

Francisco de los Cobos  
y las artes en la corte  
de Carlos V

SERGIO RAMIRO RAMÍREZ

Imagen de cubierta: Jan Gossaert, *Francisco de los Cobos y Molina* (detalle de fig. 15).  
Hacia 1530-1532. Los Ángeles, Paul Getty Museum

Página 4: Sebastiano del Piombo, *Piedad* (detalle de fig. 36). 1533-1539.  
Fundación Casa Ducal de Medinaceli, en depósito en el Museo Nacional del Prado, Madrid.

Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH)  
C/ Felipe IV, 12 – 28014 Madrid  
91 369 22 54  
[www.ceeh.es](http://www.ceeh.es)

© de esta edición: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2021  
© del texto: Sergio Ramiro Ramírez  
© de las ilustraciones: sus autores

Edición: Félix Andrada  
Diseño de colección: Fernando Villaverde Ediciones, S. L.  
Diseño y realización de cubierta: PeiPe Diseño y Gestión, S. L.  
Maquetación: PeiPe Diseño y Gestión, S. L.  
Fotomecánica: Lucam  
Impresión y encuadernación: Advantia Comunicación Gráfica, S. A.

ISBN: 978-84-18760-01-3  
Depósito legal: M-20727-2021  
Impreso en España – Printed in Spain

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra ([www.conlicencia.es](http://www.conlicencia.es); 91 702 19 70 / 93 272 04 47).



# Introducción

«**R**uyn sea quien por ruyn se tiene; las obras hazen linaje, que al fin todos somos hijos de Adam y Eva. Procure de ser cada uno bueno por sí, y no vaya a buscar en la nobleza de sus passados la virtud». Así respondía el personaje de Areúsa en *La Celestina* durante un diálogo con Sempronio<sup>1</sup>. Ambos discutían sobre la obligación social de casamiento entre personas de igual condición social y Areúsa optó por una declaración igualitaria. Ésta defendía que la virtud residía en los méritos personales, gracias a los cuales se podía alcanzar en el siglo XVI la nobleza, incluso cuando se carecía de ella por herencia sanguínea.

En este estudio sobre el patronazgo y los usos artísticos del secretario imperial Francisco de los Cobos y Molina (h. 1485/87-1547) se comprobará que el argumento de Areúsa está omnipresente, porque se trata de un elemento clave para comprender la función de las obras de arte que «hazen linaje». Un personaje de la posición social de Cobos no pudo ser ajeno a la instrumentalización política del arte de su tiempo, ni a la tentación de dejar huella en la tierra. Tampoco pudo sustraerse al deleite en los materiales ricos presentes en las telas y piezas de orfebrería, al orgullo de la programación de grandes arquitecturas o a la emoción piadosa y afectiva transmitida por la escultura y la pintura.

Tradicionalmente su figura se ha entendido como un paradigma del ascenso social durante el cambio dinástico de comienzos del siglo XVI en Castilla y Aragón. De este modo, se ha conformado la imagen de un personaje exitoso que inició su trayectoria gracias a la política centralizadora de los Reyes Católicos, cuando se habría facilitado la entrada de nuevos servidores en el aparato burocrático y de gobierno para alejar a la nobleza de los puestos de poder efectivo. En los Consejos de la Monarquía Hispánica se reservaron los cargos de decisión a los miembros del estamento eclesiástico y a los laicos formados en las universidades del reino, pero también se abrió el paso a funcionarios de otro tipo que, como Cobos, terminaron por convertirse en experimentados estadistas gracias a su trabajo en las escribanías y a la cotidianidad de la burocracia gubernamental. Los secretarios reales se vieron favorecidos en especial por su labor como intermediarios

entre el monarca y los consejos, aprovechando el sistema de una administración que aún no había delimitado con nitidez las competencias de cada miembro del Estado moderno. Algunos de ellos, como también es el caso de Cobos, destacaron con la llegada de Carlos V, optando a puestos de confianza.

Estos miembros de la corte provenientes del estamento no aristocrático acrecentaron su fortuna enriquecidos por mercedes reales y beneficios de negocios tanto en el Viejo como en el Nuevo Mundo. Asimismo, recubrieron sus orígenes con el ropaje de la cultura para contraer vínculos con la nobleza, la cual había iniciado un camino similar siglos antes a través del ejercicio de las armas. Así, los estudios sobre la corte de Carlos V han abordado la figura de Cobos como un importante secretario que desempeñó su carrera principal en las labores de hacienda y de gobierno de los reinos hispánicos, posición que aprovechó para amasar una considerable fortuna y casar con una aristócrata. Su propio testimonio es elocuente. En 1532 escribió a su sobrino Juan Vázquez de Molina: «Sé que yo no soy presidente ni letrado ni obispo, si allá murmuran dáseme muy poco»<sup>2</sup>, revelando con su simulado desdén por la fama pública una obsesión por demostrar sus méritos. De este modo es más fácil comprender por qué la dificultad para justificar su eminente posición en el gobierno carolino comportó en él una desmesurada ambición por acumular que, como consecuencia, se tradujo en una necesidad creciente de invertir en obras de arte.

En esa trayectoria no exenta de elecciones, luchas intestinas en la corte por ganar el favor del emperador y otras maniobras políticas, la promoción artística legitimó tanto su posición social como la nueva casa dinástica que él y su esposa, María de Mendoza (1508-1587), fundaron gracias al patrimonio y las mercedes acumuladas. Al mismo tiempo, el arte le permitió conformar una imagen ideal de sí mismo como hombre virtuoso y, por tanto, merecedor de su nueva categoría social, escondiendo sus orígenes y la procedencia de su fortuna. A pesar de todo, sorprende que su relación con las artes no haya conocido aún una aproximación profunda si se tiene en cuenta, por un lado, que explica algunos procesos artísticos relevantes en España y, por otro, el desarrollo al que la disciplina ha llegado sobre otros aspectos del patronazgo artístico hispano en la Edad Moderna, en especial para el siglo xvii.

### **«Comparación entre lo antiguo y lo presente»: apuntes historiográficos**

A lo largo de los casi cinco siglos que nos separan de su vida, el conocimiento sobre la agencia artística de Cobos ha generado decenas de estudios. Sin embargo, hasta el momento no existe ninguno que analice las obras desde su personalidad y gusto, sino que la participación de Cobos en el arte de su tiempo se ha abordado habitualmente

como una cuestión accesorio. La falta de una monografía específica sobre esta figura ha dificultado la formación de una opinión unitaria sobre la consideración que Cobos mantuvo de las expresiones artísticas. Quizá por eso hoy día se dispone de pocas evidencias sobre el gusto de Cobos y, de manera paradójica, éstas presentan considerable disparidad de juicios, en ocasiones incluso contradictorios entre sí. En general, se ha fluctuado entre la imagen de un aristócrata italianizado y el retrato más o menos matizado de un nuevo rico que carecía de la cultura propia de sus modelos italianos.

