



Collana Problemi di conservazione e restauro

---

*Il San Giovannino di Úbeda restituito  
El San Juanito de Úbeda restituído*

a cura di Maria Cristina Impronta

*edi*  
EDIZIONI

---

## Un modello di Leon Battista Alberti evocato da Diego de Siloe: la *Sacra Capilla de El Salvador* in Úbeda

## *Un modelo de León Battista Alberti evocado por Diego de Siloé: la Sacra Capilla de El Salvador en Úbeda*

Antonio Foscari

The chapel dedicated to the worship of the Savior in Úbeda is an illuminating example of the ability of the ruling class united by Charles of Habsburg to import from Italy not only paintings and sculptures of the greatest artists, but also excellent models of Renaissance architecture.

This helped to facilitate Francisco de los Cobos' decision to build a sumptuous home and a chapel dedicated to the worship of the Savior in his hometown of Úbeda.

This authoritative imperial secretary intended to make this church a mausoleum for his family in a manner replicative of the radical renovation of the Granada Cathedral lead by the Emperor to create a mausoleum for the Habsburg family. The secretary called upon the same architect of the Granada Cathedral, Diego de Siloé. However, Francisco wisely avoided evoking an example of Granada in Úbeda. Instead he adopted a model conceived by Leon Battista Alberti, which the great humanist had originally conceived for the building of the Malatesta Temple in Rimini.

This model is an ideal reproduction of the Jerusalem temple built by the Emperor Constantine when Elena, his mother, found the Sepulchre where Jesus was lain. This decision was not made without shrewdness from the "advertising" point of view because many believers, without means to make a trip to the Holy Land, would go on pilgrimage to the places where there was a "replica" of the Holy Sepulchre.

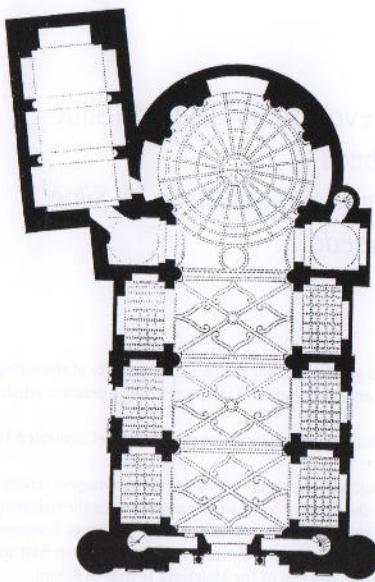
To confirm that this was the evocation of the Holy Sepulchre Diego de Siloé adapted the interior of the rotunda from the model of an ancient monument believed to be Elena's mausoleum in the sixteenth century, when it was still possible to admired it in Rome.

Il modo forse più conveniente per avviare una riflessione sulla architettura de *La Sacra Capilla de El Salvador* in Úbeda è quello di cercare di fissare le coordinate che connettono la costruzione di questa chiesa al contesto culturale e politico in cui si va conducendo, in Granada, la costruzione del palazzo e del mausoleo imperiale !

Committenti de *La Sacra Capilla* sono Francisco de Los Cobos e la sua consorte, donna María de Mendoza. Il primo è segretario dell'imperatore d'Asburgo ed eminente figura del Consiglio di Stato; la seconda, è parente, come il nome lascia intendere, di Luis Hurtado de Mendoza, cioè di colui che, oltre a essere governatore dell'Alhambra, è il soprintendente delle imponenti fabbriche che per volontà di Carlo Vº, l'imperatore, si vanno erigendo a Granada<sup>2</sup>. Responsabile della scelta del modello per la costruzione del tempio di Úbeda è Diego de Siloe, l'architetto che ha l'incarico della progetta-

La manera más conveniente para iniciar una reflexión sobre la arquitectura de la Sagrada Capilla de El Salvador de Úbeda es aquella de intentar fijar las coordenadas que conectan la construcción de esta iglesia con el contexto cultural y político en el que se desarrolla y con la construcción en Granada del Palacio y el Mausoleo imperial<sup>1</sup>.

