno dei vantaggi dell'ampliamento del 1526 fosse «poder tener ventanas los tres cuartos de la casa y son a la parte del sol» ed aprire due finestre nella scala.

<sup>36</sup> «[...] es tan sana y tan alegre que ha dado la vida a los niños, que allí corriendo por aquellos corredores se le quitó a don Diego la quartena», KENISTON, *Francisco ... cit.*, p. 121. Lo stesso Carlo V sosteneva la salute per giustificare l'ampliamento del palazzo nel 1534 (si veda nota seguente).

<sup>37</sup> URREA FERNÁNDEZ, *El Palacio Real ... cit.*, p. 247, nota 19.

<sup>38</sup> Come esempio, il 19 aprile 1537 Isabel di Portogallo e i suoi figli assistettero al torneo da una finestra del Palazzo, mentre altre erano occupate dalle dame della Regina: P. GIRÓN, *Crónica del Emperador Carlos V*, a cura di J. SÁNCHEZ MONTES, Madrid, 1964, p. 102.

<sup>39</sup> Ringrazio la Signora María Cabezudo, della "Oficina de Comunicación de la Cuarta SUIGE", la sua amabilità e agevolazione così come lo scambio di idee durante le visite al Palazzo e la realizzazione delle fotografie delle figure 4 e 5 da parte del Prof. Ramón Pérez de Castro.

<sup>40</sup> KENISTON, *Francisco... cit.*, p. 121. Lo storico lo aveva identificato con Juan de Sámano.

<sup>41</sup> La novità con rispetto all'esistente nel contesto di Valladolid è stata segnalata da BUSTAMANTE GARCÍA, *Valladolid ... cit.*, p. 146.

<sup>42</sup> D. DE SAGREDO, *Medidas del Romano*, Toledo, 1526, DIII-DIIII.

<sup>43</sup> C. DE VILLALÓN, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, Valladolid, 1539, ed. M. SERRANO Y SANZ, Madrid, 1898, p. 173.

<sup>44</sup> Nel 1521 lo scultore richiama il pagamento al Cardinale, H. ELLIS, *Original Letters illustrative of English History*, Londres, 1846, vol. I, p. 249.

<sup>45</sup> L'esempio più importante fu quello del Cardinale Mendoza (1428-1495), che possedeva circa quattromila pezzi, J.M. DE AZCÁRATE RISTORI, *El Cardenal Mendoza y la introducción del Renacimiento*, in «Santa Cruz», 22 (1961), pp. 7-16 e *Mecenazgo y coleccionismo: El Cardenal Mendoza, in La introducción del Renacimiento en España. El Colegio de Santa Cruz (1491-1991)*, a cura di S. ANDRÉS ORDÁZ-J. RIVERA, Valladolid, 1992, pp. 71-75.

<sup>46</sup> A. DE GUEVARA, *Libro primero de las Epistolas familiares*, carta 3, «Razonamiento hecho al emperador nuestro señor sobre unas medallas antiquísimas que mando al auctor leer y declarar. Tócanse en él muchas antigüedades», disponibile in <http://www.biblioteca-antologica.org/ed>. La malattia dell'imperatore in J. de VANDENESSE, *Diario de los viajes de Carlos V*, in GARCÍA MERCADAL, *Viajes ... cit.*, p. 87.

<sup>47</sup> J. URREA FERNÁNDEZ, *El arquitecto Luis de Vega*, in Jornadas Internacionales de Investigación "Arquitectos y arquitectura en España e Italia en la Edad Moderna" (Universidad Complutense de Madrid, 18 settembre 2013), senza pubblicazione. Ringrazio il Prof. Urrea per la precisione dell'informazione. La stampa è pubblicata in *The Illustrated Bartsch, t. 17: Early German Master*, New York, 1981, p. 155. Daniel Hopfer lavorò per gli Asburgo e fece stampe in forma di medaglia con le immagini di Maximiliano e di Carlo V, e anche di ritratti di altri personaggi di questa dinastia.

<sup>48</sup> Si dovrebbero aggiungere altri quattro inclusi in semicerchi nei due angoli della volta di entrata al piano basso.

<sup>49</sup> A. DE SANTA CRUZ, *Crónica del Emperador Carlos V*, Madrid, 1920, vol. II, cap. VII, p. 37.

