

EL PALACIO DE COGOLLUDO EN CONTEXTO: UNA RESIDENCIA PARA LA CASA Y CORTE DEL DUQUE DE MEDINACELI A FINES DEL SIGLO XV*

DOI: 10.17401/lexicon.s.2-romeromedina

Raúl Romero Medina

Universidad Complutense de Madrid

raul.romero.medina@ucm.es

Abstract

The palace of Cogolludo in context: a residence for the house and court of the Duke of Medinaceli at the end of the 15th century

This papers focuses on a study of the palace of Cogolludo in the context of the house and court of its promoter, Luis de la Cerda, I Duke of Medinaceli. Therefore, a new visual reading of the building carry out taking into account the concept of Aristotelian magnificence. Finally, the dates and forms of this house built at the beginning of the Modern Age are refocused, to situate Lorenzo Vázquez de Segovia, master builder, on a new horizon.

Keywords

Palace of Cogolludo; I Duke of Medinaceli; Aristotelian Magnificence; Modern Age; Lorenzo Vázque de Segovia

Introducción

«O bienaventurado el aldeano, el qual no tiene necesidad de traer tapicería de Flandes, comprar antepuertas, proveerse de alfombras, hazer sobremesas, armar camas de campo, labrar vaxillas de plata, servirse con fuentes, sufrir cozinero, buscar trinchante, pagar cavallerizo»¹.

Las palabras que fray Antonio de Guevara escribe en su obra *Menosprecio de Corte y Alabanza de aldea*, en las que critica los elementos del lujo dentro del palacio, no dejan de ser el reflejo del ejercicio que se hizo de la virtud clásica de la magnificencia destacada en la *Ética* de Aristóteles. Así, el propio papa Pío II no escatimó en alabanzas respecto a la calidad de los edificios levantados en Florencia por Cosme de Medici [fig. 1], pero intuía que estos habían suscitado mucha envidia²; un brillante ejemplo de protección de las artes y la cultura.

El interés progresivo en construir una vivienda como expresión de la magnificencia fue uno de los rasgos que caracterizó el mundo de las cortes a lo largo del siglo XV. La corte fue el espacio cultural en la que poner en práctica nuevos comportamientos que nos hablan de un hombre como ser social que aglutina a la familia en su concepto más amplio y teje un entramado de relaciones políticas basadas en el clientelismo.

El Renacimiento no hizo más que acelerar el deseo de una alta sociedad por conseguir una adecuada representación de sí misma, que vio en el arte la ideología de poder para expresar sus preocupaciones vitales. Pero en honor a la verdad, el Gótico dejó ejemplos tan sobresalientes de este fenómeno que basta una mirada a la corte de los duques de Borgoña, de los de Berry o a la de los condes de Foix-Bearne, para comprobarlo [fig. 2 y 3]³.

¿Dónde se sitúa la frontera entre el mundo medieval y el moderno? En mi opinión, no existe. En el estado actual de la cuestión no se puede discutir que las cortes europeas, las del norte, las hispanas o el mundo de los *signorie* italianas, vivieron durante todo el siglo XV un rebrote de los ideales de la estética caballeresca, que tuvo como resultado un arte que hizo del

refinamiento, la elegancia y la sofisticación su bandera [fig. 4]. Pero de forma paralela a esta corriente, Italia experimentó un renacimiento de la antigüedad. Así, la *renovatio* anticuaria se manifestaba contraria al hipersimbolismo bajomedieval y vio en la estética de la caballería una moda que había que renovar⁴. Sería inútil abordar ahora este fenómeno, pero sí es conveniente aludir a cómo las cortes bajomedievales españolas fueron capaces de participar del mismo.

Es en este contexto en el que sitúa precisamente la construcción del palacio castellano de Cogolludo, del que la historiografía se ha hecho eco no sin ciertos desatinos [fig. 5]. Este edificio se inserta en el contexto de la corte de los Reyes Católicos, momento en el que asistimos a un mecenazgo de cierto alcance que hasta fechas muy avanzadas fue de tintes norteños y flamenquizantes⁵. Por ello, la década de 1490, en la que data su construcción, está aún muy alejada de la recepción del arte italiano en España, pues este no se produce hasta entrado el siglo XVI⁶.

A pesar de ello, debe afirmarse que el edificio es la primera muestra construida, a mi juicio la más singular, que evidencia la recepción de la Antigüedad más allá de los intentos libresco y eruditos que se observan en la corte de Juan II de Castilla⁷. Pero como ya señaló Fernando Checa, los paradigmas vasarios de Florencia y Roma no funcionaron como tales ni en Europa ni en los reinos hispánicos⁸. Por ello, estamos obligados a realizar una relectura de la historiografía, que parte de Gómez Moreno⁹, para ir más allá del “Renacimiento” y sus etiquetas¹⁰. En realidad, el palacio de Cogolludo nos ha llegado en una suerte de *disiecta membra* que componen el raído tapiz de una superposición de lo italiano y “antiguo” sobre lo gótico y “moderno”. Ni siquiera sería adecuado hablar de soluciones “al romano”, teniendo en cuenta la utilización de un sintagma clásico¹¹ torpemente declinado.

