

Ramiro Ramírez, Sergio, *Francisco de los Cobos y las artes en la Corte de Carlos V*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2021, 463 págs. ISBN: 9788418760013

El continuado servicio del ubetense Francisco de los Cobos (*ca.* 1487-1547) a Carlos V (1500-1558), que ya comenzó en 1516, cuando el joven Habsburgo fue reconocido en Flandes como heredero de las Coronas hispánicas, le colocó en una situación privilegiada, en el epicentro de lo que iba a convertirse en mayor poder político de la primera mitad del siglo XVI en Europa. Ganada la confianza del monarca, Cobos obtuvo pronto el nombramiento como su secretario. Unos años más tarde, en la segunda llegada del ya Emperador a tierras castellanas, tras las Comunidades, la redacción por Cobos del *Perdón General* de 1522 le convirtió en el imprescindible nexo entre el soberano y sus súbditos españoles. Carlos V supo reconocerle su capacidad y sus servicios, ya que amplió su participación en los asuntos de gobierno al nombrarle secretario de otros Consejos (el “crematístico” Consejo de Indias en 1524, o el esencial de Estado, en 1528), así como Contador Mayor de Hacienda. Además, le facilitó otras designaciones para puestos que conllevaban grandes beneficios económicos, como los relativos a Yucatán y a otros territorios americanos, además de la concesión de la Encomienda Mayor de León, perteneciente a la Orden de Santiago, y del Adelantamiento de Cazorla. Las relaciones familiares más próximas de Francisco de los Cobos –su padre, el regidor ubetense Diego de los Cobos; su esposa, la aristócrata María de Mendoza (1508-1587) y su sobrino, Juan Vázquez de Molina, secretario de la Emperatriz y, posteriormente, del Príncipe– le facilitaron llegar a una situación privilegiada y afianzarse en ella, logrando un prodigioso ascenso social basado en su hábil gestión de la proximidad al poder.

Tras la imprescindible biografía de Cobos redactada por Keniston, en el libro que aquí se reseña Sergio Ramiro ha seguido igualmente la trayectoria vital del personaje, pero preferentemente a través de la selectiva mirada y del análisis de la Historia del Arte, a veces más reveladora que el frío documento histórico, ya que las imágenes artísticas suelen ser más elocuentes que los documentos. Buena muestra de ello es el retrato de Cobos por Jan Gossaert (*ca.* 1478-1532) pintado hacia 1530/1532, que acertadamente compone la cubierta del volumen que nos ocupa. El Secretario imperial se presenta vestido con el intenso negro del hábito de Santiago –privilegiada Orden militar a la que pertenecía desde 1519– y se abriga con una ropa de la que se aprecian unos lomos de martas. Sobre el pecho del retratado luce la cruz de gules flordelisada de la Orden santiaguista y por encima de esta destaca una espléndida joya en forma de venera, en la que se ha engastado un gran rubí, rodeado por una docena de gruesas perlas redondas y coronado por una esmeralda, en aplicación de la licencia que le fue otorgada por Carlos V para poder lucir el lujo, según publica Sergio Ramiro. El acicalamiento de sus cabellos y barba revela la atención que Cobos prestó a su imagen, que se presentaría –como lo hace aquí– con un aspecto

distinguido y una actitud afable. Esta última, unida a la imprescindible condición de su pertenencia a lo más escogido del séquito imperial y de compartir ciertos asuntos confidenciales, como se sugiere en alguna correspondencia, le facilitaría su acceso a las Cortes de los poderosos. La viva mirada del retrato de Cobos parece buscar la comunicación, reforzada por el expresivo gesto de sus manos donde sujeta unos perfumados guantes de ámbar (fig. 15, p. 105). Por entonces Jan Vermeyen (1504-1559) representó del mismo modo al consejero carolino Jean Carondelet y al propio Emperador ¿Se trataba de la extensión de una convención al uso o, más bien, se seguía el modelo del estatus al que se aspiraba? Ramiro considera que la pintura se realizaría tras el nombramiento de Cobos como Consejero de Estado y que debió de ser enviada desde Centroeuropa en 1533.

Pocos años antes, a partir de su acompañamiento al soberano para recibir la corona imperial en Bolonia en 1530, Cobos ya había empezado a construir una red de contactos que le permitió moverse sin dificultad en el ambiente culto, lujoso y permisivo de las Cortes italianas (Mantua, Ferrara, Génova o Roma) de la primera mitad del siglo XVI. Cinco años más tarde, tras la Jornada de Túnez, el periplo imperial por Italia, de cuyo séquito formaba parte Cobos, conoció una versión aún más triunfalista y festiva en su recorrido.