Los ordenantes de la Sagrada Capilla son Francisco de los Cobos y su esposa doña María de Mendoza. El primero es secretario del Emperador de Ausburgo y eminente figura del Consejo de Estado; La segunda es, como se deduce de su apellido miembro de la familia de don Luis Hurtado de Mendoza, o sea, de aquel que además de ser el Gobernador de la Alhambra es el Supervisor general de las imponentes obras que por voluntad de Carlos I-Vº de Alemania, se van construyendo en Granada<sup>2</sup>. Responsable de la elección del modelo para la construcción de templo de Úbeda es Diego de Siloé,



1. La Sacra Capilla de El Salvador, Úbeda (rيلieve di G. Moreno)  
1. La Sagrada Capilla de El Salvador, Úbeda (relieve de G. Moreno)

zione della cattedrale granadina, cioè del monumento grandioso che deve assumere la funzione di cappella funeraria imperiale<sup>3</sup>.

Ciò detto – ed è ovviamente assai poco in relazione alla straordinaria ricchezza di questa materia – appare di grande interesse la circostanza che il modello per la costruzione di La Sacra Capilla de El Salvador che nel 1535 Diego de Siloe propone a Francisco de los Cobos e a donna María de Mendoza – quando i due coniugi, al culmine del potere e della ricchezza, assumono la decisione di costruire in Úbeda un edificio religioso – sia quello del tempio delineato da Leon Battista Alberti per Sigismondo Malatesta, Signore di Rimini, come esso appare nella celebre moneta modellata da Matteo de' Pasti nel 1450: una navata unica fiancheggiata da cappelle che termina con una "rotonda"<sup>4</sup> (figs. 1-2). Già una constatazione di tal genere – che può essere supportata dalla circostanza che i documenti attestano l'esistenza di un modello albertiano a più di vent'anni dalla fondazione del tempio riminese – ci consente di concludere che l'*exemplum* che ispira la progettazione della chiesa di Úbeda non è la cappella Caracciolo a Vico, eretta nel 1576 entro la chiesa di San Giovanni a Carbonara, come alcuni studiosi hanno

el arquitecto que tiene el encargo del proyecto de la catedral granadina, es decir del monumento grandioso que tendrá que asumir la función de Capilla funeraria imperial.<sup>3</sup>

Dicho lo anterior, es muy poco en relación con la extraordinaria riqueza de esta materia, parece de gran interés en esta materia que el modelo para la construcción de la Sagrada Capilla de El Salvador que en 1535 Diego de Siloe propone a Francisco de los Cobos y a doña María de Mendoza, cuando los dos cónyuges en la cima del poder y de la riqueza asumen la decisión de construir en Úbeda un edificio religioso – sea aquél templo delineado por Leon Battista Alberti para Sigismondo Malatesta Señor de Rimini, como así aparece en la celebre moneda modelada de Matteo de Pasti en el 1450: una nave única rodeada de capillas que termina con una "rotonda"<sup>4</sup> (figs. 1-2) ya una constatación de ese género – que puede ser sostenida de la circunstancia que los documentos atestiguan, de la existencia de un modelo albertiano a más de veinte años de la fundación del templo de Rimini – esto consiente de concluir que el *exemplum* que inspira la proyección de la iglesia de Úbeda no es la capilla Caracciolo a Vico, construida en 1576 dentro de la iglesia de San Juan a Carbonara, como algunos estudiosos han sostenido (por otro lado no es sostenible que el Comendador Francisco de los Cobos haya asumido como modelo arquitectónico con el que identificarse aquel que tenía ideado para él "Sergianni", asesinado en el agosto de 1432).

Esta circulación de modelos entre Italia y España no nos debe sorprender tanto en este momento histórico. Esta es más difusa, de hecho, bastaría señalar para confirmar esta afirmación como en España se hubiese construido un palacio que réplica las formas del Palacio mediceo que se debía haber construido en Milán bajo diseño de Michelotto (lo cual está documentado por la fachada publicada por Filarete en el libro XXV de su *Tratado*); o bien como haya sido construido un palacio sobre modelo de aquel ya edificado en Génova por cargo de Andrea Doria para dar una suntuosa acogida al Emperador Carlos V (el llamado Palacio del Príncipe).

Ninguna dificultad debe haber tenido, de otro modo, el potente secretario del emperador a hacerse con modelos italianos, en el caso de que no se los hubiesen enviado espontáneamente los príncipes italianos para asegurarse con estos la benevolencia de Carlos de Austria: ninguna dificultad se decía, porque este, de gran diplomático como era, no ha ciertamente faltado a mantener relaciones con los personajes que había conocido en el 1529, cuando había estado en Italia para asistir a la coronación del Emperador.