Si se atiende al origen de la fortuna crítica de Cobos, las aportaciones de los historiadores del arte se han encontrado con un importante vacío en las fuentes impresas de la Edad Moderna, aunque es posible rescatar algunas opiniones de valor que merecen ser analizadas. Desde las primeras palabras sobre el palacio vallisoletano en el opúsculo de Cristóbal de Villalón, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, pasando por los comentarios sobre sus fundaciones en el tratado de Gonzalo Argote de Molina, *Nobleza del Andalucía*, cabe inferir que Cobos no fue indiferente a sus coetáneos. Sus fundaciones fueron muy conocidas en su tiempo y no siempre dignas de alabanza, según evidencian los *Diálogos de la preparación de la muerte* de Pedro de Navarra. No obstante, en general primó la visión benévola de Argote, como demuestra la copia de sus pasajes en las crónicas de la ciudad y diócesis de Jaén escritas por Bartolomé Jiménez Patón o Martín de Ximena Jurado<sup>3</sup>.

Durante el siglo XVII, con toda probabilidad a causa de la decadencia de la casa de Camarasa, su labor de patronazgo artístico fue paulatinamente olvidada, al margen de algunas breves referencias en el *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco o en el *Parnaso español* de Antonio Palomino, ya en el XVIII. A finales de este siglo, los historiadores ilustrados no añadieron novedades a su papel como agente en el patronazgo de las artes y, por regla general, siguieron en sus escritos a Ximena Jurado, lo que provocó que, en ocasiones, divulgasen algunas noticias erróneas incluidas en el texto del cronista, como ocurre en el famoso diccionario de Juan Agustín Ceán Bermúdez, donde se afirma que Cobos contrató a un inexistente Pedro de Vandelvira tras descubrir su habilidad en los círculos de Miguel Ángel<sup>4</sup>.

Apenas se hace referencia a la labor de Cobos en las fuentes del siglo XIX. Los duros juicios de Francisco Pi y Margall en *Recuerdos y bellezas de España*<sup>5</sup> sobre los elementos paganos en la Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda pesaron sobre su imagen, construyendo la semblanza de un personaje carente del ánimo y del conocimiento necesarios para llevar a cabo una fundación de relevancia artística. Sin embargo, ya bien avanzada la centuria, los trabajos de recuperación documental de Manuel Ramón Zarco del Valle o Manuel Gómez-Moreno González anticiparon los esfuerzos de la historiografía local y provincial que, en el primer tercio del siglo XX, desarrolló una rigurosa y útil labor de investigación que revalorizó la personalidad histórica de Cobos<sup>6</sup>.

# Francisco de los Cobos y Molina

## Perfil biográfico, político y social

Cobos tiene todo el cargo del Estado de Castilla y en la verdad se tiene en esta Corte por muy averiguado estar en muy en la gracia de S.M. y todas las cosas destos reinos se despachan por su mano. Puede creer V.Md. que triunfa...

Martín de Salinas, carta al tesorero Salamanca, 7 de septiembre de 1524<sup>1</sup>

Las décadas de los setenta y ochenta del siglo xv fueron muy convulsas para la historia castellana, marcada por la guerra de Sucesión que finalizó con la paz de Alcáçovas de 1479, la progresiva conversión del reino en una monarquía autoritaria y la reactivación del avance castellano hacia el sur con el objetivo de conquistar el reino nazarí de Granada. En este contexto tan propicio para la movilidad social nació Francisco de los Cobos y Molina (m. 1547), cuya carrera posterior estuvo marcada en buena medida por este nuevo rumbo de los acontecimientos. Ese contexto político y social le permitió beneficiarse de dos fenómenos propios del reinado de los Reyes Católicos: por un lado, la creación de un complejo Estado con una creciente necesidad de personal especializado en tareas burocráticas y acciones políticas no militares y, por otro, la liberación de la frontera sur con la subsiguiente incorporación a su servicio de nuevas élites territoriales ajenas a los grandes clanes giennenses de tiempos de Enrique IV, como los Cueva o los Iranzo-Torres.

El conocimiento actual sobre la figura de Cobos (fig. 1) no permite confirmar la fecha de su nacimiento, ni tan siquiera el año. En general se acepta que vino al mundo en 1477, como propuso Keniston, pero éste sólo es el resultado de un cálculo aproximado<sup>2</sup>. A la pérdida de los archivos de la parroquia de Santo Tomás de Úbeda, donde se presume que fue bautizado, se une la inexistencia del expediente personal de pruebas para la concesión del hábito de Santiago, que no se encuentra en el Archivo Histórico Nacional, así como la parquedad de datos aportados en los procesos de su hijo Diego de los Cobos y su nieto Francisco de los Cobos y Luna<sup>3</sup>.



1. Christoph Weiditz, *Medalla con la efigie de Francisco de los Cobos y Molina* (anverso). 1531. Bronce, 61,7 mm de diámetro, 163,2 g. Washington, National Gallery of Art.

En las páginas iniciales de la biografía que le dedicó Keniston se afirma que Cobos transitó por la vida «desde la pobreza y la oscuridad de una pequeña ciudad andaluza a las esferas de la riqueza y del poder»<sup>4</sup>. Sin embargo, es necesario matizar esta descripción porque Úbeda no era por aquellos años ni pobre, ni oscura, ni pequeña. La ciudad había sido arrebatada definitivamente a los almohades por Fernando III el Santo a finales de septiembre de 1234. De manera inmediata, con el fin de estabilizar la frontera y repoblar el territorio con residentes cristianos, el rey concedió tierras a trescientos infanzones de su servicio y agració a la localidad con el «fuero de Cuenca». Así, Úbeda inició su andadura como villa de jurisdicción real, con unos privilegios que mantuvo con orgullo a lo largo de los siglos y que se incrementaron bajo el reinado de Enrique IV, cuando alcanzó el grado de ciudad. La población prosperó con la explotación de su fértil entorno agropecuario y el progresivo abandono de la tensión militar por el avance de la frontera hacia el sur. Asimismo, se estableció en ella una tupida red de talleres artesanales —expertos en la producción de la cerámica, en el sector textil y en el

tundido de cueros— que propició un incremento de las actividades comerciales y la convirtió en la capital de un extenso territorio jurisdiccional, abarcando desde la sierra norte de la actual provincia de Granada hasta el norte de la de Jaén y gran parte de su zona oriental. En este tiempo, la ciudad estaba en proceso de expansión, con arrabales que rebasaban la cerca medieval, entre los que se han conservado San Millán, San Nicolás y San Isidoro<sup>5</sup>. En definitiva, en la segunda mitad del siglo xv ya estaban sentadas las bases de la prosperidad de Úbeda durante la centuria posterior<sup>6</sup>.