Inmerso en un mundo aristocrático y mayestático, en el que la posesión de la riqueza carecía de valor representativo si no se hacía ostentación de ella, Cobos participó de este ambiente y de esa forma de vida, ya que había obtenido los medios económicos necesarios y había aprendido los modos de su manifestación, en sus múltiples variantes, desde el artificio de la pequeña escala en los bienes suntuarios, a la devoción expresada en la arquitectura religiosa o la inexpugnabilidad de la arquitectura militar. Y sobre todo, en la acumulación de bienes, para lo que se procuró la excelencia de las obras mediante su encargo a artistas que trabajaban para el Rey en Italia, en Flandes, o en Castilla, y que destacaban en el ejercicio de su arte. A ello se incorporaba lo exótico, procedente de otras culturas, ya fuera como curiosidad por su origen remoto o como *trophaeum* de la América que se conquistaba o del hostil ámbito islámico instalado en el Norte de África y en el Mediterráneo oriental, de donde procedían ricos tejidos, alfombras, armas, etc.

Tras una introducción que contiene una revisión historiográfica, Sergio Ramiro Ramírez desarrolla su estudio sobre la actividad de Cobos, en tanto que promotor y consumidor artístico, acorde con el criterio instalado en su época en la que, como ya indicó Pedro Galera Andreu, el concepto de “magnificencia” se utilizó como justificación –incluso religiosa– de la acumulación de bienes. Siguiendo esta línea de estudio, el autor aborda y profundiza en las relaciones de Francisco de los Cobos con las artes y para ello organiza su recorrido discursivo en tres grandes bloques de articulación conceptual que, en cierto modo, también se ajustan a un orden cronológico.

El primero de estos tres extensos capítulos se dedica a la amplitud de procedencias de las obras acumuladas por Cobos, lo que revela el eclecticismo de su gusto y que, en cierto modo, son expresión del alcance de los dominios carolinos, de los que el mismo participaba: desde el refinamiento y la expresividad de la pintura y la escultura de Flandes, de donde también procedían los inexcusables tapices para decorar los interiores palaciegos, hasta el magistral naturalismo de los pinceles de Tiziano, además de los *exotica* referidos.

La posesión de bienes artísticos, sobre todo de obras realizadas por los más prestigiosos pintores, especialmente los italianos y en particular los grandes maestros, se

encontraba en la base de la ostentación del poder. Sergio Ramiro hace un detenido seguimiento de cómo Cobos asimiló rápidamente esos usos y los incorporó a su modo de vida y al de su familia, aunque al parecer apenas fue permeable a un Humanismo literario ni a un gusto anticuario, por mucho que hiciera pintar los muros de su palacio vallisoletano con decoraciones agrutescadas a Aquiles y Mayner, quienes posteriormente intervinieron en la Alhambra de Granada. En “la galería pictórica de Cobos” se impuso la pintura italiana, sobre todo en forma de retratos de poderosos personajes del momento. La extraordinaria calidad de algunos de ellos viene atestiguada por el *Duque de Mantua*, obra de Tiziano, que llegó hasta el Museo del Prado, de acuerdo con la trayectoria que traza Ramiro.

Entre la temática devocional, el *Cristo con la cruz a cuesta*, de Sebastiano del Piombo, debió de ser el punto de partida para diversas copias, al igual que la rafaelesca *Virgen de la Rosa*. Pero lamentablemente nada sabemos aún del acceso de los pintores copistas a esa colección, con la única excepción del portugués Denis, con destino a Álvaro de Mendoza, obispo de Ávila y cuñado de Cobos. A estos ricos fondos pictóricos se habrían añadido aún más pinturas de grandes maestros italianos, entre los que estaría Rafael, de no haberse perdido en el naufragio en 1536 la remesa de pinturas enviadas desde Italia para el Secretario, como documentó Sergio Ramiro en los inicios de su investigación.

También la escultura italiana fue objeto del interés de Cobos, aunque le llegara en forma de regalo, sin duda en correspondencia con favores dispensados. La singularidad del *San Juan Bautista niño*, de Miguel Ángel, perteneciente en origen a los Medici y recuperado hoy en su efecto de conjunto, así como la desaparecida fuente procedente de Génova, enviada por Andrea Doria como versión aminorada de la previamente enviada al Emperador, son igualmente obras excepcionales en el coleccionismo español del momento.