De no haberlos tenido o hubiese querido hacerse con nuevos, no le habría faltado la ayuda de Baltasar de Casti-

ritenuto (del resto no è verosimile che il commendatore Francesco de Los Cobos abbia assunto come modello architettonico con cui identificarsi quello che aveva ideato per sé Sergianni Caracciolo, il Siniscalco del Regno di Napoli, assassinato nell'agosto del 1432).

Questa circolazione di modelli fra Italia e Spagna non deve sorprendere più di tanto in questa congiuntura storica. Essa è più diffusa, infatti, di quanto si possa ritenere. Basterebbe rilevare – per confermarci in questa conclusione – come in Spagna sia stato realizzato un palazzo che replica le forme del palazzo mediceo che si sarebbe dovuto erigere a Milano su disegno di Michelotto (quale è documentato dalla facciata pubblicata dal Filarete nel libro XXV del suo *Trattato*); ovvero come sia stato costruito un palazzo sul modello di quello che in Genova aveva eretto Andrea Doria per dare suntuosa accoglienza a Carlo V (il cosiddetto palazzo del Principe).

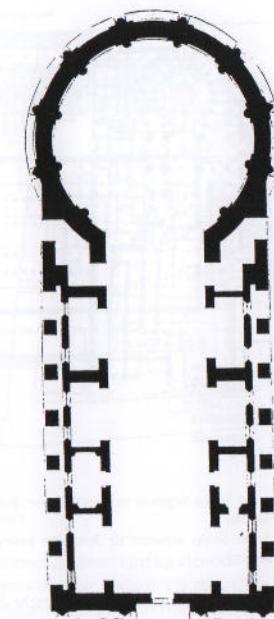
Nessuna difficoltà può aver avuto peraltro il potente segretario dell'imperatore a procurarsi modelli dall'Italia, quando non glieli avessero mandati spontaneamente i principi italiani per assicurarsi, suo tramite, la benevolenza di Carlo d'Asburgo: nessuna difficoltà, si diceva, perché egli, da gran diplomatico quale era certamente non ha mancato di mantenere rapporti con i personaggi che aveva conosciuto già nel 1529, quando era stato in Italia per assistere, anche lui in gran pompa, alla incoronazione dell'Asburgo.

Che se non li avesse mantenuti o avesse voluto stabilirne di nuovi non avrebbe mancato di favorirlo Baldassar Castiglione che presso l'imperatore svolgeva il ruolo autorevole di nunzio apostolico. Oltre che con gli ambienti romani, il Castiglione poteva garantire del resto uno stretto rapporto con la corte mantovana e in particolare con Ferrante Gonzaga che Carlo d'Asburgo aveva avuto modo di conoscere a Bologna nel 1529.

È sulla base di questo nesso del resto che Tafuri ha ipotizzato che alcune scelte progettuali della cattedrale granadina derivino dal modello della "rotonda" che per volontà dei Gonzaga sarebbe dovuta sorgere sulla testata della chiesa fiorentina della Santissima Annunziata.

Con il che siamo tornati a Leon Battista Alberti che anche quella "rotonda" aveva progettato, e con ciò alla constatazione che è proprio il divario che separa la complessa elaborazione che subisce il modello della "rotonda" della Santissima Annunziata in Granada, da un lato, e l'aderenza quasi letterale de La Sacra Capilla de El Salvador al modello originario del tempio malatestiano, dall'altro lato, che pone un problema storiografico che è bene non eludere.

È quasi evidente che quando viene ingaggiato dall'imperatore per la costruzione della cattedrale di Granada, Diego de Siloe – nel mentre continua a seguire anche prassi edilizie proprie della tradizione gotica di Spagna – non può e non intende sottrarsi al confronto con la imponenza del cantiere di San Pietro in Roma e quindi



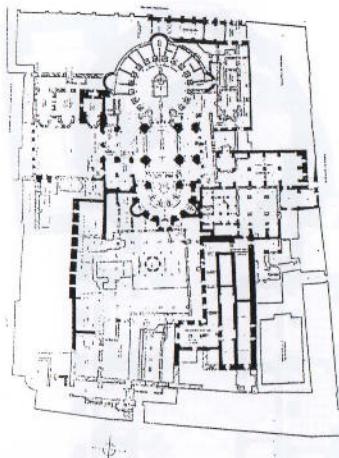
2. Ipotesi ricostruttiva del Tempio malatestiano di Rimini  
2. Hipótesis de reconstrucción del Templo malatestiano de Rimini

gione que en la corte del Emperador desarrollaba la actividad de Nuncio Apostólico. Además de con los ambientes romanos, Castiglione podía garantizar también una estrecha relación con la corte de Mantua y en particular con Ferrante Gonzaga a quien el emperador Carlos tuvo ocasión de conocer en Bolonia en 1529.