Por tanto, aún resulta difícil ver en este edificio el sueño de ese Imperio clasicista¹² que imaginó Carlos V¹³ y ciertas facciones nobiliarias de su tiempo como la familia Mendoza, a la que perteneció el promotor de este palacio, el I duque de



Fig. 1. Florencia. Escudo del palacio Medici-Riccardi, c. 1434.

Medinaceli¹⁴. Así, el objetivo de este trabajo no es otro que el de poner esta obra en contexto ofreciendo nuevos datos sobre la casa y corte de su promotor, un análisis de las fechas y las formas construidas y una nueva relectura visual.

El promotor del palacio y su casa y corte

Don Luis de la Cerda y de la Vega (c. 1442-1501) pertenecía a la más alta nobleza castellana no solo por su condición de I duque de Medinaceli, título otorgado en 1479 por los Reyes Católicos, sino por su descendencia de la Casa real borgoña-palatina¹⁵. Pero además, como ya apuntamos, era miembro de la familia Mendoza que constituye uno de los puntos claves para comprender la realidad cultural y artística de la España de finales del siglo XV y principios del XVI¹⁶.

No cabe duda que en esta figura hay que explorar un modelo de patrocinio artístico muy concreto entre Andalucía y Castilla, territorios dónde se situaban sus estados¹⁷. Don Luis de la Cerda fue capaz tanto de promocionar dos importantes iglesias del tardogótico en lugares tan alejados como Medinaceli o El Puerto de Santa María, como de emprender una reforma urbana y levantar un palacio de la dimensión del de Cogolludo.

El entorno en el que había crecido don Luis de la Cerda, entre la casa del I marqués de Santillana y el ambiente eclesiástico de don Pedro González de Mendoza, hizo que el interés por



Fig. 2. Detalle retrato del duque de Berry, c.1410 (Libro de horas. Las muy ricas horas del duque de Berry. Hermanos Limbourg. Museo Condé en Chantilly, Francia).



Fig. 3. Retrato de Gaston Phébus, c.1408-1410 (Libro de la caza. Maître des Adelphe. Paris, Biblioteca Nacional de Francia, Fr.616).

las cuestiones artísticas e intelectuales no le fuesen ajenas [fig. 6]. Sin embargo, como demostraremos, ello no nos permite afirmar que tuviese una mentalidad coleccionadora en un sentido moderno y renacentista, pero sí una actitud artística de doble vía: patrocinio eclesiástico y construcción y decoración de su propio palacio. Se puede señalar que su actitud por el arte combina trazos ambiguos tanto estilística como ideológicamente hablando.

La construcción y decoración del palacio de Cogolludo obedece a la necesidad de desarrollar una vida cortesana cuyo ritual y ceremonia necesitaba de una importante infraestructura personal por su carácter simbólico y emblemático. Una ligera ojeada a las cuentas de Juan del Águila, camarero del duque don Luis, es suficiente para comprobar cómo en 1485 los gastos suntuarios evidencian ese mundo de ritual, boato y lujo en el entorno de su corte¹⁸. De hecho, el Tostado, uno de sus sastres, recibe pagos



Fig. 4. Niccolò Mauruzi da Tolentino. *La batalla de San Romano*, c. 1438–1440, 182x320 cm (National Gallery of London).



Fig. 5. Fachada del palacio de Cogolludo, c. 1490. ¿Lorenzo Vázquez de Segovia?



Fig. 6. Retrato del marqués de Santillana, s. XIX. copia de Gabriel Maureta Aracil a partir del Retablo de los Gozos de Santa María o Altar de los Ángeles (1455), de Jorge Inglés, óleo sobre lienzo, 109x84 cm (Madrid, Museo Nacional del Prado).



Fig. 7. Jaime Huguet, Camino del calvario, retablo de San Agustín, c. 1465, detalle de borceguíes (Barcelona, Museo Marés).

por la confección de dos albornoces de cetí, uno blanco y otro negro; hay asientos de pago por un alhareme, unos borceguíes morados, que además tuvo que ensanchar, objetos que nos hablan del afecto por las modas moriscas [fig. 7]¹⁹. Necesidades suntuarias que, en la segunda mitad del siglo XVI, ya en tiempos de Felipe II, alcanzan una progresiva sofisticación²⁰.

Entre otros autores, Oliver de la Marche nos especifica la enorme cantidad de oficios que generaba la vida de palacio. Los pajes eran fundamentales en el servicio doméstico de la casa y el duque don Luis tuvo a Cañizares como paje de cámara, a Juan de Espinosa como paje de lanza o a otro llamado Ucedo. Para el asunto de la decoración era necesario la presencia de aposentadores, aunque mucho de estos pajes eran encargados de acomodar y colocar las tapicerías, los doseles, o los cojines en los estrados. Dado que el estrado era una pieza clave en estos entornos de magnificencia cortesana, existía la figura específica del repostero de estrado, cargo que ocuparon Pedro de Buendía o Hortuño. Pero también eran importante otros oficios de repostero como el de plata y sabemos que Luis de Morales fue el servidor encargado de la vajilla y otras piezas del duque don Luis. En torno al aparador de la plata había caldereros y cereros, como Pedro Luzano [fig. 8].