<sup>50</sup> Tagliato a Barcellona, prima di imbarcarsi, secondo la tradizione riportata da SANDOVAL, *Historia ... cit.*, p. 343; o a Genova, secondo una testimonianza italiana riportata da D.H. BODART, *Algunos casos de anacronismos en los retratos de Carlos V*, in «Boletín del Museo del Prado», XVIII, 36 (2000), p. 9.

<sup>51</sup> Si vedano, ad esempio, gli autoritratti dello scultore Damián Forment nei *retablos* della Basilica del Pilar (1509-1518), a Saragozza, e della Cattedrale di Huesca (1520-1534); anche C. BERNIS, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, 1962, p. 84 e figg. 27 e 34.

<sup>52</sup> Un'altra proposta diversa, che vincola queste figure con il ciclo troiano in P. ANDRÉS GONZÁLEZ, *Significación ideológica en el patio del "Palacio Real" de Valladolid*, in *Valladolid ... cit.*, pp. 60-61.

<sup>53</sup> Si vedano alcuni esempi nel catalogo dell'esposizione *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos - Maximiliano y los inicios de la Casa de Austria en España*, Madrid, 1992, pp. 315, 331.

<sup>54</sup> Non ha avuto fortuna storiografica l'identificazione con il fiammingo Paulo de Alverabech o Elberenberg proposta da A. TURCAT, *Etienne Jamet alias Esteban Jamete, sculpteur français de la Renaissance en Espagne condamné par l'Inquisition*, Paris, 1994, p. 115.

<sup>55</sup> J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Proceso inquisitorial contra Esteban Jamete*, Madrid, 1943, p. 24.

<sup>56</sup> Una proposta di contestualizzazione umanista in PÉREZ GIL, *El Palacio Real ... cit.*, pp. 89-124.

<sup>57</sup> Pubblicato in *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, Madrid, 1870, t. LV, pp. 335-338.

<sup>58</sup> KENISTON, *Francisco ... cit.*, p. 125, citando a G. GIORDANI, *Della venuta e dimora in Bologna di Clemente VII per la coronazione di Carlo V, imperatore*, Bologna, 1842, p. 18.

<sup>59</sup> G. VASARI, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* (trad. spagnola della edizione di L. BELLOSI-A. ROSSI), Madrid, 2002, pp.

657-658. Su questo pittore C. BERNARDINI, *Bartolomeo Ramenghi, pittore (1484?-1542?)*, *Catalogo generale*, Rimini, 1990.

<sup>60</sup> I. GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, *Dietro il muro del Collegio di Spagna*, Bologna, 1998, p. 92.

<sup>61</sup> KENISTON, *Francisco ... cit.*, p. 381, citando GIORDANI, *Della venuta ... cit.*, p. 92.

<sup>62</sup> V. RUIZ FUENTES, *El pintor Julio de Aquiles. Aportes documentales en su vida y obra*, in «Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada», XXIII (1992), pp. 84, 95-96.

<sup>63</sup> Avrebbe fatto parte della bottega dell'Udine nella decorazione della *Villa Madama* e della *Stufetta* di Clemente VII nel Castello di Sant'Angelo, a Roma; posteriormente, avrebbe lavorato sotto gli ordini di Vaga nel Palazzo Doria di Genova, secondo N. DACOS, *Julio y Alejandro. Grutescos italianos y cartografía flamenca en el Peinador de la Reina*, in «Cuadernos de La Alhambra», 42 (2007), pp. 93-101.

<sup>64</sup> BUSTAMANTE GARCÍA, *Valladolid ... cit.*, p. 150 propone l'arrivo in Spagna formando parte della spedizione di ritorno dell'Imperatore; in questo caso, mentre il committente rimaneva nella Corona di Aragona, loro si dirigevano direttamente a Valladolid.

<sup>65</sup> J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos*, Valladolid, 1901, pp. 139, 141.

<sup>66</sup> VILLALÓN, *Ingeniosa ... cit.*, p. 170.

<sup>67</sup> «[...] nunca el arte subió a tanta perfección» affermava Villalón, *ibidem*.

<sup>68</sup> M. GÓMEZ-MORENO, *Los pintores Julio y Alejandro y sus obras en la Casa Real de la Alhambra*, in «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», XXVII (1919), pp. 20-35; R. LÓPEZ TORRUOS, *Los grutescos de Rafael y Udine en la pintura española. La estufa y la loggia de Carlos V*, in «Storia dell'Arte», 60 (1987), pp. 171-177 e *Las pinturas de la Torre de la Estufa o del Peinador*, in *Carlos V y la Alhambra*, a cura di P. GALERA ANDREU, Granada, 2000, pp. 109-129; e DACOS, *Julio ... cit.*, pp. 106-133.