Es en base a esta conexión que Tafuri ha hipotizado que algunas de las elecciones de la catedral de Granada derivan del modelo de la "rotonda" que por voluntad de Gonzaga habría debido construirse sobre la cabecera de la iglesia florentina de la "Santissima Annunziata".

Con lo cual hemos vuelto a Leon Battista Alberti que también aquella "rotonda" había proyectado, y con esto a la constatación de la divergencia que separa la compleja elaboración que sufre el modelo de la "rotonda" de la "Santissima Annunziata" en Granada, de un lado, y el adherirse casi lateral de la Sagrada Capilla de El Salvador al modelo originario del templo malatestiano, y de otro lado el problema historiográfico que sería bien no excluir.

Es casi evidente que cuando viene llamado del Emperador para la construcción de la catedral de Granada Diego de Siloe – mientras continua a seguir proyectos



3. Planimetria del Santo Sepolcro in Gerusalemme (rilevi di Clapham e Newnum)

3. Planimetria del Santo Sepolcro de Jerusalén (relieves de Clapham y Newnum)

con la suggestione delle esperienze sanguinose che in esso si vanno elaborando in quel torno di tempo.

Non solo di questo si tratta, tuttavia. Nel momento stesso in cui l'architetto introduce nella cattedrale di Granada un impianto planimetrico che vede un corpo edilizio longitudinale attestarsi e compenetrarsi, alla sua estremità, con una struttura di impianto circolare, sembra evidente che egli, così facendo, intende evocare il Tempio del Santo Sepolcro a Gerusalemme.

Ma la sua decisione di formare degli ingressi laterali alla cattedrale nel punto di intersezione del corpo edilizio longitudinale con il corpo edilizio circolare induce a condividere la interpretación del antiguo tempio jerusalémitano que Diego de Siloe sia stato condizionato da questo insigne monumento della Cristianità come esso appariva ai suoi tempi (cioè in quell'assetto che era stato rilevato un secolo innanzi dai tecnici inviati a Gerusalemme dal più autorevole dei committenti fiorentini di Leon Battista Alberti, Giovanni Rucellai) [fig. 3].

Nel progetto de La Sacra Capilla, Diego de Siloe prescinde invece dalla suggestione tempio gerosolimitano quale era stata ricostruita trent'anni dopo la conquista della Terra Santa portata a termine dai Cavalieri Crociati nel 1094, e assume come modello il progetto del Tempio Malatestiano come attestato dalla moneta di Matteo de' Pasti, ovvero la forma del sepolcro costruito al centro della cappella Rucellai in San Pancrazio, un manufatto, quest'ultimo, in cui la connessione del corpo longitudinale e del corpo circolare è di un rigore che non è esage-

de la tradición gótica española – no puede y no entiende abstraerse a la comparación con la imponente construcción del momento, San Pedro en Roma y de consecuencia con la sugerencia a la experiencia sanguinosa que es este tiempo se van creando.

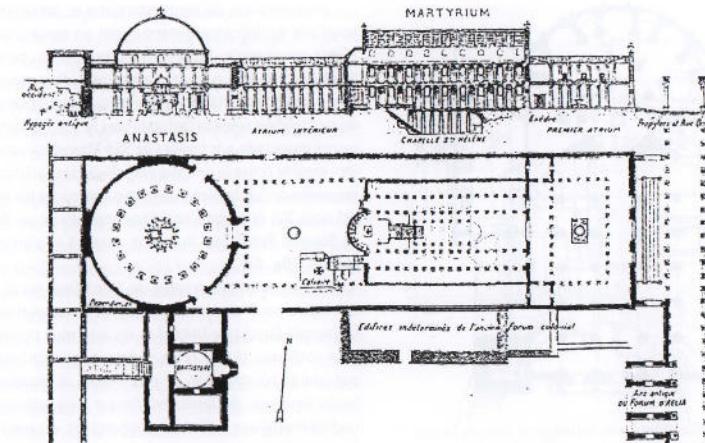
No solo se trata de esto, aún más, en el momento mismo en que el arquitecto introduce en la catedral de Granada una implantación planimétrica que ve un cuerpo de fábrica longitudinal encabezar y compenetrarse, en su exterior con una estructura de planta circular. Parece evidente que actuando de este modo intentan evocar el Templo del Santo Sepulcro de Jerusalén.