En lo que respecta a la familia paterna de Cobos, las crónicas narran que el primero de su apellido llegó a la ciudad junto a los trescientos infanzones castellanos establecidos en Úbeda y Baeza en 1234. No se conserva ninguna lista de pobladores si se exceptúa un documento custodiado en la catedral de Jaén que relaciona veinticinco vecinos y seis adalides de la collación de Santa María<sup>7</sup>. Entre esos pobladores hubo de estar Ferrán Royz [Rodríguez] de los Cobos<sup>8</sup>, que probablemente procedía de las actuales provincias de Soria o Burgos, donde se documentan familias del mismo apellido en el siglo xii. La línea sucesoria de los Cobos en Jaén acrecentaría su importancia con la famosa historia de los doce caballeros de Úbeda que desafiaron y derrotaron a otros tantos guerreros musulmanes durante el sitio de Algeciras en 1344. Entre esos «doce leones de Úbeda» se encontraba un Lope Rodríguez de los Cobos, descendiente de Ferrán Rodríguez. Sea cierta o no, los cinco felinos que adornan el escudo del apellido familiar evidencian el orgullo que sintieron por esta mítica historia (fig. 2).

El primer miembro de la familia que ostentó honores en Úbeda fue Pedro Rodríguez de los Cobos, quien ejerció como condestable mayor y alférez de la ciudad hasta que en 1421 se le despojó de sus cargos municipales por su participación en una contienda local. Su situación se agravó tras la nefasta actuación durante su propia defensa judicial que conllevó su destierro a cuarenta leguas de Úbeda. Pedro Rodríguez de los Cobos casó con Juana Rodríguez Mexía y tuvieron dos hijos. El segundo de ellos recibió el mismo nombre que su padre y contrajo matrimonio hacia 1430 con Isabel de la Tovilla, con la que tuvo un hijo varón, Diego de los Cobos (m. 1530), y dos mujeres, Mayor y Leonor de los Cobos. Diego casó con Catalina de Molina y de esta unión nacieron tres hijas, Isabel, Leonor y Mayor, además de Francisco, protagonista de esta historia<sup>9</sup> (véase p. 411).

De su familia materna se sabe que sus bisabuelos fueron Diego Fernández de Molina y Leonor González. El hijo de ambos, Diego de Molina, llamado el Parálítico, se casó con Leonor de Arquellada y fruto de su unión nació Catalina de Molina, la madre de Francisco de los Cobos. Un informe del siglo xix sobre la ascendencia familiar asegura que Diego de Molina sirvió como criado del rey Enrique IV e incluso rechazó ser recibidor del monarca<sup>10</sup>, lo que de ser cierto ofrecería otro nexo familiar con la corte hasta ahora nunca explorado.





2. Esteban Jamete y taller, *Escudo heráldico del apellido Cobos*.  
1540-1545. Úbeda, Sacra Capilla de El Salvador.

### *La formación del secretario real*

El primer encargo de responsabilidad del que se tiene noticia es la preparación de las cuentas de gastos originados por la organización de la armada enviada a Calabria en 1502<sup>21</sup>. La documentación estaba ya completa en 1503, pues así lo consigna el documento en el que Cobos aparece nombrado como criado de Hernando de Zafra. Quizá esta actuación como recopilador y contable de una operación compleja le valió el nombramiento oficial de «escrivano de cámara e mi escrivano e notario público en la mi corte y en todos los mis reinos e señoríos» por cédula de Fernando el Católico dictada en Perpiñán y redactada por el mismo Hernando de Zafra el 18 de diciembre de 1503. Por tanto, Cobos ya se encargaba de redactar los documentos que posteriormente debían ser aprobados por el rey<sup>22</sup>.

José Martínez Millán ha señalado la hipotética protección que le proporcionó Miguel Pérez de Almazán, poderoso secretario de la administración aragonesa, lo que sancionaría su pertenencia a un «partido aragonés», también conocido como «fernandino» por su lealtad al rey<sup>23</sup>. Según el autor, con el tiempo esta facción logró tomar posiciones en los órganos de gobierno castellanos gracias a una transición interna favorecida por el amparo del poderoso consejero Guillaume de Croÿ, señor de Chièvres (1458-1521), una hegemonía que se mantuvo hasta mediados de siglo, cuando las desapariciones de Cobos y del arzobispo de Toledo, Juan Pardo de Tavera, supusieron el término de su pujanza. Como ha demostrado Keniston, Cobos trabajó estrechamente con otro de los miembros de este supuesto partido, el secretario Lope Conchillos, quien le enseñó los rudimentos del trabajo junto a Hernando de Zafra y Gaspar de Gricio, secretario y notario de los Reyes Católicos. De hecho, Conchillos entró a servir en la administración castellana sólo unos meses antes del nombramiento de Cobos como escribano de cámara<sup>24</sup>.

Es posible pensar que sus primeros años transcurrieron en su rutinario trabajo de amanuense real; cabe imaginarlo residiendo de forma permanente en Castilla al servicio del Consejo, pues no consta que partiese a Nápoles junto al rey Fernando en 1506. Tras la muerte de Zafra, el 14 de enero de 1508 accedió a su primer cargo hacendístico: contador mayor de Granada, un privilegio que sus descendientes mantuvieron, al menos, hasta el siglo XVIII<sup>25</sup>. A partir de este momento, Conchillos amparó a Cobos en su despacho y se sucedieron los nombramientos concedidos por el rey. El 3 de octubre de 1508, el mismo año en el que se consumó el derribo del Alcázar de Úbeda tras el enésimo enfrentamiento entre los bandos Cueva y Molina, fue electo regidor de su ciudad natal y, en razón de otra cédula real del año siguiente, se le permitió transferir el cargo a sus hijos o a cualquiera que no fuese «extraño de estos reinos ni infame»<sup>26</sup>. En 1514, su asiento en el gobierno municipal vino acompañado por su nombramiento