<sup>69</sup> In questo senso, Fernando Marias propone l'attribuzione a un "veedor": *Carlos V. Las armas y las letras*, a cura di F. MARIAS-F. PEREDA, Madrid, 2000, pp. 425-431, con la bibliografia pubblicata fino ad allora.

<sup>70</sup> N. DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londres, 1969; *Le Logge di Raffaello*, Roma, 2009.

<sup>71</sup> Come Alonso Berruguete, o don Juan Manuel, ambasciatore imperiale nella Santa Sede fra 1520 e 1522, che abitava vicino al palazzo di Cobos, R. DOMÍNGUEZ CASAS, *Le mécénat de don Juan Manuel, chevalier de la Toison d'Or*, in «Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art», LXII (2003), pp. 15-18.

<sup>1</sup> Un memorial dirigido a Carlos V recogía la apreciación de Cisneros sobre ciertos servidores que «avían venido a la Casa Real con muy poca hacienda i que puestos en ofiçios desde a quatro o cinco años labravan grandes casas», C. DE CEDILLO, *El Cardenal Cisneros. Gobernador del reino*, Madrid, 1928, vol. II, p. 657, recogido por H. KENISTON, *Francisco de los Cobos. Secretario de Carlos V*, Madrid, 1980, p. 12.

<sup>2</sup> El mismo César expresó la confianza que le merecía Cobos en las *Instrucciones públicas e Instrucciones secretas* que dejó al futuro Felipe II en 1543, conocidas por varias publicaciones desde el siglo XIX, de la que aquí se elige la de M. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Corpus documental de Carlos V*, t. II: (1539-1548), Salamanca, 1975, pp. 96, 102, 110 y 113.

<sup>3</sup> KENISTON, *Francisco ... cit.*, p. 23.

<sup>4</sup> Según Sandoval, Carlos V «más asentó en ella que en otro lugar de España», P. DE SANDOVAL, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, Madrid, 1847, vol. V, p. 50. Sobre los aspectos artísticos relativos a la estancia del Emperador en la ciudad, A. BUSTAMANTE GARCÍA, *Valladolid y la Corte imperial, en Carlos V y las Artes. Promoción artística y familia Imperial*, M.J. REDONDO CANTERA-M.Á. ZALAMA RODRÍGUEZ (coords.), Valladolid, 2000, pp. 129-164. Recientemente, sobre todo en lo referente a fastos y ceremonias, J.F. PASCUAL MOLINA, *Fiesta y poder. La Corte en Valladolid (1502-1559)*, Valladolid, 2013.

<sup>5</sup> R. DOMÍNGUEZ CASAS, *El espacio residencial de la monarquía en Valladolid: origen y expansión en el trazado urbano, en Valladolid. Historia de una ciudad*, t. I: *Edad Media. Arte*, Valladolid, 1999, pp. 45-46.

<sup>6</sup> «[...] de continuo viven en Valladolid muchos nobles y señores que tienen buenas casas», A. NAVAGERO, *Viaje por España*, en J. GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, Junta de Castilla y León, 1999, t. II, p. 39. Del mismo modo, «[...] esta noble villa de Valladolid es muy apacible y de muy buena vivienda. Tiene muchas y muy buenas casas de señores del reino», P. DE MEDINA, *Libro de grandezas y cosas memorables de España*, Sevilla, 1548, ed. a cargo de A. GONZÁLEZ PALENCIA, Madrid, 1944, p. 134. El primer estudio de conjunto de los palacios vallisoletanos del siglo XVI fue el de J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *La arquitectura doméstica del Renacimiento en Valladolid*, Valladolid, 1948. Más recientemente y con inclusión de los de todas las épocas, M.A. FERNÁNDEZ DEL HOYO, *Valladolid, en Casas y palacios de Castilla y León*, coordinadore J. URREA, Junta de Castilla y León, 2002, pp. 291-335. Con especial atención a sus propietarios, J. URREA, *Arquitectura y nobleza. Casas y palacios de Valladolid*, Valladolid, 1996.

<sup>7</sup> Como se hizo al menos en 1517 por medio de un pasadizo aéreo, L. VITAL, *Relación del primer viaje de Carlos V a España*, en GARCÍA MERCADAL, *Viaje ... cit.*, pp. 671-672.