Pero su decisión de formar ingresos laterales a la catedral en el punto de intersección del cuerpo de fábrica longitudinal con el cuerpo de fábrica circular induce a pensar que Diego de Siloe haya sido condicionado de este insigne monumento de la Cristiandad como así aparecía en su tiempo (esto es, en aquello que había sido revelado un siglo atrás los técnicos enviados a Jerusalén por el más autorizado ordenante florentino de Leon Battista Alberti, Giovanni Rucellai) [fig. 3].

En el proyecto de la Sagrada Capilla de El Salvador, Diego de Siloe prescinde de las referencias del templo Jerusalémitano como fue reconocido treinta años después de la conquista de la Tierra Santa y llevada a cabo por los caballeros cruzados en 1094, y asume en cambio el proyecto del templo malatestiano como ya indicado por la moneda de Matteo de' Pasti, o lo que es lo mismo la forma del sepulcro construido en el centro de la capilla Rucellai en San Pancrazio, una obra, esta última, en la cual la conexión del cuerpo longitudinal y del cuerpo circular es de un rigor que no es exagerado decir "estereométrico" (un rigor, que la riqueza de la decoración aplicada a las paredes por Giovanni de Bertino, trata, pero no lo consigue, de aminorar).

Diego de Siloe actuando de esta manera, trata de condividir la interpretación del antiguo tempio jerusalémitano que Alberti había deducido, más que al *exemplum* romano, los de la iglesia de Santa Costanza o de Santo Stefano Rotondo, da una lectura muy atenta a quanto Eusebio de Cesarea refiere en *De vita Constantini* allí donde describe con suficiente precisión la iglesia del Santo Sepulcro construida en el siglo IV, la construcción constantiniana que los persas de Ctesifonte arrasaron en el 614<sup>5</sup>.

No es en este momento que nos podemos alargar e ilustrar lo relativo al la composición planimétrica del templo malatestiano de Rimini, ni del Sepulcro erigido en la Capella Rucellai de la iglesia de San Pancrazio florentina, ni en definitiva la propuesta albertiana para la iglesia de la "Santissima Annunziata" florentina, y como todas descindan de la composición de *Martyrium* e *Anastasis* del antiguo templo del Santo Sepulcro [fig. 4].



4. Il Santo Sepolcro in Gerusalemme (ipotesi ricostruttiva di Vincent e Abel)

4. El Santo Sepulcro de Jerusalén (hipótesis de reconstrucción de Vincent y Abel)

rato dire stereometrico (un rigore che la ricchezza della decorazione applicata sulle pareti da Giovanni di Berlingher cerca, ma invano, di mitigare).

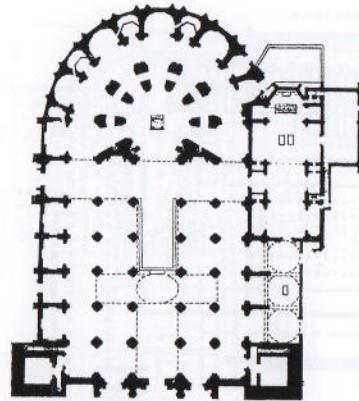
Diego de Siloe, così facendo, mostra di condividere quella interpretazione dell'antico tempio gerosolimitano che l'Alberti aveva dedotto, più che da *exemplum* romani quali la chiesa di Santa Costanza o quella di Santo Stefano Rotondo, da una lettura attenta di quanto Eusebio di Cesarea attesta in *De vita Constantini*, laddove descrive con sufficiente precisione la chiesa del Sacro Sepolcro eretta nel IV secolo, cioè il manufatto costantino che i persiani di Cosroe avevano raso al suolo nel 614<sup>5</sup>.

