

SERGIO RAMIRO RAMÍREZ

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

Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2021, 464 páginas, 102 ilustraciones.

En una de las muchas y llamativas descripciones de su protagonista diseminadas por las páginas del libro *Francisco de los Cobos y las artes en la Corte de Carlos V*, su autor, Sergio Ramiro Ramírez, lo describe como un “personaje poliédrico” (p. 81). Ese carácter poliédrico es, de hecho, una aptísima metáfora para el libro en sí y, al mismo, tiempo algo que lo hace difícil de catalogar. Se trata de un excelente estudio biográfico, pero no solo, pues es un riguroso trabajo sobre las historias del mecenazgo y del coleccionismo, de la arquitectura y del urbanismo, de las políticas de la cultura visual y de sus usos político-culturales. El libro es, además, una aproximación a los matices de la esfera cortesana de la primera mitad del siglo XVI a través de un objeto de estudio idóneo para tal análisis. De hecho, aunque esté basado en un meticuloso análisis de fuentes primarias y secundarias sobre Cobos, este personaje es, de alguna manera, un pretexto para un proyecto mucho más ambicioso sobre los usos de la historia y el arte en el epicentro de un mundo en transición.

Con esto no pretendo decir que Cobos no fue extraordinario. Gracias a la confianza que le tenía el emperador Carlos V y a su habilidad para posicionarse en el contexto cortesano, Cobos fue un ejemplo paradigmático de exitoso ascenso social a través de canales burocráticos dentro del nuevo sistema de organización político-social que representaba la corte del primer rey de los Austrias. Presente en todos los consejos reales en su persona o a través de gente de su confianza, Cobos reunía efectivamente más poder que el cardenal Tavera o el duque de Alba, y llegó a alcanzar una fortuna comparable con éste. Provenía de una familia sin raigambre aristocrática, por lo cual tenía otros fines y otras ambiciones que los nobles que lo circundaban. Enfocándose en la cultura visual que rodeaba a Cobos durante su vida,

desde los bienes muebles que compraba, encargaba o recibía, hasta los palacios y capillas que construía, Ramiro Ramírez arguye que “las promociones de Francisco de los Cobos y su familia deben ser leídas en clave de un manifiesto no escrito que defiende su derecho a formar un linaje nobiliario” (p. 29).

En la introducción, el autor plantea algunas de las principales cuestiones de interés sobre este protagonista, incluyendo el concepto de la *magnificentia* o la justificación del gasto económico a través del bien público, la lucha de Cobos por su estatus y la pregunta de su gusto o sus intereses artísticos. Este último tema no ha sido objeto de una atención particular en la historiografía debido a que especialistas sobre el personaje, como Hayward Keniston, han sugerido incluso que Cobos no tenía un gusto propio y que basaba sus decisiones y elecciones culturales en la pericia de personas más sofisticadas de su ámbito, algo a lo que Ramiro Ramírez se opone. De hecho, una de las ventajas de la introducción, y del libro en general, es que ayuda a matizar posiciones historiográficas anteriores de manera equilibrada.

A través del primer capítulo —de muy agradable lectura— el lector se aproxima a la biografía de Cobos, abordando cuestiones como su excitante ascenso y carrera; el importante papel de su esposa, la noble María de Mendoza; o las críticas acerca de su persona, proferidas por personajes como Francisco López de Gómara, hasta analizar su fama póstuma. El éxito de esta sección depende en gran parte del conciso análisis de los mecanismos de la Corte del más peripatético de todos los reyes españoles, Carlos V. Esto es crucial para comprender cómo un burócrata como Cobos—talentoso, inteligente y, sin duda, astuto, pero carente de origen noble—pudo alcanzar su posición, y también es aquí donde Ramiro Ramírez empieza a plantear las

principales preguntas acerca de los usos del arte, entendido muy ampliamente, en la sociedad cortesana del siglo XVI. Los viajes de Cobos junto al emperador, o en el marco de sus tareas oficiales, le expusieron a una gran diversidad de escuelas y estilos artísticos, variados tipos y usos de objetos, enseñándole, además, la importancia de gastar de manera correspondiente a su rango. Estas cuestiones son el foco principal del segundo capítulo, en el cual el autor analiza obras de arte específicas que, de alguna manera, ilustraban o se relacionaban con los diversos territorios con los que la monarquía mantenía relaciones, principalmente Flandes e Italia. Si bien se suele reconocer la importancia de Italia en las transacciones artísticas de Cobos, parece claro que es el arte flamenco—que conoció durante su primer viaje internacional significativo— con el que el secretario imperial empezó a desarrollar su propio gusto, en particular por la pintura religiosa y el retrato, pero siguiendo en esto las modas ya predominantes en el contexto castellano. El famoso retrato de Cobos pintado por Jan Gossaert es un testimonio del impacto que tuvo sobre él el minucioso registro de la realidad que representaba el arte del norte de Europa.