# Una imagen reflejo de un Imperio

El panorama artístico en época de Carlos V estuvo caracterizado por lo diverso de las propuestas estilísticas, reflejo de la multiplicidad de idiosincrasias y culturas locales de los territorios de su monarquía unidos en un marco político común<sup>1</sup>. Esta realidad heterogénea favoreció el intercambio y la yuxtaposición de valores estéticos. La misma naturaleza de una corte fundamentalmente borgoñona e hispana, creciente con cada movimiento por sus territorios, fomentó la mezcla de criterios diversos, nutridos por el contacto entre oficiales y aristócratas de procedencias variadas. Además, este séquito convivió en distintos estados de Europa, donde sus miembros aprovecharon para deleitarse con las novedades halladas por el camino y para comprar suntuosos y —a sus ojos— exóticos objetos que importar a sus posesiones como recuerdo, símbolo de prestigio o regalo para agasajar a otros personajes. El emperador asimiló de igual modo los rasgos estéticos con mayor capacidad representativa de cada territorio bajo su mando, con el objetivo de dotar a su imagen de mayor autoridad y mostrarse cercano a las costumbres de cada una de sus posesiones. Así pues, el presente estudio ha de tener en cuenta el análisis de una realidad caleidoscópica, en la que los discursos del poder se articularon mediante lenguajes artísticos distintos y plurales<sup>2</sup>. En ellos, el uso de una opción u otra denota una preferencia consciente por la puesta en acción de unos valores ceremoniales e ideológicos concretos que servían para la representación del poder en un territorio determinado.

En sus constantes traslados, Carlos V y su séquito atraían a numerosas personas en busca de negocios o prebendas. Este también era el caso de los artistas, que se desplazaban a los lugares donde se encontraba la corte, dado que la presencia del emperador y gran cantidad de personajes de la alta esfera social podía procurarles adquisiciones y encargos muy beneficiosos. Como ha sido estudiado con amplitud, la llegada a Castilla de Carlos V en 1517 propició el retorno a la península ibérica de las denominadas «águilas del Renacimiento»<sup>3</sup> —Bartolomé Ordóñez, Diego Siloe, Pedro Machuca y Alonso Berruguete— y otros eventos, como las diferentes estancias en Bruselas o

las muy relevantes en Bolonia de 1529-1530 y 1532-1533<sup>4</sup>, se tradujeron en un efervescente bullir de ideas artísticas. Respecto a Francisco de los Cobos, estas ocasiones brindaron al secretario una oportunidad para ampliar su conocimiento sobre los usos aristocráticos del arte.

La relación de Cobos con el hecho artístico es un reflejo político de su propio tiempo, que se despliega en un escenario extenso: el imperio de Carlos V, sobre todo, pero también sus confines, por cuanto atiende a piezas que procedían allende sus fronteras, como los territorios del Este de Europa o el Imperio Otomano. Al igual que el monarca, Cobos participó de una predisposición casi *aselectiva* en la recepción de otros modelos, comportamiento propio de las élites de su tiempo, que vivieron en un cambio de época<sup>5</sup>. Su relación con las artes expresa las inquietudes de los miembros de la alta sociedad cortesana de su tiempo y su propio interés por las producciones más preciadas, por suntuosas, de cada territorio con el que tuvo contacto. En menor medida apreció también los objetos considerados maravillosos y exóticos en un mercado poco a poco inundado por piezas de lugares cada vez más lejanos. Desde finales del siglo xv, el expansionismo castellano-aragonés comportó para individuos como Cobos una ampliación del mundo conocido, permitiendo que templos y palacios se alhajasen con esos bienes exclusivos<sup>6</sup>. Este es un valor fundamental para entender las actitudes de Cobos y aún de los miembros de toda la élite política y social de la primera mitad del siglo xvi, curiosos por la materialidad, la forma y la apariencia de lujo. Fueron individuos orgullosos de contar en su haber con una selección de las manufacturas más representativas y de más calidad, procedentes de todo el orbe conocido, con las que compusieron una escenografía del poder en sus residencias y patronatos<sup>7</sup>.

Es importante insistir en que la generación de Cobos asistió a un ensanche de la concepción del mundo, tanto desde el punto de vista de sus coordenadas geográficas, como en el de la consciencia histórica. En primer lugar, los límites se ampliaron con la conquista de América y, en definitiva, con la búsqueda de nuevas rutas para alcanzar Oriente evitando el control otomano sobre el este del Mediterráneo. En este contexto, las posesiones de Cobos se convirtieron en un reflejo de la nueva internacionalización de la península ibérica con influjos provenientes de Italia; de la realidad franco-borgoñona y neerlandesa, ya acostumbrada a exportar manufacturas a Castilla y Aragón; del mundo europeo en manos de monarquías como Francia, amiga o enemiga según la ocasión; pero también de los territorios americanos y los de la potencia antagónica de su tiempo, el Imperio otomano. En este marco cultural cada vez más globalizado, el contraste entre piezas y modelos ayudó al desarrollo de una consciencia de las distintas naciones en el interior de Europa, así como al descubrimiento de la «alteridad», crucial para la conformación de un imaginario visual europeo, un fenómeno a escala transatlántica que la generación de Cobos vivió en sus inicios y que marcó las manifestaciones culturales



11. Taller bruselense, *Tapiz del Triunfo de la Fama*. Hacia 1502-1504.  
Algodón y seda, 359,4 × 335,3 cm. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

Uno de sus bienes más preciados fue la serie de tapices de los *Triunfos de Petrarca* que consignó en el mayorazgo de 1541: «Asimismo metemos [...] los çinco paños de tapicería de la hystoria de los triumphos de Petrarcha por ser de tan buen patrón y estofa como son, que tienen a siete anas de cayda»<sup>49</sup>. De estas palabras puede deducirse que eran copia de algún otro ejemplar de prestigio, como pudo ser la serie que perteneció a Isabel la Católica (fig. 11), confeccionada en Flandes con ricos materiales, cuya



## **El creciente protagonismo de la imagen *al romano***

Embajadas, guerras, peregrinajes o actividades mercantiles constituyen algunas de las razones que explican la expansión del gusto por el arte italiano entre la aristocracia castellana a comienzos de la temprana Edad Moderna. Durante el reinado de los Reyes Católicos, algunas familias de la alta nobleza, como, por ejemplo, la de los Mendoza, encargaron obras que de forma explícita debían seguir los modos «al romano», es decir, debían estar basadas en la imitación del arte de la antigua Roma. Esta opción se hallaba revestida de un carácter diferenciador y prestigioso frente al arte gótico, calificado en la época como «moderno» por su más reciente creación. Aún así, el recurso a la tradición siguió siendo la elección más habitual en el contexto artístico del siglo xv, como resulta evidente también en las promociones artísticas acometidas por la Corona, especialmente en la arquitectura. De este modo, se mantuvo una situación de coexistencia de lenguajes estilísticos que a veces se imbricaron sin separación. A la pervivencia de la estética andalusí y el gusto por el arte nórdico de influencia alemana y neerlandesa se añadieron los elementos clásicos como una cita prestigiosa cargada de autoridad que revistió de gravedad la creativa mentalidad tardomedieval.