Non è in questa sede che ci possiamo dilungare a illustrare quanto la composizione planimetrica del Tempio Malatestiano di Rimini, del sepolcro eretto nella cappella Rucellai in San Pancrazio, e infine della proposta albertiana per la chiesa della Santissima Annunziata fiorentina, discenda dalla composizione di *Martyrium* e *Anastasis* dell'antico tempio del Santo Sepolcro [fig. 4].

Dobbiamo riportare la nostra attenzione su Diego de Siloe, per registrare la avvedutezza e l'autonomia intellettuale che connotano il suo comportamento. L'architetto di Carlo V sa di soddisfare l'ambizione del suo autorevole committente proponendogli di evocare un *exemplum* antico che ogni cristiano avrebbe riconosciuto come sacro, attraverso l'interpretazione che ne aveva dato un intellettuale illustre che tuttavia non aveva avuto il modo di realizzarlo in concreto né a Rimini, né a Firenze. Francesco de Los Cobos e la consorte María de Mendoza possono

Debemos devolver nuestra atención sobre Diego de Siloe, para registrar la visión y la autonomía intelectual que señalan su comportamiento. El arquitecto de Carlos I-V sabe de satisfacer la ambición de su importante comitente proponiéndole el evocar un *exemplum* antiguo que todos los cristianos habrían reconocido como sagrado, a través de la interpretación que le habría dado un intelectual ilustre, y que aún no había tenido la ocasión de realizar ni a Rimini ni a Florencia. Francisco de los Cobos y doña María de Mendoza podrían entonces estar seguros de realizar un templo de absoluto prestigio ya sea desde un punto de vista religioso que desde la óptica arquitectónica, sin que su iniciativa pudiese parecer alternativa y ni mucho menos que en competición con las grandes obras hincadas en Granada por el Emperador [fig. 5].

Es más, pueden contar (como ya había avanzado Giovanni Rucellai atribuyendo la forma del Santo Sepulcro al templo situado en el centro de la capilla de la familia por el ergida dentro de la iglesia fiorentina e San Pancrazio) con una evocación al templo ergido de Elena en el lugar del descubrimiento de la Cruz, y habría atraído a Úbeda, a esta pequeña ciudad, de otro modo poco frecuentada, a un buen número de aquellos españoles, sobre todo de Andalucía, que por muchas razones no podían programar un viaje a Tierra Santa para cumplir el peregrinaje que los cristianos del momento consideraban casi un mandamiento da respetar por lo menos una vez en la vida.



5. Diego de Siloe, Pianta della Cattedrale di Granada (ipotesi ricostruttiva di Rosenthal)

5. Diego de Siloe, Planta de la Catedral de Granada (hipótesis de reconstrucción de Rosenthal)

dunque essere sicuri di realizzare un tempio di assoluto prestigio sia dal punto di vista religioso che dal punto di vista architettonico, senza che la loro iniziativa possa apparire alternativa, e tanto meno concorrentiale, con i grandi cantieri avviati in Granada dall'Imperatore (fig. 5).

Di più: possono contare (come aveva contato Giovanni Rucellai attribuendo la forma della Santo Sepolcro al tempioetto posto al centro della cappella di famiglia da lui eretta entro la chiesa di San Pancrazio) che una rigorosa evocazione del tempio eretto da Elena nel luogo del rinvenimento della Croce avrebbe attratto a Úbeda – in questa cittadina altrimenti poco frequentata – un buon numero di quegli spagnoli, soprattutto della Andalusia, che per molte ragioni non potevano programmare un viaggio in Terra Santa per compiere un pellegrinaggio che i cristiani di allora ritenevano quasi un comandamento da rispettare almeno una volta nella vita.

Diego de Siloe, da architetto qual è, non si limita tuttavia a fornire all'autorevole interlocutore una consueta pienamente convincente. Non rinuncia a esprimere la sua personalità artistica e la sua cultura specialistica. Procede quindi a una elaborazione del modello prescelto, concentrando la sua attenzione sulla "rotonda". Lo spazio interno di questa "rotonda" lo organizza con una articolazione di scavi murari: scarselle rettangolari sugli assi principali (quasi a formare una croce) e nicchie sugli assi diagonali. Così facendo egli evoca una particolarissima "rotonda" del IV secolo, originariamente connessa alla basilica dei Santi Marcellino e Pietro eretta sulla antica via Labicana: il cosiddetto mausoleo di Sant'Elena, quale