El entorno doméstico se completaba con otros oficiales como el que asistía a la tabla, el maestresala, el trinchante, llamado Magaña, el despensero, Fernando de la Morería, el botiller, Sancho de Ribera, el panadero, Esteban, o Buenara su cocinero. Como vemos, la vida en la corte era más sofisticada que en la aldea, al decir de Fray Antonio de Guevara, pues al aldeano «la abasta una mesa llana, unos platos bañados, unos cántaros de barro [...] una bernia sobre la cama y una moça que le ponga la olla»²¹. Asimismo, con este ceremonial en la corte tenían que ver otras figuras como el caballero mayor, Miranda, y otros oficios como el acemilero o el mozo de espuelas; cargo este último que ocuparon nombres como Gil o Mateo. En este sentido, hemos de hacer notar cómo gran parte de los gastos relacionados en las citadas cuentas de 1485 se relacionan con la indumentaria para la guerra y la exhibición del poder. Así, conocemos el lujo



Fig. 8. Baile de Salvajes. Crónicas de Jean Froissart, c. 1470 (Harley, British Library, 4389. fol. 1r).

de las guarniciones de su caballería en piezas como las jáquimas moriscas con sus traíllas también moriscas y numerosos jaeces y cabezadas de plata o de plata esmaltada²².

Sería inútil detenernos ahora en este asunto, pero hay que apuntar cómo el duque don Luis intervino ese año en la toma de Ronda. De hecho, las cuentas nos hablan de los enseres destinados al Real de Cambil, donde se hallaba instalado el ejército castellano en su lucha contra los nazaries, y destacan los materiales para fabricar tiendas (vitre) y los utensilios para amarlas (estacas, varas, hierros...)²³. Para esta ocasión no duda en trasladar ese mismo ambiente de magnificencia que vive en su propia casa al escenario de la guerra.

Queda claro que la amplitud de servicio que generaba la casa y corte del duque don Luis permitió la promoción de un espacio como el de Cogolludo, que además fue dotado con un rico ajuar. No es casual que cuando Lalaing lo visita en 1502 se refiera a él como «el mas rico aloxamiento que ay en Espanna»²⁴.

Sobre las fechas y las formas

El palacio de Cogolludo no deja de ser una reelaboración particular de elementos medievales con aportaciones, sobre todo decorativas, procedentes de Italia. En el estado actual de la cuestión se puede afirmar que el edificio se inicia en la década de 1490 y se termina en la primera década del siglo XVI. Dejando al margen las hipótesis no documentales²⁵, en las que no podemos entrar por problemas de espacio, las únicas fuentes halladas son dos: 10 de junio de 1499²⁶ en la que Lorenzo Vázquez (supuesto "arquitecto" de la obra) iguala una compra de madera para el palacio y los meses trascurridos ente 1508-1509, en los que se hacen intervenciones menores y constan los pagos por la traída de las aguas y obra de la fuente del jardín²⁷.

Con esta realidad lo único que se puede suponer es que Lorenzo Vázquez de Segovia²⁸ pudo ser el supervisor del proyecto, se le menciona como «veedor de las obras del duque mi señor», pero no existen evidencias para seguir manteniendo que fuese el autor de la traza y, por tanto, el diseñador general.

Sin embargo, sí se puede afirmar que se levantó por la mano de obra de esas documentadas cuadrillas que contemporáneamente trabajan en la muralla de la villa, formadas por un total de 21 maestros²⁹.

Pero desechar a Lorenzo Vázquez, y negar su no probado viaje a Italia, no implica que en el edificio no se debieron de tener en cuenta modelos italianos de diferente procedencia. Discrepamos con la idea de que Alberto de Carvajal que intervino en el colegio de de Santa Cruz de Valladolid unos años antes, a las órdenes del cardenal Pedro González de Mendoza, fuese de procedencia italiana [fig. 9]³⁰. No hay arquitectos italianos en Castilla hasta principios del siglo XVI y esos son los genoveses en la fortaleza de la Calahorra³¹. Todo apunta a que Valladolid y Cogolludo puedan ser obras debidas a diferentes manos.



Fig. 9. Valladolid. Colegio de Santa Cruz, c. 1491. ¿Lorenzo Vázquez de Segovia?