La presencia de italianos en el séquito de los monarcas hispánicos o las actividades de los españoles en Italia, sobre todo en Roma y Nápoles, habían permitido conocer algunas de las novedades de aquel territorio para el ejercicio de la magnificencia y la retórica del poder. En la primera mitad del siglo xvi mejoró poco a poco el conocimiento que las élites castellanas poseyeron del lenguaje artístico de la Antigüedad, por lo que, gracias a una tímida difusión de la cultura humanista entre artistas e intelectuales, se fue desarrollando un criterio para la correcta comprensión del significado del arte italiano y de sus fundamentos estéticos, que ayudó a discernir entre la gran variedad de manifestaciones artísticas que constituyen el fenómeno conocido como Renacimiento italiano.

Las visitas de la corte carolina a las ciudades italianas fueron desde el primer momento ocasiones perfectas para conocer las múltiples opciones que ofrecía el arte clásico para la representación del Estado<sup>134</sup> y, de paso, desarrollar una mayor sensibilidad «a la cualidad de las expresiones arquitectónicas y figurativas de la cultura humanística»<sup>135</sup>. En agosto de 1529 Génova supuso el primer contacto de Cobos con una de las grandes ciudades italianas. Allí conoció personalmente a soberanos de los principales estados del norte que acudieron a la ciudad portuaria para rendir homenaje al emperador, así como a los representantes de las repúblicas de Siena, Luca o Florencia, que pretendían presentar sus peticiones particulares a Carlos V<sup>136</sup>. Desde las primeras visitas al suelo italiano, Cobos estableció contacto con artistas que tuvieron acceso a la corte. Entre los que acudieron en esa ocasión al encuentro con el emperador se encontraba Baccio Bandinelli



23. Autor flamenco desconocido, *Dibujos fantásticos para decoración*. Hacia 1535. Pluma y tinta sepia sobre papel, 198 × 337 mm. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

Al igual que en el caso de Pupini y Bagnacavallo, la exclusividad del trabajo de estos artistas foráneos suponía para Cobos un deseo de diferenciación, pues su especialidad era imposible de encontrar entre los artífices castellanos o aragoneses. Por otro lado, Aquiles y Mayner, como Pupini y Bagnacavallo, eran artistas versátiles, técnicamente habilitados para la pintura mural, pero también para realizar diseños que se acomodaran a las nuevas corrientes de imágenes *al romano* que, como Cobos pudo constatar, se demandaban en las capitales castellanas como Burgos o Toledo. El uso que más tarde hizo Carlos V de estos artistas demuestra el éxito de su trabajo y la necesidad de estos especialistas de los que Castilla carecía.

Otro género pictórico que la corte Habsburgo demandó y cuyas necesidades no hallaba cómo satisfacer fue el del retrato, campo en el que escaseaban los expertos en Castilla. No hay que olvidar que el emperador no tenía aún un artista de plena confianza que tradujese en imágenes sus victorias o que retratase a la familia imperial, de cuyos miembros, a causa de la expansión de los dominios Habsburgo, la producción de efigies llegó a ser una cuestión de Estado. El retrato se transformó en un objeto capital para asuntos propagandísticos, diplomáticos y privados, pues se convirtió en un género prestigiado gracias a su poder cohesionador de las relaciones entre individuos alejados entre



27. Tiziano, *Federico Gonzaga, I duque de Mantua*. 1529.  
Óleo sobre tabla, 125 × 99 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

A favor de su viaje a Castilla en el siglo XVI está el hecho de no encontrarse entre los bienes adquiridos por Carlos I de Inglaterra de la colección mantuana, aunque no vuelve a registrarse en España hasta 1630, ya en posesión del marqués de Leganés, donde se mantiene hasta su inventario *post mortem* en su palacio de Morata en 1655 como «otro retrato de un duque de Ferrara con su perro»<sup>245</sup>. De este cuadro existe una copia



**Roma quanta fuit et est: *Sebastiano del Piombo y las pinturas para el comendador mayor***

Con anterioridad a la fuente genovesa, Cobos había demostrado su interés por este tipo de obras decorativas en mármol. El mejor ejemplo es la fuente que Miquel Mai, embajador de Carlos V en Roma, supuestamente envió en 1531 para su palacio de Úbeda con un Apolo que la remataba<sup>338</sup>. Cobos había tenido la oportunidad de entablar una estrecha relación con Mai a raíz de la coronación de Bolonia, si no antes en las cortes aragonesas a las que había acudido acompañando al emperador. Ambos estuvieron presentes en la efeméride como miembros del escalafón más alto del gobierno cesáreo y gestionaron algunos asuntos en colaboración<sup>339</sup>.

Joan Bellsollell, es probable que siguiendo a Keniston, creyó reconocer esta fuente en la que hoy adorna la plaza Vázquez de Molina de Úbeda y que Enrique Romero de Torres documentó con una fotografía en el patio del palacio de Cobos hacia 1915 (fig. 34). No obstante, debe descartarse como un regalo diplomático llegado desde Roma por su baja calidad<sup>340</sup>. La obra no ha sobrevivido, pero se encontraba en el patio de la casa ubetense en 1562 cuando se concertó la construcción de la fuente del convento de San Francisco de la misma localidad. Las condiciones de aquel trabajo estipularon que los operarios debían labrar la taza y el pie siguiendo el modelo de la fuente que se hallaba en las casas principales de María de Mendoza, comprendiendo el pretil circular que estaba asentado sobre una base o grada decorada con los escudos del matrimonio<sup>341</sup>. Más tarde, un documento del 8 de enero de 1748 que describe la toma de posesión de la residencia por parte de Antonio Francisco Melgarejo en nombre de la marquesa de Camarasa, menciona todavía la existencia de una fuente de taza en el patio<sup>342</sup>, por lo que su desaparición debió de producirse durante la centuria siguiente cuando se registran expolios de materiales en el palacio.