<sup>8</sup> Al oeste, protegida por el palacio del poderoso Conde de Benavente, la que conducía al río Pisuerga y al único puente que lo atravesaba. Al norte, constituyendo la salida hacia dos ciudades tan significadas en el momento como Palencia y Burgos, «la más importante de todas», A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *Aspectos del urbanismo vallisoletano en torno al año 1500: Puertas, arrabales y puentes*, Madrid, 1976, p. 20.

<sup>9</sup> A lo que contribuía la separación natural que imponía uno de los antiguos cauces del río Esgueva.

<sup>10</sup> L.B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, libro V, caps. I-III.

<sup>11</sup> DOMÍNGUEZ CASAS, *El espacio ... cit.*, pp. 46-47.

<sup>12</sup> En 1530 constituían un mayorazgo en el que incluían esta casa, J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Monumentos civiles de la ciudad de Valladolid* (vol. XIII del *Catálogo monumental de la Provincia de Valladolid*), 2ª ed., Valladolid, 1983, p. 74.

<sup>13</sup> KENISTON, *Francisco ... cit.*, pp. 75-76.

<sup>14</sup> M. DE FORONDA Y AGUILERA, *Estancias y viajes del emperador Carlos V, desde el día de su nacimiento hasta el de su muerte*, s. I., 1914, p. 203.

<sup>15</sup> KENISTON, *Francisco ... cit.*, pp. 73-75.

<sup>16</sup> Reunido el Concejo de Valladolid el 7 enero de 1527 en previsión de que «su majestad ha de posar en las casas de don bernardino pimentel... acordaron que se limpie a costa de la villa hasta las casas de don pedro de baçan porque es paseadero de palacio», es decir toda la plaza y el comienzo de la actual calle de San Quirce, Archivo Municipal de Valladolid, Libros de Actas, 5, 1527-1531, fol. 7. La localización de las casas de Bazán en URREA, *Arquitectura ... cit.*, pp. 325-326.

<sup>17</sup> La datación de la toma de decisión de construir un palacio por parte de Cobos a finales de 1524, también en KENISTON, *Francisco ... cit.*, p. 94.

<sup>18</sup> Una primera biografía en J. URREA, *El arquitecto Luis de Vega (h. 1495-1562)*, en *A introduçao da Arte da Renascença na Península Ibérica*, Actas do simpósio internacional (Coimbra, 26-30 marzo 1980), Coimbra, 1981, pp. 147-168. Una revisión de sus obras y actuaciones en F. MARIAS, *Pedro de Gumiel, Francisco de Carabaña, la Universidad de Alcalá y el mito del «estilo Cisneros»*, in «Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"», LVIII (1994), pp. 55-57, nota 19.

<sup>19</sup> Está documentado en diversas obras de arquitectura civil en Alcalá de Henares a partir de 1518 y 1523. J. GARCÍA ORO, *El Cardenal Cisneros. Vida y empresas*, Madrid, 1993, vol. II, p. 288; F. MARIAS, *El arquitecto de la Universidad de Alcalá de Henares*, en *La Universidad Complutense y las Artes. VII Centenario de la Universidad Complutense*, Madrid, 1995, pp. 129-130. Una síntesis actualizada de su relación con Alcalá de Henares, en J.E. DE LA PEÑA Y MONTES DE OCA, *Maestros mayores de obras y maestros de obras reales en la tierra de Alcalá de Henares en los siglos XVI y XVII*, in «Anales Complutenses», XXIV (2012), pp. 42-43.

<sup>20</sup> La noticia de la carta fue dada por KENISTON, *Francisco ... cit.*, p. 94. El texto fue publicado por J. URREA FERNÁNDEZ, *El Palacio Real de Valladolid*, in «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», XL-XLI (1975), pp. 245-246, nota 17.

<sup>21</sup> Archivo Histórico Nacional, Códices y Cartularios, libro 1261, fols. 29 y ss.

<sup>22</sup> J. AGAPITO Y REVILLA, *Las calles de Valladolid*, Valladolid, 1937, p. 240.

<sup>23</sup> J. URREA, *El palacio vallisoletano de los Marqueses de Távora*, in «Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción», 40 (2005), p. 66.

<sup>24</sup> Datos sobre las añadidas en 1602 en J. PÉREZ GIL, *El Palacio Real de Valladolid. Sede de la Corte de Felipe III (1601-1606)*, Valladolid, 2006, p. 273. El aspecto actual se definió en 1891, J. ALTÉS BUSTELO-J. RIVERA BLANCO-J. PÉREZ GIL, *Plan Director del Palacio Real de Valladolid*, Valladolid, 2002, p. 109.