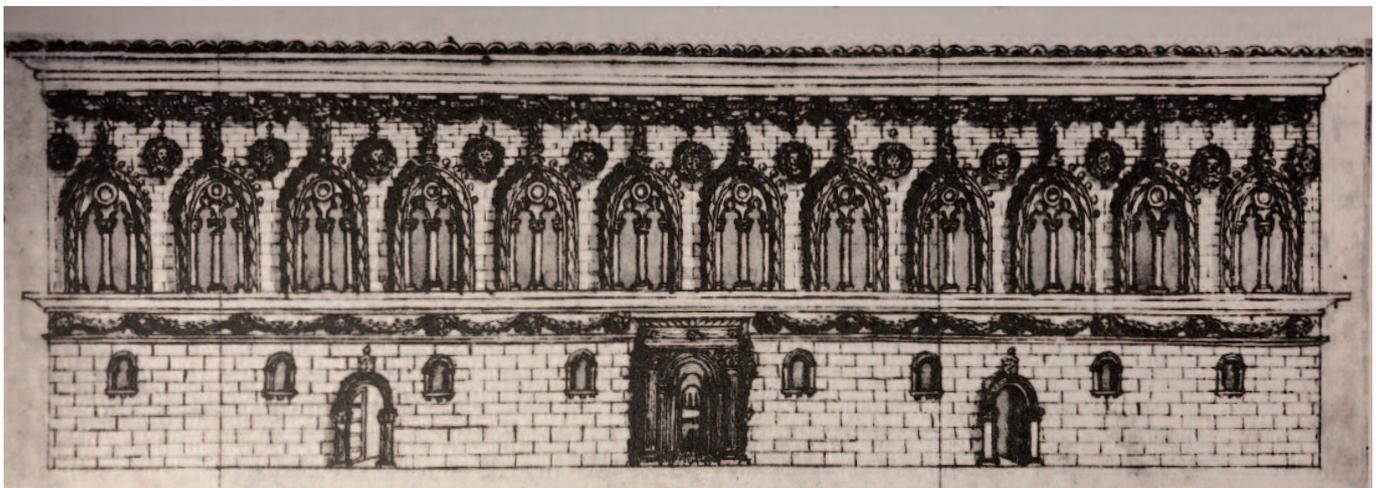


Fig. 10. Banca Medicea (Biblioteca Nacional de Florencia, tav. 236. fol. 192r.).

Fernández Gómez ya propuso como vía de estas formas *all'antica* para Cogolludo el tratado de Filarete y su referencia al dibujo incluso de la Banca Medicea de Milán [fig. 10]³². ¿Conoció el arquitecto que trazó el palacio este tratado?

El dibujo de Filarete se hace patente en el modelo de la fachada, aunque con modificaciones y reducciones, y en su patio rectangular que está formado por pandas articuladas por cuatro arcos, las paralelas a la fachada, y con cinco las otras dos, con capiteles de estrías en su vaso, para los que se han propuesto varios modelos [fig. 11]³³. Se discute sobre si la galería superior del patio era arquivada mediante el uso de zapatas o, por el contrario, estaba cerrada con arcos rebajados y similares a los de la galería baja³⁴. No menos problemas presenta la galería de poniente o del jardín, una doble galería con corredores arquivados en piedra, que conoce modificaciones posteriores.



Fig. 11. Palacio de Cogolludo, capitel de estrías, c.1490. ¿Lorenzo Vázquez de Segovia?



Fig. 12. Valladolid, Colegio de Santa Cruz, artesonados, c. 1490-1491. ¿Lorenzo Vázquez de Segovia?

Como hipótesis actuales, que no podemos desarrollar por espacio, hemos planteado la presencia de tratados de arquitectura en la biblioteca de don Luis de la Cerda, alguna copia de Vitrubio o Alberti, que pudo ayudar a los maestros hispanos, bajo las órdenes de Lorenzo Vázquez, a tener un repertorio arquitectónico a su alcance. No se descarta tampoco, por los contactos del promotor con los agentes florentinos en El Puerto de Santa María, la llegada de alguna maqueta que pudiera servir como modelo.

Aunque no se han conservado, pero se conocen por descripciones contemporáneas, el palacio tuvo importantes techos acasetonados donde se introdujeron formas a lo romano. No cabe duda de la capacidad aquí de Lorenzo Vázquez, tanto para hacer tallas encrespadas y menudas según modelos "nazaríes" (dio muestras en la Alhambra en 1499), como se documenta en las casas del cardenal Pedro González de Mendoza³⁵, como para desarrollar estas innovadoras fórmulas en Castilla. Su figura se perfila más como un alarife que como un arquitecto. Estos artesonados contribuyen a la ya traída teoría de la magnificencia y son posteriores a los conservados en el colegio de Valladolid [fig. 12], contemporáneos a su vez de los modelos toscanos y de Las Marcas³⁶.

¿Cómo llegan a Castilla? Establecemos dos posibles vías. Por un lado, considerando posibles muestras que pudiera traer Pedro de Berruguete tras su estancia en Urbino, donde Giuliano da Maiano desarrolla estos modelos en el palacio de los Montefeltro, y su regreso a Castilla en 1488³⁷. Es la fecha en la que el cardenal Mendoza manda paralizar las obras del colegio de Santa Cruz con la intención de redirigir hacia un diseño no tan tudesco sino más romano.

De otro lado, tenemos la vía de Nápoles donde se documentan estos mismos modelos. La clave, no exenta de polémica³⁸, sitúa aquí a maestros de la Corona de Aragón que regresan en 1458 a tierras valencianas³⁹. Estos fusteros valencianos pudieron difundir los modelos en la Corona de Castilla y no por causalidad trabajan a las órdenes del cardenal Mendoza en sus casas de Guadalajara en la década de 1490.

En definitiva, en las formas construidas de Cogolludo vemos soluciones italianas en el plano decorativo que evidencian diferentes vías de llegada a Castilla y que se introducen en un edificio esencialmente tardogótico con fuerte presencia de elementos transferidos del entorno nazarí.