Por otro lado, gracias a las cartas conservadas en el Archivo General de Simancas se conoce la vía de entrada de otra obra proveniente de Roma, en este caso un retrato. El 17 de marzo 1534, el conde de Cifuentes escribió a Cobos para anunciarle su intención de enviarle dos pinturas. La primera era un retrato de una muchacha famosa por su belleza: «Un retrato havido de la hermana de Carniseca que dizen que era una de las más hermosas de Italia queríalo enviar a Vuestra Señoría sino por ser en tabla no sé cómo lo lleve»; la segunda era una efigie de Carlos V que había mandado por la posta simple<sup>343</sup>. Esta segunda obra debía de ser un lienzo y de tamaño reducido a tenor de las objeciones que planteaba sobre el método de expedición de la primera. Acerca del retrato de Carlos V, el conde de Cifuentes volvió a preguntar, ya en septiembre, ante la falta de noticias sobre su paradero: «Nunca me a escrito Vuestra Señoría si recibió el retrato que enbí con el correo ordinario de la figura de Su Magestad, miedo como sería perdido mandara a Mateo de Tarsis que sepa qué se hizo»<sup>344</sup>. Probablemente la pintura llegó



34. *Patio del palacio de Francisco de los Cobos, Úbeda. Antes de 1915.*  
Fotografía en Enrique Romero de Torres, en «Catálogo de los monumentos  
históricos y artísticos de la provincia de Jaén». Manuscrito,  
7 de septiembre de 1915. Madrid, Biblioteca Tomás Navarro Tomás.

engrosaron las colecciones «da papi, da regine et da imperatori» como afirmó Carnesecchi a la propia Giulia en carta del 19 de agosto de 1560<sup>349</sup>. Asimismo, otros pintores de calidad como Daniele da Volterra o Girolamo da Carpi reprodujeron su aspecto<sup>350</sup>, pero el que más interpretaciones llevó al lienzo fue Piombo, del que se han registrado también dos obras en pizarra actualmente en Wiesbaden y Mantua<sup>351</sup> (fig. 35). En julio de 1532

## Distintas maneras de ver y poseer

Los miembros de las élites de la Edad Moderna establecieron vínculos individuales con la cultura material del lujo y la atesoraron de manera diversa en función de sus objetivos sociales y políticos. Además, su apreciación del arte no fue unívoca, por lo que se relacionaron de modos muy distintos con los objetos o arquitecturas que conformaron su imagen de poder, pero también con aquéllos que poseyeron por cuestiones afectivas o de memoria dinástica<sup>1</sup>. En este punto, se hace necesario estudiar los mecanismos puestos en marcha por Francisco de los Cobos para atesorar, exhibir e instrumentalizar política y devocionalmente el patrimonio que tuvo a su disposición. Es preciso prestar atención a su empleo de varias figuras jurídicas vigentes en la época. Ello ayuda a comprender el aprecio que sintió hacia sus posesiones y el uso que hizo de ellas con el objetivo de construir un linaje nobiliario. Para esto, hay que focalizar el análisis en su gestación de una nueva memoria dinástica; por un lado, a través de la asociación a su propia persona de las distintas obras de arte vinculadas mediante el mayorazgo o el patronato y, por otro, con el estudio de los bienes libres, susceptibles de ser enajenados. Si la relación de Cobos con el hecho artístico tuvo, en la mayoría de los casos, objetivos políticos o culturales que lo alejan de la idea de coleccionista, las decisiones que tomó sobre los objetos y edificios que debían perpetuarse en sus descendientes, pero sobre todo cómo debían hacerlo, aportan un amplio caudal de información sobre sus preferencias y la función que otorgó a cada obra de arte.

La concesión de un mayorazgo fue una prerrogativa regia que permitía a ciertos súbditos vincular un lote de bienes prohibiendo su enajenación total o parcial con el fin de asegurar su sucesión hereditaria regulada por un protocolo. El cuerpo patrimonial, en adelante inalienable, sólo podía ser acrecentado, al tiempo que sus titulares podían disfrutar del usufructo de los bienes y rentas incorporados. De este modo se evitaba debilitar la dinastía por las tan temidas particiones hereditarias<sup>2</sup> y se cohesionaba el linaje alrededor de un patrimonio que había recorrido toda la cadena genealógica de sus antecesores.



43. Taller castellano de mediados del siglo XVI, capiteles con las armas de los Molina y los Hurtado. Hacia 1535. Mármol. Úbeda, Sacra Capilla de El Salvador.

El mármol ayudó a revestir de apariencia clásica —y, por tanto, de mayor exclusividad y autoridad— algunas arquitecturas enraizadas en la tradición edificatoria andalusí, pero era extraño a la práctica constructiva vallisoletana, por lo que tanto Cobos como Vega desearían su uso para este edificio. El patio debía mostrar visualmente la dignidad del propietario, pero puede que Cobos optase a propósito por eliminar toda referencia a la heráldica de su familia. Ésta es la apariencia más plausible del palacio, pero cabe esperar el hallazgo de nuevas evidencias que atestigüen la presencia de decoración heráldica quinientista<sup>80</sup>. En el modelo más cercano, el palacio medinense del doctor Beltrán, las armas de los dueños se desplegaron por el patio, escaleras y en las yeserías de sus interiores<sup>81</sup>. Sin embargo, la residencia vallisoletana de los Cobos-Mendoza, además de tener un carácter eminentemente representativo ante la corte, hubo de subordinar la celebración del linaje a su condición de sede del poder real, como se comprobará en el capítulo dedicado a su servicio al emperador. Por lo tanto, todo parece indicar que las señales que reivindicaron la titularidad de la casa, o bien se colocaron bajo las de la monarquía, como fue el caso de la portada, o se reservaron para el palacio familiar en el sur.

### **El solar del linaje: las casas principales de Úbeda**

El palacio ubetense, con la ampliación y mejoras llevadas a cabo por el matrimonio, representó la «supremacía de su estatus» en el lugar de origen de la familia, así como la materialización de las ambiciones de dominio de Cobos sobre una ciudad que no podía



59. Castillo de Canena, Jaén. Después de 1539.

Años después, el castillo sufrió el incendio mencionado y del que nunca se repondría. Su estado fue deteriorándose con el tiempo y agudizando el contraste con otra de las residencias fortificadas de Cobos en el reino de Jaén: el castillo-palacio de Canena (fig. 59). Éste fue una obra totalmente nueva, aunque algunos investigadores han apuntado la posibilidad de que se reaprovechasen ciertas estructuras de la fortaleza anterior que comenzó a edificar Sancho de Benavides en 1473<sup>160</sup>.