<sup>25</sup> No compartimos la propuesta de traslado de la portada principal expuesta por PÉREZ GIL, *El Palacio ... cit.*, pp. 275-282. La intervención consistiría esencialmente en una ampliación del hueco.

<sup>26</sup> AGS, Casa y Sitios Reales, Casa Real de Valladolid, leg. 1-1, 1602, data 32 relativa a la «fachada principal de la delantera de palacio» y 49.

<sup>27</sup> Según denota el escudo de la portada, al menos la parte inferior de la fachada fue costeadada por Alonso III de Fonseca, arzobispo de Toledo entre 1524 y 1534, para cuyo colegio salmantino Luis de Vega trazó la armadura de la escalera en 1527, M. SENDÍN CALABUIG, *El Colegio Mayor del Arzobispo Fonseca en Salamanca*, Salamanca, 1977, pp. 192, 264.

<sup>28</sup> F. MARIAS, *La Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Toledo, 1986, t. IV, p. 52.

<sup>29</sup> En 1550 Vega había dado las condiciones para la obra de carpintería de este palacio, L. GILA MEDINA-V.M. RUIZ FUENTES, *Andrés de Vandelvira. Aproximación a su vida y obra*, en *La Arquitectura del Renacimiento en Andalucía. Andrés de Vandelvira y su época*, Sevilla, 1992, pp. 90 y 93.

<sup>30</sup> F. MARIAS, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, 1989, p. 415.

<sup>31</sup> *M. Vitruvius per locundum solito castigatior factus sum figuris et tabula ut iam legi et intelligi possit*, libro I, fol. 4º.

<sup>32</sup> Un testimonio de estos contactos libresco con Venecia es el del envío a esa ciudad del Maestro Polo, canónigo de Cuenca, capellán y predicador real, para «entender» en la impresión de las obras de Alonso de Madrigal, «el Tostado», AGS, CC, Cédulas, libro 68, fols. 41 vº-43.

<sup>33</sup> E. GARCÍA CHICO, *El palacio de los Dueñas de Medina del Campo*, in «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», XVI (1950), pp. 87-110.

<sup>34</sup> Al menos desde 1526. A ellas se refería Vega en su carta, véase nota 20. Fueron autorizadas por



Carlos V mediante cédulas fechadas en Granada (31 de agosto y 6 de octubre de 1526), AGS, CC, C, libro 73, fols. 346 y 373.

<sup>35</sup> Luis de Vega refería cómo una de las ventajas de la ampliación de 1526 era «poder tener ventanas los tres cuartos de la casa y son a la parte del sol» y abrir dos ventanas en las mesetas de la escalera.

<sup>36</sup> «[...] es tan sana y tan alegre que ha dado la vida a los niños, que allí corriendo por aquellos corredores se le quitó a don Diego la quartena», KENISTON, *Francisco ... cit.*, p. 121. El mismo Carlos V argumentaba la salud para justificar la ampliación del palacio en 1534, véase la nota siguiente.

<sup>37</sup> URREA FERNÁNDEZ, *El Palacio Real ... cit.*, p. 247, nota 19.

<sup>38</sup> A modo de ejemplo, el 19 de abril de 1537 Isabel de Portugal y sus hijos presenciaron el torneo desde una ventana del Palacio, mientras que otras ventanas estaban ocupadas por las damas de la Emperatriz, P. GIRÓN, *Crónica del Emperador Carlos V*, ed. por J. SÁNCHEZ MONTES, Madrid, 1964, p. 102.

<sup>39</sup> Agradezco a doña María Cabezedo, de la Oficina de Comunicación de la Cuarta SUIGE, su amabilidad, las facilidades concedidas y el intercambio de ideas durante las visitas al Palacio, así como la realización de las fotografías de las figuras 3 y 4 al Prof. Ramón Pérez de Castro.

<sup>40</sup> KENISTON, *Francisco ... cit.*, p. 121. El historiador lo identificó con Juan de Sámano.

<sup>41</sup> Su novedad con respecto a lo existente en el contexto vallisoletano ha sido apuntada por BUSTAMANTE GARCÍA, *Valladolid ... cit.*, p. 146.

<sup>42</sup> D. DE SAGREDO, *Medidas del Romano*, Toledo, 1526, DIII-DIIII.

<sup>43</sup> C. DE VILLALÓN, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, Valladolid, 1539, ed. por M. SERRANO Y SANZ, Madrid, 1898, p. 173.