Una nueva relectura visual: el sueño de la caballería tardomedieval

El promotor del palacio participa muy bien del ideal de las letras y las armas o, más bien, del tipo concreto de héroe que encarna el caballero andante. No hemos de perder de vista que Castilla se enfrenta contra el Islam y todos los objetos que se utilizan están revestidos de ese valor emblemático, es decir, estamos ante la pervivencia de un sistema simbólico medieval que se arroja en la novela de caballería como su mejor expresión.

Don Luis de la Cerda sale airoso de la toma de Ronda y paga a los continos que le acompañan. Así, el vencimiento por parte del caballero de tan grandes peligros, es, como ha señalado Checa Cremades en relación a Carlos V, uno de los aspectos

claves del concepto humanista de virtud heroica⁴⁰. Como se ha advertido, la literatura medieval configura la imagen de un caballero que no es ajena a referencias clásicas y en el propio *Tirant lo Blanc* se expone que el origen de la caballería tuvo lugar en la fundación de Roma⁴¹.

Las ciudades encarnan nuevos valores desde la Baja Edad Media. La propia villa de Cogolludo fue incorporada a los estados de la Casa Ducal de Medinaceli por una doble vía: enlace matrimonial y trueque, en 1438⁴². La ciudad era la gloria de un rico pasado calatravo que había que restaurar, don Luis de la Cerda emprende una labor urbanística integral ampliando su trazado y renovando las murallas⁴³. Como si de un nuevo Octavio Augusto se tratara, el duque de Medinaceli restaura la imagen de la ciudad como *muy virtuoso príncipe* y además construye la morada para perpetuar la imagen del caballero heroico.

La Guerra de Granada fue uno de los últimos sueños de la caballería medieval y don Luis de la Cerda, como muchos de los nobles contemporáneos, apoyó una de las campañas emprendidas por Fernando el Católico. La virtud heroica del caballero tiene su fachada no sólo en cómo el individuo se presenta (a través de su panoplia) sino que, parafraseando a Erving Goffman⁴⁴, también en cómo presenta su actividad ante otros. Con ello no quiero decir que la construcción del palacio se deba a la victoria castellana sobre Granada, pero sí que este plasma el tópico humanista de las armas y las letras como presentación de su yo; don Luis como caballero.

No cabe duda de que la residencia de Cogolludo fue un lugar para habitar, fuera del concepto posterior de edificio trofeo como el palacio de Carlos V de la Alhambra, un monumento conmemorativo de las glorias imperiales⁴⁵. Así, entre 1496 y 1498 las cuentas de cámara del duque don Luis registran un gasto de casi un cuento de maravedíes por la compra de todo un ajuar de plata y oro para el palacio⁴⁶. Además del ejercicio de la magnificencia, unida a las etiquetas y formas de vida noble, los bienes suntuarios servían para construir imagen y discursos.

Por otro lado, conocemos la afición de don Luis de la Cerda por las perlas, las joyas y/o los joyeles y las donaciones que hace de ellas a sus hijos bastardos en vida: la estrella, la flor de lis, la rosa, la berenjena, formas extravagantes para un mundo caprichoso como el bajomedieval⁴⁷. La exhibición de estas piezas proporcionan un brillo a las puestas en escena en el palacio que nos remiten al sentido medieval del simbolismo del oro, de la luz y sus efectos multicolores, expresados en las vidrieras, como reflejo de la estética neoplatónica. Joyas engastadas que el profesor Ruiz Souza ha asociado con las estereotomías sus almohadillados⁴⁸. Esta acertada hipótesis prueba, una vez más, cómo la fachada del palacio nos habla de la forma en la que el individuo se presenta en la vida de la corte.

Pero la fachada incorpora otros valores semánticos como el arco a la antigua siguiendo la costumbre que tenían los romanos para honrar a sus príncipes victoriosos. En el escudo sobre la portada se insiste además en el tópico del simbolismo del laurel que reviste las armas de La Cerda, en esa fama y gloria del linaje [fig. 13].

Un elemento que no pasa desapercibido en esa fachada es la presencia masiva de escudos en tímpano, ventanas y cornisas. Como si de un torneo se tratara, *sublimación estética* del arte de

la guerra, la heráldica, que era uno de los elementos para la ostentación en el combate, se repite además en el ajuar del palacio. En la compra de los objetos de plata los escudos del duque don Luis están presente en una copa, en un salero, en una tinajuela o en un escalfador. Los escudos coloreados resaltan el lenguaje figurativo de los artesonados de su interior, hoy perdidos. Estamos ante un juego estético que cabalga entre el espíritu "borgoñón", como esencia del gótico, y el "antiguo", como valores de ese incipiente renacimiento.

Los tapices y textiles no solo eran elementos decorativos del interior del palacio, estos se sacaban al exterior y eran frecuentes en la decoración de las plateas improvisadas para los torneos. Al observar la crestería que cierra Cogolludo, donde se intercalan los escudos, advertimos una decoración formada por una trama o cenefa de líneas sinuosas que se entrelazan creando un enrejado con dos simétricas rosetas en su centro. Así, es un reflejo de los tejidos y brocados de tradición gótica con influencias moriscas [fig. 14], en esa línea de la permanencia de lo efímero y las arquitecturas de propaganda de la que nos habla Ruiz Souza⁴⁹.