Ciertamente, Carlos V intentó beneficiarse de esta iniciativa privada pues, en teoría, las órdenes militares no estaban capacitadas para realizar una labor de mantenimiento tan eficaz como la podría llevar a cabo la presencia de un señor territorial acaudalado y servidor directo de la Corona. De hecho, los registros conservados de las visitas de control internas de la Orden de Calatrava a sus posesiones del Reino de Jaén devuelven una panorámica muy deficiente del estado de sus infraestructuras bélicas en los años previos a la adquisición por parte de Cobos. Uno de estos documentos aporta información sobre la disposición y situación del edificio gracias a una visita realizada por la Orden de Santiago en 1509, donde se recoge un horno, un corral trasero, una torre del homenaje y una sala alta junto a un aposento que estaba ruinoso; además del resto de infraestructuras de servicio, las caballerizas y la vivienda del comendador<sup>161</sup>.

Desde el punto de vista arquitectónico, frente a la modernidad de Sabiote, el nuevo castillo de Canena representa una opción más enraizada en la tradición del siglo xv de

## La perduración de la memoria terrenal

### Los patronatos en Úbeda

#### *La capilla de la Purísima Concepción en Santo Tomás*

La primera decisión del matrimonio Cobos-Mendoza en Úbeda, anterior incluso a la reforma del palacio familiar, fue la construcción del espacio funerario para su descanso eterno. La nueva fundación fue una capilla familiar en el interior de la iglesia de Santo Tomás, que ya tenía una entidad proporcionada al nivel de riquezas que poseían en los años veinte. La empresa fue con probabilidad fruto de la decisión exclusiva de Cobos, pues se trataba de un espacio funerario destinado, al menos, también a sus padres. No obstante, María de Mendoza siempre supervisó la administración de los proyectos debido a las ocupaciones políticas de su marido, por lo que cabe suponer que igualmente aportó consejos y controló los avances de la obra.

Una de las primeras iniciativas de este tipo de figuras en ascenso social, reflejo de su apropiación de los usos nobiliarios, fue levantar capillas de grandes dimensiones dentro de las iglesias parroquiales, rivalizando visualmente con los enterramientos privados de otras familias. Al mismo tiempo, con ellas pretendían simbolizar la protección del linaje sobre la comunidad eclesiástica y el resto de la collación. Así ocurrió también en el caso de otros dos personajes relacionados con la hacienda real que además provenían de familias conversas: el contador Francisco López Saldaña (h. 1400-1456) en Santa Clara de Tordesillas o Alonso Gutiérrez en la parroquia de San Martín de Madrid<sup>168</sup>.

Las dimensiones de esta fundación evidenciaron pronto las capacidades económicas de la familia. De hecho, como se verá, la pujanza de su dotación fue la causa de su efímera existencia. En la primavera de 1525, Francisco de los Cobos y María de Mendoza dieron la orden definitiva para la construcción de la capilla de la Purísima Concepción en la parroquia de Santo Tomás, preparando ya su futuro sepelio junto a los padres de Cobos. A finales de febrero, aún en Madrid, el obispo de Jaén había agregado a la nueva fundación dos beneficios que habían pertenecido a Fernando Ortega, nombrado capellán mayor del nuevo patronato<sup>169</sup>. En la Semana Santa de aquel año, celebrada en abril, tras una primera visita a Jaén y su catedral donde los recibió el obispo Esteban Gabriel Merino, el matrimonio viajó a Úbeda para proyectar el resultado final.

La compra del terreno se había planificado entre 1523 y 1524<sup>170</sup>, y en 1525 ya estaba casi todo listo para iniciar las obras. Según la declaración del abogado Luis de Biedma en 1569, se trataba de un solar perteneciente a una antigua capilla derruida por el que se pagaron cuatro mil maravedís<sup>171</sup>. Esta versión fue corroborada por el escribano de Úbeda Juan Merlín, quien aseguró haber redactado el contrato con los canteros, hoy



79. Cabecera de la iglesia de Santa María, de Andrés de Vandelvira. A partir de 1540, Cazorla (Jaén).

del marquesado de Camarasa. En realidad, como recogen las crónicas de la orden y del monasterio, el verdadero artífice de la obra fue considerado el alcaide Luis de Teruel, quien dejó sus propias casas a las religiosas a la espera de que se llevasen a cabo las obras del convento y acometió todas las gestiones necesarias para ponerlo en marcha. De hecho, la orden le solicitó que asumiese el patronato; aunque él renunció con insistencia para que recayese de manera honorífica en los marqueses de Camarasa, como señores de la villa<sup>412</sup>. Es más, la formalización del patronato no se realizó hasta 1608, cuando Ana Félix de Guzmán, esposa del II marqués de Camarasa, Francisco de los Cobos y Luna, asumió la institución bajo su protección<sup>413</sup>.

En cuanto a Cazorla, tras el nombramiento como adelantado, Cobos dilató poco la construcción de un gran templo (fig. 79). Si bien Sabiote era el núcleo principal de su señorío territorial, el adelantamiento suponía un título diferenciado sobre un territorio que ya contaba con una población principal. Por tanto, eligió iniciar la



## «El privado del rey debe saber a lo que su señor es inclinado»

Las cortes de la Edad Moderna estaban formadas por tres componentes fundamentales: la casa del rey, elemento primigenio y esencial, constituida por los miembros de la familia real y las personas encargadas de su servicio; el aparato de gobierno, integrado sobre todo por los consejos y los tribunales, y los cortesanos, actores que vivían en torno a la corte y manejaban sus asuntos privados al calor de ella<sup>1</sup>. En ocasiones excepcionales, personajes de difícil catalogación, pero con suficiente autoridad para desempeñar cargos de una manera oficiosa, se movían con libertad entre las dos primeras categorías. Tal fue el caso de los privados, figuras políticas propias del bajo medievo y comienzos de la Edad Moderna<sup>2</sup>, entre los que se puede incluir a Francisco de los Cobos, quien supo desarrollar su actividad entre ambas esferas, acaparando gran parte de la ascendencia ante el monarca y asumiendo diversas labores en los dos apartados cortesanos. Esta estrategia le permitió atribuirse servicios que redundaban en mayores favores provenientes del emperador Carlos V, a medida que ganó en confianza y adquirió una más elevada responsabilidad para tomar decisiones y ejecutar tareas de manera autónoma.