En el segundo capítulo se puede apreciar la facilidad con la cual el libro trata las dudas que existen sobre obras artísticas que aparecen descritas en los inventarios de bienes, tanto del palacio familiar de Cobos en Valladolid, como de la Sacra Capilla de El Salvador que fundó en Úbeda. Las lagunas que tienen nuestro conocimiento sobre esta cuestión son en parte ilustradas con imágenes bien relacionadas que representan plausibles parecidos a los encargos, compras o regalos que gravitaron en torno a Cobos. Aquí quiero subrayar que el autor muestra gran sensibilidad a una característica fundamental de la producción artística de la temprana Edad Moderna: su

replicabilidad y la importancia de la copia pictórica, que satisfacía el deseo de poseer tipos de objetos e imágenes que advertían una sensibilidad o una moda. Tener un *unicum* era, en muchas situaciones, de una importancia mucho menor. De hecho, para mí la cuestión de la copia surge—inesperadamente—como un tema subyacente pero fundamental en este libro cuya lectura propone relaciones y conexiones con recientes aportaciones a este asunto.

En el marco de su discusión sobre la pintura y la escultura italianas, el regalo será un tema de particular relevancia para una amplia gama de lectores. Esta parte del capítulo incluye un fascinante análisis de la confidencialidad necesaria en el envío de regalos, ya que se trataba muy a menudo de la materialización de complejas negociaciones diplomáticas. Además, como una prueba clara de que el gusto de Cobos cambió con la experiencia y el aprendizaje, Ramiro Ramírez demuestra que con el tiempo resultó más difícil a los peticionarios “comprar” la atención de Cobos, ya que a éste le interesaban objetos de artistas cada vez más exclusivos. En este contexto, afirma el autor que para Cobos “su valoración” había de atenerse “sobre todo a principios artísticos y no sólo crematísticos” (p. 116). Esta era una evolución muy personal, sugiere, ya que las formas clásicas del arte del Renacimiento representarían un corpus de referencias muy innovadoras en una península ibérica donde la educación humanística era todavía algo inusual. Sin embargo, los interlocutores italianos de Cobos se burlaban privadamente de su supuesta incapacidad para discernir la calidad pictórica, llegando a sugerir que se podrían obtener de él los mismos favores con copias muy inferiores. De todos modos, España—y Cobos—sí influyeron en la creación de obras maestras italianas, como la famosa *Pietà* de Sebastiano del Piombo en la cual Ramiro Ramírez conecta la inclusión de la Verónica con el interés de Cobos por las reliquias y, como buen jienense, con su devoción a la Santa Faz de Jaén. El autor aborda, pero no profundiza en ella, la cuestión de la ortodoxia y la heterodoxia entre las dos penínsulas sugiriendo, que las composiciones de Piombo no agradaron en Roma,

pero hallaron gran aprecio en España precisamente por su carácter poco ortodoxo. Otra cuestión poco examinada por el autor es el gusto de su esposa María de Mendoza, quien salió de otro contexto familiar y que también pudo haberlo influenciado.

Los dos últimos capítulos se centran principalmente en proyectos arquitectónico-urbanísticos, a través de los cuales el matrimonio Cobos-Mendoza construyó y reforzó su linaje de familia noble, con la crucial institución de un mayorazgo otorgado por Carlos V que fue concebido como mecanismo para consolidar el núcleo económico y simbólico de la familia a perpetuidad. Al parecer, y como logra desarrollar Ramiro Ramírez en el tercer capítulo, Cobos pensaba en un futuro póstumo, pero no, o no solo, en términos escatológicos, sino teniendo en cuenta la pervivencia y el poder de su dinastía incipiente, hasta el punto de que Cobos no enterró a sus propios ancestros, carentes de linaje noble, en el nuevo panteón familiar que construyó en Úbeda. En las residencias familiares y en los templos de los Cobos-Mendoza, en Valladolid, Úbeda, Sabiote y Canena, el autor distingue un complicado baile de imitación e influencia con proyectos monárquicos contemporáneos. Cobos contrataba para sus construcciones a los mismos arquitectos que trabajaban para la corte imperial siguiendo una dinámica de emulación de su protector, aunque, en una suerte de relación circular compleja, es posible que en algunos casos fuera él mismo quien los propusiera para los proyectos de la corona.