<sup>44</sup> En 1521 el escultor reclamaba su pago al Cardenal, H. ELLIS, *Original Letters illustrative of English History*, Londres, 1846, vol. I, p. 249.

<sup>45</sup> El ejemplo más sobresaliente fue el del Cardenal Mendoza (1428-1495), quien poseyó cerca de cuatro mil piezas, J.M. DE AZCÁRATE RISTORI, *El Cardenal Mendoza y la introducción del Renacimiento*, in «Santa Cruz», 22 (1961), pp. 7-16, y *Mecenazgo y coleccionismo: El Cardenal Mendoza*, en *La introducción del Renacimiento en España. El Colegio de Santa Cruz (1491-1991)*, S. ANDRÉS ORDÁZ-J. RIVERA (coords.), Valladolid, 1992, pp. 71-75.

<sup>46</sup> A. DE GUEVARA, *Libro primero de las Epístolas familiares*, carta 3, «Razonamiento hecho al emperador nuestro señor sobre unas medallas antiquísimas que mando al auctor leer y declarar. Tócanse en él muchas antigüedades», disponible en <http://www.biblioteca-antologica.org/ed>. La enfermedad del Emperador en J. DE VANDENESSE, *Diario de los viajes de Carlos V*, en GARCÍA MERCADAL, *Viajes ... cit.*, p. 87.

<sup>47</sup> J. URREA FERNÁNDEZ, *El arquitecto Luis de Vega*, en Jornadas Internacionales de Investigación "Arquitectos y arquitectura en España e Italia en la Edad Moderna" (Universidad Complutense de Madrid, 18 septiembre 2013), inédito. Agradezco al Prof. Urrea la precisión de la información. El grabado está publicado en *The Illustrated Bartsch, t. 17: Early German Master*, Nueva York, 1981, p. 155. Daniel Hopfer trabajó para los Habsburgo e hizo grabados en forma de medallón con las imágenes de Maximiliano y de Carlos V, además de otros retratos de miembros de esta dinastía.

<sup>48</sup> Habría que añadir otros cuatro incluidos en semicírculos en dos ángulos de la crujía de la entrada en la planta baja.

<sup>49</sup> A. DE SANTA CRUZ, *Crónica del Emperador Carlos V*, Madrid, 1920, vol. II, cap. VII, p. 37.

<sup>50</sup> Cortado en Barcelona, antes de embarcarse, según la tradición recogida por SANDOVAL, *Historia ... cit.*, p. 343; o en Génova, según testimonio italiano, recogido por D.H. BODART, *Algunos casos de anacronismos en los retratos de Carlos V*, in «Boletín del Museo del Prado», XVIII, 36 (2000), p. 9.

<sup>51</sup> Véanse, por ejemplo, los autorretratos del escultor Damián Forment en los retablos de la Basílica del Pilar (1509-1518), en Zaragoza, y de la Catedral de Huesca (1520-1534); también C. BERNIS, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, 1962, p. 84 y figs. 27 y 34.

<sup>52</sup> Otra propuesta diferente, que vincula estas figuras con el ciclo troyano, en P. ANDRÉS GONZÁLEZ, *Significación ideológica en el patio del "Palacio Real" de Valladolid*, en *Valladolid ... cit.*, pp. 60-61.

<sup>53</sup> Véanse algunos ejemplos en el catálogo de la exposición *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos - Maximiliano y los inicios de la Casa de Austria en España*, Madrid, 1992, pp. 315 y 331.

<sup>54</sup> No ha tenido fortuna historiográfica la identificación con el flamenco Paulo de Alverabech o Elberenberg propuesta por A. TURCAT, *Etienne Jamet alias Esteban Jamete, sculpteur français de la Renaissance en Espagne condamné par l'Inquisition*, Paris, 1994, p. 115.

<sup>55</sup> J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Proceso inquisitorial contra Esteban Jamete*, Madrid, 1943, p. 24.

<sup>56</sup> Una propuesta de contextualización humanista en PÉREZ GIL, *El Palacio Real ... cit.*, pp. 89-124.

<sup>57</sup> Publicado en *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, Madrid, 1870, t. LV, pp. 335-338.

<sup>58</sup> KENISTON, *Francisco ... cit.*, p. 125, citando a G. GIORDANI, *Della venuta e dimora in Bologna di Clemente VII per la coronazione di Carlo V, imperatore*, Bolonia, 1842, p. 18.