En definitiva, esta mezcla de lo medieval con las ideas tomadas de la antigüedad clásica se evidencian plásticamente por la presencia sublimada de estos elementos cortesanos; un sueño del ideal de la caballería en un medievo que no toca a su fin hasta que no hace presencia el pensamiento cartesiano.



Fig. 13. Palacio de Cogolludo, escudo de la fachada, c. 1490. ¿Lorenzo Vázquez de Segovia?



Fig. 14. Palacio de Cogolludo, detalle de la crestería, c. 1490. ¿Lorenzo Vázquez de Segovia?

* Este trabajo participa de los proyectos de investigación I+D Corte y cortes en el Tardogótico Hispano. Narrativa, memorias y sinergia en el lenguaje visual. REF: PGC2018-093822-B-I00 y Espacios del coleccionismo en la Casa de Austria 2: siglos XVI y XVII. REF: HAR2017-83094P.

¹ El pensamiento del franciscano Guevara insiste en la crítica erasmista al lujo, si bien las ideas de los humanistas se apoyaban en nuevos principios morales dando la espalda a las estrictas limitaciones que imponía la tradición cristiana. FRAY A. GUEVARA, *Menosprecio de Corte y alabanza de aldea*, Madrid 1915, p. 136.

² *Secret Memoirs of a Renaissance Pope: The Commentaries of Aeneas Sylvius Piccolomini Pius II*, L.C. Gabel y F.A. Cragg (ed.), London 1988, p. 101. De hecho, las críticas por el gasto ostentoso del *Pater Patriae* fueron justificadas en una apología escrita por el abad de la abadía de Fiésole Timoteo Maffei. Cfr. F. JENKINS, *Cosimo de Medici's Patronage of Architecture and the Theory of Magnificence*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 33, 1970, pp. 162-170.

³ Sobre los medios de representación artística en este contexto véanse los catálogos de las exposiciones *Paris 1400 Les arts sous Charles VI* (Paris, musée du Louvre, 26 de marzo - 12 julio de 2004), coordinado por É. Taburet-Delahaye, Paris 2004; *L'art à la cour de Bourgogne. Le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur (1364-1419)* (Dijon, musée des Beaux-Arts, 28 de marzo - 15 de septiembre de 2004) coordinado por S.N. Fliegel, S. Jugie, Paris 2004; *Charles le Téméraire (1433-1477). Splendeurs de la cour de Bourgogne*, coordinado por S. Marti, G. Keck, T. Borchet (Vienne, Kunsthistorisches Museum, 27 de marzo-21 de julio de 2009), Bruxelles 2008; S. LAGABRIELLE et al., *Gaston Fébus, Prince Soleil (1331-1391)* (Paris, Musée de Cluny, 28 de noviembre de 2011-5 de marzo de 2012), Paris 2011.

⁴ S. ANGLO, *Humanisms and the Court Arts*, en *The impact of Humanisms on Western Europe*, a cargo de A. Goodman and A. Mackay, London 1989), pp. 66-97.

⁵ *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, catálogo de la exposición (Toledo, Museo de Santa Cruz, 12 de marzo-31 de mayo, 1992), F. Checa Cremades (ed.), Madrid 1992.

⁶ F. MARIAS FRANCO, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento Español*, Madrid 1989.

⁷ Teniendo como ejemplo más representativo el caso del marqués de Santillana, don Íñigo López de Mendoza (1398-1458), de quien Hernando del Pulgar decía que «tenía gran copia de libros, y davase al estudio especialmente de la filosofía moral e de cosas peregrinas e antiguas». Cfr. H. DEL PULGAR, *Claros varones de Castilla y letras de Fernando del Pulgar*, Madrid 1789, pp. 42-43. Sobre este prócer cfr. J. YARZA LUACES, *Hombres de poder, gentes del libro, "oiri litterati" y encargos artísticos*, en *El Humanista. El marqués de Santillana (1398-1458). Los albores de la España Moderna*, a cargo de ID., 4 voll., Madrid 2001, III, pp. 9-34.

⁸ Donde incluso señala la preferencia por modelos anteclásicos, de focos como Ferrara o Padua, en el primer renacimiento español. Cfr. F. CHECA CREMADES, *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, Madrid 1983, p. 65.

⁹ M. GÓMEZ MORENO, *Sobre el Renacimiento en Castilla. Notas para un discurso preliminar I. Hacia Lorenzo Vázquez*, in «Archivo Español de Arte», 1, 1925, pp. 1-40. En el prólogo a su segunda edición, Fernando Chueca Goitia se muestra sutilmente crítico con la mirada de Gómez Moreno.

¹⁰ Recientemente Marías Franco apostilla lo que ha mantenido durante décadas, es decir, cómo los perfiles de este período en el ámbito de las formas artísticas y arquitectónicas se presentan francamente difusos. Cfr. F. MARIAS FRANCO, *El primer Renacimiento en España*, en *De Fernando el Católico a Carlos V (1504-1521)*, a cargo de M.Á. Ladero Quesada, Madrid 2017, pp. 215-244.