El cuarto capítulo está marcado por un problema fascinante: la identidad de Carlos V como un rey extranjero y la difícil tarea de hispanizarlo, lo que sucedió, según argumenta de manera muy convincente Ramiro Ramírez, en gran parte a través de la arquitectura y las artes visuales en una producción que osciló entre soluciones novedosas y usos de las tradiciones locales. En el palacio de los Cobos-Mendoza de Valladolid, por ejemplo, el autor percibe “una prueba exitosa del encuentro entre los modos de uso del palacio castellano con las necesidades de la etiqueta de los soberanos de la Casa de Austria eficazmente resuelto por Cobos y su arquitecto” (pp. 334-

35). Al mismo tiempo subraya que Carlos V no construyó una sede permanente para su corte, y que las varias residencias en las cuales se asentaba el emperador con su enorme séquito se transformaban de facto en la residencia imperial. El autor argumenta que la ambiciosa escala del palacio en Valladolid, capaz de albergar un conjunto significativo de personas, unida a una sorprendente austeridad que hace del edificio una suerte de lienzo en blanco listo para recibir adornos y símbolos imperiales, son elementos que hablan del deseo de Cobos de albergar al emperador durante sus estancias vallisoletanas, lo que traía enorme prestigio y no pocos beneficios a pesar del gran coste.

Aunque el libro entra claramente en los estudios sobre coleccionismo, el autor concluye que no podemos considerar a Cobos como coleccionista *sensu stricto* dado que en sus pertenencias “prima la función utilitaria sobre el estudio y la contemplación” (pp. 289-90). Por ejemplo, Ramiro Ramírez interpreta la falta de antigüedades en sus colecciones como una prueba irrefutable de su desinterés por las “obras artísticas como depositarias de un conocimiento” y de su falta de aprecio por la “antigüedad de las piezas por su dimensión histórica, con independencia de su cualidad estética” (p. 407). Parece probable, de hecho, que Cobos nunca se autodefiniera como coleccionista. Esta cuestión del coleccionismo de un hombre que no era coleccionista es un argumento fascinante y provocador que hubiera sido interesante ver desarrollado de manera más amplia y detenida, particularmente dado que no quedo completamente convencido de que la contemplación y el estudio sean requisitos *sine qua non* del coleccionismo durante la Edad Moderna.

Las Américas representan otro foco imprescindible para entender las múltiples facetas de Cobos, ya que era el secretario del Consejo de Indias, lo que le daba información prioritaria sobre ultramar; gobernador del Yucatán y fundidor mayor del mismo y de varios territorios caribeños, así como eventualmente de todos los territorios americanos, si bien nunca cruzó el Atlántico para conocer las minas de sal o de esmeraldas cuyos recursos, extraídos

a través de trabajo esclavo, sustentaron su inmensa fortuna. No sorprende, entonces, que el arte precolombino o producido durante los primeros años de la conquista enriqueciera sus bienes de manera significativa, aunque, salvo algunas páginas dedicadas al asunto, este no es un interés principal para el autor del ensayo, lo cual abre una pista interesante para futuras investigaciones.

Un ejemplo llamativo son las “aras de piedra negra de las Yndias” (p. 111) que Cobos depositó en la Sacra Capilla de Úbeda y que se refieren, sin duda, a los famosos *tezcameh* (plural de *tezcatl*, en nahuatl “espejo”) de obsidiana, objetos potentes relacionados con cultos divinos en la cosmografía de los nahua. Un ejemplar de la colección Dumbarton Oaks en Washington conserva tanto el cuadrado de piedra pulida como el posterior marco de madera con escudo franciscano que da idea del aspecto y del funcionamiento de estos espejos en el contexto colonial. Pero ¿qué entendía o se imaginaba Cobos del poder espiritual, adivinatorio, taumatúrgico o incluso demonológico (y en necesidad de desactivación) de tales objetos? Sabemos

que unas décadas más tarde el famoso consejero y prestidigitador de la reina Isabel I de Inglaterra, John Dee, usó tales “aras de piedra negra” como objetos de adivinación. ¿Se puede relacionar su inclusión en el contexto religioso de la Sacra Capilla por parte de Cobos con el fin de extirpar, es decir de vaciar, al presunto ídolo de su contenido diabólico, particularmente considerando su llegada en un momento tan temprano del proyecto colonizador—y evangelizador—americano? Sin duda, este tipo de hipótesis podría abrir nuevos caminos para futuras reflexiones.