<sup>59</sup> G. VASARI, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* (trad. española de la edición de L. BELLOSI-A. ROSSI), Madrid, 2002, pp.

657-658. Sobre este pintor C. BERNARDINI, *Bartolomeo Ramenghi, pittore (1484?-1542?)*. *Catalogo generale*, Rimini, 1990.

<sup>60</sup> I. GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, *Dietro il muro del Collegio di Spagna*, Bolonia, 1998, p. 92.

<sup>61</sup> KENISTON, *Francisco ... cit.*, p. 381, citando a GIORDANI, *Della venuta ... cit.*, p. 92.

<sup>62</sup> V. RUIZ FUENTES, *El pintor Julio de Aquiles. Aportes documentales en su vida y obra*, in «Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada», XXIII (1992), pp. 84 y 95-96.

<sup>63</sup> Habría formado parte del taller de Udine en la decoración de *Villa Madama* y de la *Stufetta* de Clemente VII en el Castillo de Sant'Angelo, en Roma; posteriormente, habría trabajado a las órdenes de Vaga en el Palacio Doria de Génova, según N. DACOS, *Julio y Alejandro. Grutescos italianos y cartografía flamenca en el Peinador de la Reina*, in «Cuadernos de La Alhambra», 42 (2007), pp. 93-101.

<sup>64</sup> BUSTAMANTE GARCÍA, *Valladolid ... cit.*, p. 150 propone que llegaran a España formando parte de la expedición de regreso del Emperador; en ese caso, mientras su comitente se quedaba en la Corona de Aragón, ellos se dirigirían directamente a Valladolid.

<sup>65</sup> J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos*, Valladolid, 1901, pp. 139 y 141.

<sup>66</sup> VILLALÓN, *Ingeniosa ... cit.*, p. 170.

<sup>67</sup> «[...] nunca el arte subió a tanta perfección» afirmó Villalón, *ibidem*.

<sup>68</sup> M. GÓMEZ-MORENO, *Los pintores Julio y Alejandro y sus obras en la Casa Real de la Alhambra*, in «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», XXVII (1919), pp. 20-35; R. LÓPEZ TORRIJOS, *Los grutescos de Rafael y Udine en la pintura española. La estufa y la loggia de Carlos V*, in «Storia dell'Arte», 60 (1987), pp. 171-177, y *Las pinturas de la Torre de la Estufa o del Peinador*, en P. GALERA ANDREU (dir.), *Carlos V y la Alhambra*, Granada, 2000, pp. 109-129; y DACOS, *Julio ... cit.*, pp. 106-133.

<sup>69</sup> En este sentido, Fernando Marías propone su autoría a un "veedor" en F. MARIAS-F. PEREDA (coms.), *Carlos V. Las armas y las letras*, Madrid, 2000, pp. 425-431, con el estado de la cuestión y la bibliografía publicada hasta la fecha.

<sup>70</sup> N. DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londres, 1969; más recientemente, *Le Logge di Raffaello*, Roma, 2009.

<sup>71</sup> Como Alonso Berruguete, o don Juan Manuel, embajador imperial ante la Santa Sede entre 1520 y 1522, quien vivía muy cerca del palacio de Cobos R. DOMÍNGUEZ CASAS, *Le mécénat de don Juan Manuel, chevalier de la Toison d'Or*, in «Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art», LXII (2003), pp. 15-18.



collana **Problemi di conservazione e restauro. 40**

---

# *Il San Giovannino di Úbeda restituito* *El San Juanito de Úbeda restituido*

Atti del Convegno Internazionale (Firenze, 24-25 giugno 2013)

Actas de la Conferencia Internacional (Florenca, 24-25 de junio de 2013)

a cura di / *editado por*  
Maria Cristina Improta

---

*edifir*  
EDIZIONI FIRENZE



OPIFICIO DELLE  
PIETRE DURE



FUNDACIÓN CASA DUCAL  
DE MEDINACELI-SEVILLA

© Copyright 2014 by Edifir - Edizioni Firenze  
Via Fiume, 8 - 50123 Firenze (Italia)  
Tel. +39/055289639 - Fax +39/055289478  
www.edifir.it - edizioni-firenze@edifir.it

**Responsabile editoriale**

Elena Mariotti

**Stampa**

Pacini Editore Industrie Grafiche, Ospedaletto (Pisa)