¹¹ Fernando Marías ya advierte por ejemplo cómo el motivo de arco triunfal o *travata rítmica* en la portada del palacio de Cogolludo se inserta de forma incorrecta, como se aprecia en la unión de pilar-arco y columna-entablamento. Cfr. F. MARIAS FRANCO, *Los sintagmas clásicos en la arquitectura española del siglo XVI*, en *L'Emploi des Ordres dans l'Architecture de la Renaissance*, a cargo de J. Guillaume, Paris 1992, pp. 247-261.

¹² *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español*, S. de María, M. Parada López de Corselas (coords.), Bologna 2014.

¹³ F. CHECA CREMADES, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid 1987.

¹⁴ Don Luis de la Cerda y de la Vega era hijo de Leonor de la Vega, una de las tres hijas que tuvo don Íñigo López de Mendoza, I marqués de Santillana. Cfr. R. ROMERO MEDINA, *Leonor de la Vega y Mendoza, condesa de Medinaceli*, en *Damas de la Casa Mendoza. Historias, leyendas y olvidos*, a cargo de E. Alegre Carvajal, Madrid 2014, pp. 133-150.

¹⁵ Una semblanza del personaje en A. SÁNCHEZ GONZÁLEZ, *Don Luis de la Cerda, 500 años después*, en «Revista de Historia de El Puerto», 27, 2001, pp. 65-86.

¹⁶ La bibliografía sobre la familia Mendoza es muy amplia; destacamos básicamente las dos grandes obras de referencia clásicas, F. LAYNA SERRANO, *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI*, Guadalajara 1995; H. NADER, *Los Mendoza y el Renacimiento español*, Guadalajara 1986. Para nuevas aportaciones en el contexto de los Mendoza, véase, *Damas de la Casa Mendoza. Historias, leyendas y olvidos*, a cargo de E. Alegre Carvajal, Madrid 2014; *Retórica artística en el tardogótico castellano. La capilla fúnebre de Álvaro de Luna en contexto*, O. Pérez Monzón, M. Miquel Juan, M. Martín Gil (ed.), Madrid 2018.

¹⁷ R. ROMERO MEDINA, *Arquitectura y memoria visual de un linaje. La promoción artística de la Casa Ducal de Medinaceli entre Andalucía y Castilla (siglos XIV-XVI)*, Madrid 2020.

¹⁸ Archivo Ducal de Medinaceli, *Sección Medinaceli*, Leg. n. 68, doc.2.

¹⁹ R. ROMERO MEDINA, N. SILVA SANTA CRUZ, *Transferencias artísticas entre Granada y Castilla. El ajuar de la Casa Ducal de Medinaceli en el tránsito a la Edad Moderna*, en *Las Artes ante el tiempo. XIII Congreso Nacional de Historia del Arte* (Salamanca, 30 de marzo - 3 de abril de 2020), Salamanca 2021.

²⁰ F. CHECA CREMADES, *Felipe II. Mecenas de las Artes*, Madrid 1992.

²¹ FRAY A. GUEVARA, *Menosprecio de Corte...*, cit., p. 137.

²² R. ROMERO MEDINA, N. SILVA SANTA CRUZ, *Transferencias artísticas entre Granada y Castilla...*, cit.

²³ *Ibidem*.

²⁴ J. GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Salamanca 1999.

²⁵ Están recopiladas en el libro de José Luis Pérez Arribas y Javier Pérez Fernández, *El palacio de Cogolludo* (Guadalajara, Gea Patrimonio, 2008).

²⁶ R. ROMERO MEDINA, *Primer documento conocido para la datación del palacio marquesal de Cogolludo: una compra de madera igualada por Lorenzo Vázquez de Segovia en 1499*, en *Actas del XIII Encuentro de Historiadores del Valle del Henares* (Guadalajara, 22-25 noviembre 2012), Guadalajara 2012, pp. 341-350.

²⁷ ID., *Abastecimiento de agua y poder en la Edad Moderna. La obra de la fuente del palacio de los duques de Medinaceli en Cogolludo (1508-1648)*, en *XIV En-*

cuentro de Historiadores del Valle del Henares, (Alcalá de Henares. 27-30 noviembre 2014), Guadalajara 2014, pp. 415-430.

²⁸ Sobre su perfil, véase, ID., *De Italia a Castilla: Lorenzo Vázquez de Segovia (c. 1450-1515) arquitecto de los Mendoza*, en *El conde de Tendilla y su tiempo*, a cargo de R. López Guzmán et al., Granada 2018, pp. 727-745.

²⁹ T. Laguna Paúl y A. J. López Gutiérrez, *Los recintos amurallados y el urbanismo en Cogolludo de 1176 a 1505*, Zaragoza 1989.

³⁰ F. MARÍAS FRANCO, *El primer Renacimiento en España...*, cit.

³¹ Una puesta a punto en Ricardo Ruiz Pérez, *La construcción del castillo-palacio de la Calahorra (Granada). Fuentes, causas y nuevas aportaciones a propósito del V Centenario*, en «Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino», 26, 2014, pp. 167-200.

³² M. FERNÁNDEZ GÓMEZ, *Los grotescos en la arquitectura española del Renacimiento*, Valencia 1987, pp. 48-49.