Aunque en toda su carrera posterior no sustituyó el poder político del rey como otros personajes de consideración similar durante el siglo anterior —Álvaro de Luna (h. 1390-1453), Juan Pacheco (1419-1473) o Beltrán de la Cueva (h. 1453-1492)—, ni disfrutó en exclusiva de toda la gracia real, Cobos fue depositario de una confianza total por parte de Carlos V como un primero entre varios. Así se lo hacía saber el emperador a su hijo Felipe en las denominadas «instrucciones secretas» de Palamós de 1543:

Él tiene experiencia de todos mis negocios y es muy informado dellos. Bien sé que no hallaréys persona que de lo que a ellos toca os podáys mejor servyr que dél. Y creo que él lo hará bien y linpiamente [...] Bien será que os sirváys dél como





88. Esteban Jamete y taller, medallones en las enjutas de los arcos del patio del Palacio Real de Valladolid. Hacia 1535.



89. Taller de Alonso Berruguete, *Senador romano* y *Soldado romano*. Hacia 1533. Madera dorada y policromada, 57,5 × 65 cm cada uno. Colección particular.

Castilla, a que se facilitase la llegada de madera, cal, leña y otros materiales por el río. Carlos V se aseguraba de que Cobos seguía controlando los avances, empleándose a fondo costase lo que costase, pues le escribió: «Hogaré que tengáis la mano para que se provea en esto y en lo que adelante se ofreciere todo lo que se pudiese y sufriere»<sup>306</sup>.

### *Las casas de El Pardo, Aranjuez y Bosque de Segovia*

En estos mismos años se trabajó a la vez en la mayoría de los Reales Sitios castellanos, por lo que Cobos se debió rodear de un equipo ingente para manejar todos los asuntos al mismo tiempo. Si bien Madrid y Toledo eran los puntos principales que necesitaban de atención más pormenorizada y un mayor número de trabajadores a cargo, en Segovia, siguiendo la trayectoria del camino entre Valladolid y Madrid, se empleó también en la primera fase de reconstrucción de la denominada como Casa del Bosque, ya frecuentada por los Reyes Católicos y que contaba con diversos pabellones cercanos a la residencia principal de Valsaín<sup>307</sup> (fig. 96). Más próxima a Madrid, los monarcas poseían la estructura fortificada de El Pardo (fig. 97) y ambas se vincularon administrativamente al Alcázar de Madrid, como ya sucedía en tiempos de los Reyes Católicos<sup>308</sup>. Estas dos propiedades regias, junto a Aranjuez (fig. 98), estaban en una incipiente fase de ampliación consistente en varias tareas que avanzaron el desarrollo ulterior de estos Reales Sitios. Entre otras cuestiones, Cobos se vio involucrado en el aumento de su extensión y limitación perimetral, la protección de sus recursos naturales, la implementación de una veda a la caza para toda persona ajena a la familia real, la generación de un ecosistema propicio para las actividades venatorias y la reconstrucción y habilitación de los espacios residenciales regios.

A finales de 1539, Cobos informó al emperador del inicio en El Pardo de las dos primeras tareas citadas, pues estaba inmerso en las negociaciones para adquirir nuevos terrenos, así como en la búsqueda de un oficial que impidiese la tala furtiva de leña<sup>309</sup>. La primavera anterior, Carlos V le había ordenado reprender al alcalde del sitio porque no había hecho la poda en el monte que él había señalado para ello durante el invierno. También había trasladado su malestar porque no se había delimitado el espacio sobre el que tenían orden de proteger del pasto y la corta<sup>310</sup>.

La veda de caza tenía efectos perjudiciales para la economía de las poblaciones del entorno. Las restricciones lesionaban derechos de propiedad de las tierras, limitaban el acceso al aprovisionamiento de leña y afectaban a los cultivos y pastos<sup>311</sup>. Por eso, Cobos procuró que se compensara a las villas aledañas, como en El Pardo, por el que hubo de ofrecer indemnizaciones monetarias a Alcobendas y otros pueblos, incluso a los vecinos de la misma villa de Madrid, que veían como una de las principales fuentes de su sustento se ponía en peligro<sup>312</sup>. De hecho, algunas poblaciones colindantes con terrenos vedados se sintieron tan amenazadas que se negaron a aceptar la aplicación de la veda.



96. Anton van den Wyngaerde, *La Casa del Bosque de Segovia* (detalle). 1562. Pluma a tinta marrón y azul, aguada de colores sobre papel, 395 × 1120 mm. Viena, Österreichische Nationalbibliothek.



97. Jehan L'Hermitte, *Vista del Sitio Real de El Pardo*. Hacia 1598-1602. Pluma a tinta negra y aguada parda sobre papel, 217 × 383 mm. Bruselas, Koninklijke Bibliotheek België.

## Conclusiones

La dilatada carrera de Francisco de los Cobos al servicio de la Monarquía Hispánica lo alzó hacia un estatus social y político de gran relevancia en la corte de Carlos V, completando una trayectoria ascendente iniciada en el aparato administrativo de los Reyes Católicos. La creciente confianza que obtuvo del segundo soberano de la dinastía de los Habsburgo, junto al factor singular de una privanza que nunca cayó en desgracia, le llevaron a invertir parte de las riquezas en una serie de obras artísticas y arquitectónicas de gran significación para la cultura del Quinientos en la Península Ibérica.

Su perspicacia y predisposición al aprendizaje facilitaron la asimilación de los modos aristocráticos que aseguraron su mantenimiento en la cúspide jerárquica del estamento privilegiado. De este modo, supo convertir parte de sus recursos en los elementos necesarios para aproximar su imagen a la de cualquier poderoso de su tiempo. Así, en cuanto la situación política y su fortuna personal se lo permitieron, inició la construcción de un palacio urbano en la Corredera de San Pablo de Valladolid, ronda de expansión de la ciudad donde se agruparon las principales casas nobiliarias en torno al monasterio dominico de San Pablo. Los trabajos dieron comienzo tras su matrimonio con María de Mendoza en 1522 y la definitiva cesión del solar por parte de su familia en 1523. Contemporáneamente inició un programa de exaltación de su linaje en Úbeda, su población natal, cuestión que requirió estrategias de visualización, sobre todo arquitectónicas, para superponer su apellido al de los tradicionales bandos familiares que habían controlado el gobierno de Úbeda durante siglos. La capilla funeraria de la Concepción, erigida a partir de 1525 en la iglesia parroquial de Santo Tomás, se enmarca en una iniciativa común al resto de potentados de su época para asegurar un enterramiento correspondiente al nuevo estatus conseguido para su familia. Asimismo, a comienzos de los años treinta acometió la renovación completa del palacio familiar ubetense en las inmediaciones de la parroquia de Santo Tomás. Para ello utilizó los solares que había adquirido en un proceso continuado desde comienzos del siglo para poseer toda una manzana en el colmatado urbanismo bajomedieval ubetense.