**978-88-7970-658-2**

Foto di copertina: Particolare del *San Giovannino* di Úbeda dopo il restauro

L'Editore rimane a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, ConfArtigianato, CASA, CLAAI, ConfCommercio, ConfEsercenti il 18 dicembre 2000. Le riproduzioni per uso differente da quello personale sopracitato potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata dagli aventi diritto dall'editore. Photocopies for reader's personal use are limited to 15% of every book/issue of periodical and with payment to SIAE of the compensation foreseen in art. 68, codicil 4, of Law 22 April 1941 no. 633 and by the agreement of December 18, 2000 between SIAE, AIE, SNS and CNA, ConfArtigianato, CASA, CLAAI, ConfCommercio, ConfEsercenti. Reproductions for purposes different from the previously mentioned one may be made only after specific authorization by those holding copyright the Publisher.

## Indice / Índice

### **Presentazioni / Presentaciones**

ANTONIA PASOJA RECCHIA, Segretario Generale del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo	9
ISABELLA LAPI, Direttore Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Toscana	11
CRISTINA ACIDINI, Soprintendente per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze	13
DON IGNACIO DE MEDINA Y FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Duca di Segorbe	15
MARCO CIATTI, Soprintendente dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di restauro di Firenze	17

### **Contributi / Contribuciones**

JUAN MANUEL ALBENDEA SOLÍS, <i>L'Italia nella collezione Medinaceli</i> <i>Italia en la colección Medinaceli</i>	21
GIORGIO BONSAI, <i>Il San Giovannino e il restauro</i> <i>El San Juanito y la restauración</i>	45
MARIA CRISTINA IMPROTA, <i>Il recupero del frammento: il caso del San Giovannino</i> <i>La recuperación del fragmento: el caso del San Juanito</i>	63
RONALD E. STREET, <i>3-Dimensional Scanning at The Metropolitan Museum: Conservation, Cultural Exchange, Facsimiles and Documentation</i>	79
IVANO AMBROSINI, <i>Tecnologie di scansione, di prototipazione virtuale e rapida, in "4D" della divisione arte di UNOCAD srl applicate nel restauro integrativo scultoreo</i> <i>Tecnologías de escansión y de prototipación virtual y rápida en 4D de la División Arte de UNOCAD srl, aplicadas en la restauración integrativa de esculturas</i>	85
FABIO FRATINI, <i>Analisi archeometriche sul materiale costitutivo del San Giovannino di Úbeda</i> <i>Análisis arqueométricas de material constituyente el San Juanito de Úbeda</i>	95
PAOLA FRANCA LORENZI, FRANCA SORELLA, <i>Il San Giovannino restituito</i> <i>El San Juanito restituido</i>	101
LUDOVICA SEBREGONDI, <i>Pubbliche, private, internazionali. Committenze artistiche del Rinascimento fiorentino</i> <i>Públicas, privadas, internacionales. Comisiones artísticas del Renacimiento florentino</i>	127

FRANCESCO CAGLIOTI, <i>Il San Giovannino mediceo di Michelangelo: fortuna critica, iconografia, stile, attribuzione</i> <i>El San Juanito mediceo de Miguel Ángel: fortuna crítica, iconografía, estilo, atribución</i>	143
MARTA GÓMEZ UBIERNA, <i>Tra Italia e Spagna: le sculture per Francisco de los Cobos</i> <i>Entre Italia y España, esculturas para Francisco del los Cobos</i>	169
ARSENIO MORENO MENDOZA, <i>La scultura del San Giovannino nella Sacra Cappella di El Salvador di Úbeda</i> <i>La escultura de San Juanito en la Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda</i>	183
ANTONIO FOSCARI, <i>Un modello di Leon Battista Alberti evocato da Diego de Siloe: la Sacra Capilla de El Salvador in Úbeda</i> <i>Un modelo de León Battista Alberti evocado por Diego de Siloé: la Sacra Capilla de El Salvador en Úbeda</i>	195
FERNANDO MARIAS, <i>La Sacra Capilla de El Salvador di Úbeda: fra Italia e Spagna</i> <i>La Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda: entre Italia y España</i>	205
MARÍA JOSÉ REDONDO CANTERA, <i>Il palazzo "imperiale" di Francisco de los Cobos a Valladolid</i> <i>El palacio "imperial" de Francisco de los Cobos en Valladolid</i>	229
MIGUEL FALOMIR FAUS, <i>Il collezionismo pittorico di Francisco de los Cobos e il suo ambiente</i> <i>El coleccionismo pictórico de Francisco de los Cobos y su entorno</i>	249