³³ *Ibidem*.

³⁴ El debate en A.M. TRALLERO SANZ, *Las galerías desaparecidas del palacio de Cogolludo*, Guadalajara 2000, pp. 51-75.

³⁵ R. ROMERO MEDINA, *La casa del Cardenal Mendoza en Guadalajara. Una traza del arquitecto Lorenzo Vázquez de Segovia con la colaboración de canteros tardogóticos valencianos y maestros moros aragoneses*, en actas del XII Encuentro de Historiadores del Valle del Henares (Alcalá de Henares, 25-28 de noviembre 2010), Guadalajara 2010, pp. 1-21.

³⁶ Asunto tratado recientemente por la profesora M. Gómez Ferrer, *Artesonados entre Italia y España en la arquitectura renacentista temprana*, en «Studi e Ricerche di Storia dell' Architettura», 2, 2017, pp. 8-27.

³⁷ F. MARÍAS FRANCO, F. PEREDA ESPESO, *Petrus Hispanus en Urbino y el bastón del Gonfalonieri: el problema de Pedro de Berruguete en Italia y la historiografía española*, en «Archivo Español de Arte», LXXV, 2002, pp. 361-380.

³⁸ El 19 de junio de 1451 hay una llamada de Alfonso el Magnánimo para que algunos fusteros se trasladaran de Zaragoza a Nápoles. V. GARCÍA MANSILLA, *La cort d'Alfons el Magnànim i l'univers artístic de la primera meitat del Quatrecent*, en «Seu Vella. Anuari d'Historia i Cultura», 3, 2001, pp. 17-53, la noticia en p. 35 nota 48. Este dato ha generado un debate historiográfico importante que divide entre los que se inclinan por argumentar que fueron enviados para la construcción de los techos del Castelnuovo, frente a los que cuestionan que fuesen maestros de techumbres y sugieren una suerte de concurso para sustituir al fallecido Pascual Esteve, que participaba en obras de carpintería menores. La primera hipótesis en, J. DOMENGE, J. VIDAL, *Documents relatifs à la décoration picturale des plafonds dans la Couronne d'Aragon (1313-1515)*, en *Aux sources des plafonds peints médiévaux. Provence*, a cargo de P. Bernardi, J.B. Mathon, Languedoc, Catalogne 2011, pp. 179-217. A. SERRA DESFILIS, T. IZQUIERDO, *De bona fusta dolrada per mans de mestre. Techumbres policromadas en la arquitectura valenciana (siglos XIII-XV)*, en *Mercados de lujo. Mercados del arte. El gusto de las élites mediterráneas en los siglos XIV y XV*, a cargo de S. Brouquet, V. García, Valencia 2015, pp. 271-297. La segunda de las hipótesis en M. GÓMEZ FERRER, *Artesonados entre Italia...*, cit.

³⁹ En 1458 fallece Alfonso el Magnánimo, las salas se terminan y el hecho de no haber obra provoca la salida de Nápoles, rumbo a España, de estos maestros. Muchos de ellos trabajan en el entorno de las obras reales en Valencia, M. GÓMEZ FERRER, *El Real de Valencia. Historia arquitectónica de un palacio desaparecido (1238-1810)*, Valencia 2012, p. 87.

⁴⁰ F. CHECA CREMADES, *Carlos V y la imagen del héroe...*, cit., p. 19.

⁴¹ «Y siguiendo el orden que te he dicho, después de que fue poblada Roma por Rómulo [...] y a fin de que fuese más nombrada Roma en honor y nobleza, eligió [...] mil hombres jóvenes entre los que comprendió que serían los mejores en armas, y armóles y los hizo caballeros», J. MARTORELL, *Tirant lo Blanc*, Madrid 1969, p. 112.

⁴² A.J. LÓPEZ GUTIÉRREZ, *Documentación del señorío de Cogolludo en el Archivo Ducal de Medinaceli (1176-1530)*, Zaragoza 1989.

⁴³ T. LAGUNA PAÚL, A.J. LÓPEZ GUTIÉRREZ, *Los recintos amurallados y el urbanismo...*, cit.

⁴⁴ E. GOFFMAN, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires 2017.

⁴⁵ F. CHECA CREMADES, *Carlos V y la imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid 1999, p. 124.

⁴⁶ R. ROMERO MEDINA, *El palacio tardogótico castellano como arma de proyección social del linaje. Del Infantado a Cogolludo*, en «Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara», 6, 2015, pp. 57-74.

⁴⁷ R. ROMERO MEDINA, *Arquitectura y memoria visual de un linaje...*, cit.

⁴⁸ J.C. RUIZ SOUZA, *Las telas ricas en la arquitectura. La permanencia de lo efímero*, en «Anales de Historia del Arte», 24, 2014, pp. 495-516.

⁴⁹ J.C. RUIZ SOUZA, *De las lorigas de cuero a la Tienda del Encuentro. Arquitecturas de propaganda y victoria en el particularismo medieval hispano*, en *Arte y producción textil en el Mediterráneo medieval*, a cargo de L. Rodríguez Peinado y F. de Asís García García, Madrid 2019, pp. 501-530.