De hecho, esto es algo que se puede extender a la cuestión de la espiritualidad de Cobos. Ramiro Ramírez analiza las donaciones de reliquias a fundaciones religiosas en clave político-propagandística, o la construcción de su panteón familiar en Úbeda como un monumento a su nuevo linaje aristocrático. Sin embargo—salvo escasas menciones de los fines escatológicos o contemplativos que en esto también tenía—no hay un acercamiento profundo a la verdadera piedad de este consejero del muy devoto emperador Carlos V. Es de esperar que futuros estudios nos acerquen

a la cuestión de la devoción de este personaje tan complejo y contradictorio, que fue criticado a menudo por la performatividad de su piedad personal.

En cuanto a la experiencia de leer el libro, el lenguaje de Ramiro Ramírez merece una especial atención por su elegancia y su vivacidad, incluso en los largos párrafos sobre la genealogía y las maniobras de la historia política; sus expresiones son coloridas e inesperadas pero eficaces, como, por ejemplo, cuando habla del “movimiento centrífugo de la vieja nobleza hacia unos estratos algo más alejados de la centralidad del poder político” (p. 68). Hay que subrayar, también, la calidad de la edición del libro y sus excelentes reproducciones fotográficas—características habituales en las publicaciones del Centro de Estudios Europa Hispánica—, gracias a las cuales se pueden contemplar imágenes y sitios menos conocidos, apreciándose, además, nuevos aspectos de edificios y obras artísticas paradigmáticas.

ADAM JASIENSKI

Southern Methodist University, Dallas, Texas

NURIA MARTÍNEZ JIMÉNEZ

Pintura mural del renacimiento en la Alhambra.

Patronato de la Alhambra y Generalife, Granada, 2022, 277 páginas, 95 ilustraciones.

Aunque no fueran tan pomposas ni protocolarias como las que realizó el emperador Carlos V, que recorrió Italia con otros fines e intereses, las estancias de Nuria Martínez Jiménez en el país vecino, siguiendo los pasos de aquel, le han permitido escribir primero una tesis y luego el libro que se presenta como un viaje fascinante a diferentes lugares. No solo Italia, ni siquiera Granada. La autora lleva al lector hasta el fondo de los talleres de pintura que se instalaron en la Alhambra durante el segundo cuarto del siglo XVI con la tarea de decorar las estancias de aquel palacio nazarí que se estaban remodelando y adaptando a los nuevos tiempos bajo la dirección de Pedro Machuca.

El prólogo de Antonio Calvo sirve para trazar un recorrido historiográfico preciso del ornato pictórico mural de las Estancias Imperiales de la Alhambra, rescatan-

do menciones literarias, crónicas, guías y textos académicos más recientes, y subrayando los nombres de Gómez-Moreno o Nicole Dacos. Con ello pone de relieve el especial interés que ha suscitado, a lo largo de los siglos, un tema que es baluarte fundamental para entender el desarrollo de la pintura mural renacentista en la península ibérica y sus débitos innegables con una Italia que no sólo exportó modelos, sino también ideas y artistas. Por ello, la autora se detiene para recordar y recrear el paso del emperador por Génova, Bolonia y Mantua, rememorando los palacios que visitó, los personajes con los que trató y las decoraciones que allí pudo contemplar, desde las estructuras efímeras que se levantaron a su paso hasta las pinturas murales que engalanaban las estancias de los palacios que lo acogieron, muchas de ellas ejecutadas por artistas

de la *bottega* de Rafael, como Perino del Vaga, Giovanni de Udine o Giulio Romano. Esos mismos artistas con los que se había formado Pedro Machuca antes de recalar en Granada. Estos datos sirven a la autora para considerar al maestro de obras de la Alhambra como un perfecto conocedor de la organización y del sistema de trabajo que se había implantado en Italia para la realización de los grandes ciclos de pinturas murales y convertirlo así en el candidato idóneo para dirigir la empresa granadina.

No obstante, antes de llegar a Italia, Nuria Martínez considera necesario un acercamiento a la pintura mural que ya estaba presente en la Alhambra antes de la conquista de Granada por parte de los Reyes Católicos. Le interesa señalar las salas que se encontraban decoradas, los motivos y las técnicas empleadas, subra-