El siguiente capítulo es objeto de análisis la ambiciosa promoción arquitectónica del Secretario imperial, que incluyó una variada tipología de edificios. El más singular y personal fue el panteón familiar constituido por la iglesia del Salvador de Ubeda, que debe entenderse en un contexto edilicio compuesto por los palacios familiares y los pertenecientes a allegados, así como por otros edificios de carácter filantrópico (hospital y universidad), conjunto que viene a ser una expresión del mayorazgo aprobado y del señorío reconocido, que se extendió a Sabiote y Canena, donde Cobos construyó sendos castillos, atribuidos por Galera Andreu a Luis de Vega. Este último se ocupó de edificar el “palacio imperial” que el secretario hizo levantar en Valladolid, en un estratégico solar que formó parte de la dote de su esposa, para alojar dignamente a la pareja real durante sus estancias en la ciudad. Tal propiedad justifica la ausencia de heráldica propia del Secretario en su decoración que señala Ramiro, quien disiente de la propuesta realizada por la autora de esta reseña en la interpretación de la afirmación del arquitecto sobre la fachada realizada, que “nunca se haya visto en delantera de casa”, lo que consistiría en una composición ordenada y la apertura del muro mediante vanos en un número inusual para la época, pero que se impuso en la arquitectura civil hispánica a partir las décadas inmediatamente siguientes. Esa composición está testimoniada por el dibujo del siglo XVIII, conservado en la Biblioteca Nacional de España (BNE, Mss/19325), por lo que no es consecuencia de una reforma de fines del siglo XIX como afirma Ramiro, si bien es cierto que, en la zona central, el eje de la portada sufrió una notable remodelación a principios del siglo XVII. Por otro lado, la “capilla de talla” documentada como obra

de Francisco de Salamanca con destino a la pequeña iglesia de la cofradía del Rosario, usada para el servicio del palacio, no debe interpretarse como un retablo (que sí llegó a hacerse), sino como la armadura con forma de bóveda o “capilla”, según términos propios del arte de la cantería, que cubría un tramo del templo, en este caso su cabecera, a juzgar por el resto que se conserva en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid y que es un interesante testimonio de la actividad de este carpintero al que Felipe II encargó el trazado de la reconstrucción de Valladolid tras el incendio de 1561. El retablo que se instaló en la capilla y su escultura se ha atribuido tradicionalmente a Alonso Berruguete y Francisco Giralte, como ya recogió Ramiro en 2014, aunque no se dispone de documentación que lo confirme.

La iglesia del Salvador en Úbeda se encuentra entre las empresas artísticas más destacadas que se llevaron a cabo en España, con la participación de buena parte de los artistas más destacados del momento. En arquitectura, los diseños de Diego Siloé fueron realizados por Andrés de Vandelvira; en escultura, el retablo fue obra del sorprendente y renovador Alonso Berruguete y las decoraciones pétreas, más serenas en general, salieron del cincel del francés Esteban Jamete. La reja fue obra del afamado Francisco de Villalpando y el templo recibió múltiples obras del patrimonio familiar (tapices, pinturas, piezas litúrgicas, etc.). Pero no todo llegó a desarrollarse con el máximo esplendor, quizá por el fallecimiento de Cobos. En la capilla mayor no se colocó el monumento sepulcral con las efigies de los fundadores, cuyos restos descansaron en la cripta y tampoco se supo dar el realce que se merecía a la escultura de Miguel Ángel, que quedó casi “engullido” en el gran retablo mayor.

El último capítulo del libro es quizá el más novedoso de la investigación, ya que se ocupa de la intervención de Cobos, hasta ahora no tenida suficientemente en cuenta, en edificios pertenecientes mayoritariamente a la Corona (Castillo de Simancas, Alcázar de Madrid y Alcázar de Toledo). También añade algunos aspectos al conocimiento del palacio vallisoletano, como es el planteamiento de la existencia de unos baños o la valoración de la compra de unas casas colindantes, una de ellas dotada de una huerta, que probablemente se encuentra en el origen de la ampliación que dio origen al patio que se llamó Galería de Saboya.

Todo esto y otros muchos asuntos más son los abordados por Sergio Ramiro Ramírez en su biografía sobre Cobos en cuanto promotor de las artes para su propia gloria y al servicio del monarca al que sirvió. Esta larga investigación fue llevada a cabo bajo la dirección de los Profesores Pedro Galera Andreu, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Jaén y de María Ángeles Toajas Roger, catedrática de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid, que prologa el libro. Sergio Ramiro Ramírez ha sabido condensar y articular debidamente un ingente acopio de noticias y datos extraídos de los fondos de numerosos archivos y bibliotecas, españoles y extranjeros, y ha conseguido llevar a buen puerto su Tesis Doctoral, cuyas aportaciones da a conocer en este libro. Es de esperar que, a partir de esta fructífera experiencia, siga desarrollando brillantemente su actividad investigadora.

María José Redondo Cantera
Universidad de Valladolid
mariajose.redondo@uva.es