Diego de Siloe, de arquitecto como es, no se limita a aportar a su importante interlocutor un consejo plenamente convincente: No renuncia a expresar su personalidad artística y su cultura especializada. Procede en tal caso a una elaboración del modelo preelegido centrándolo su atención sobre la "rotonda" del IV siglo, originariamente conectada a la basílica de San Marcelino y san Pedro, erigida sobre la antigua via Labicana; el así llamado mausoleo de Santa Elena, tal como aparecía a los inicios del siglo XVI (y como viene documentado de un dibujo de Salustio Peruzzi en la que se muestra la planta y el alzado)<sup>6</sup> (fig. 6).

La evocación del nombre de Elena (que no al caso es elegida por Francisco de los Cobos como patrona de la Sagrada Capilla de Úbeda) es un acto muy pertinente para confirmar, si ello fuese necesario, la ideal relación que une la construcción de esta Capilla al modelos del Santo Sepulcro de Jerusalén. Porque una antiquísima tradición atribuye a Elena las labores de excavación y descubrimiento de la cruz sobre la que Jesús murió, y en consecuencia a la fundación, sobre el lugar de este descubrimiento del grandioso templo erigido por el Emperador Constantino, su hijo en el 327<sup>7</sup>.

No es así y sobre este solo dato que debemos fijar nuestra atención. Lo que merece ser considerado es el hecho que esta evocación del modelo del llamado mausoleo de Elena, llegue através de procedimientos proyectuales que se basan en los adoptados por arquitectos que desarrollan los roles principales en los debates arquitectónicos romanos de los primeros dos decenios del "Cinquecento".

Ya sea Antonio de Sangallo el Joven en su proyecto de la iglesia de San Marcos a Florencia, tal cual viene documentado del dibujo U 1365A, ya sea Giulio Romano, al cual Manfredo Tafuri atribuye, aunque con prudencia, el proyecto para la iglesia de San Giovanni dei Fiorentini, documentado del dibujo 36/19286<sup>8</sup>, conservado a Munich en el Stadtmuseum, introducen ocho semi columnas a resaltar los entrantes y los nichos que definen en términos volumétricos la invasión circular derivadas del exemplum del mausoleo de Santa Elena<sup>9</sup>.

Diego de Siloe en su definición del proyecto de la Sagrada Capilla de El Salvador de Úbeda, reelabora aún las indicaciones que trae de Antonio de Sangallo y de Giulio Romano a la luz de aquella "lección" bramantesca<sup>10</sup> que él ha asumido como referencia para la proyección de la catedral de Granada. Las columnas que en los dibujos citados representan en intervalos regulares el perímetro de la "rotonda" vienen, en Úbeda, acercadas a dos a dos (pareadas), de tal modo pretenden crear una sensación rítmica que acentúa la diferencia entre los episodios arquitectónicos que se disponen sobre el eje principal de la "rotonda" y aquellos que se disponen

esso appariva agli inizi del Cinquecento (e come è documentato da un disegno di Sallustio Peruzzi che ce ne mostra la pianta e l'alzato)<sup>6</sup> (fig. 6).

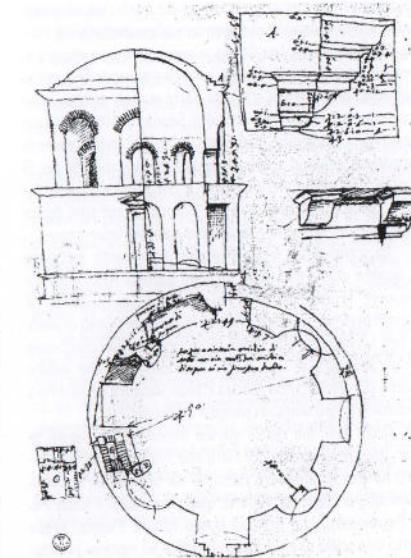
L'evocazione del nome di Elena (che non a caso Francisco de Los Cobos assume come patrona de La Sacra Capilla) è un atto quanto mai pertinente per confermare – se ce ne fosse stato bisogno – l'ideale relazione che unisce la costruzione di questa cappella al modello del Santo Sepolcro gerosolimitano. Perché una antichissima tradizione cristiana attribuisce a Elena le operazioni di escava che portarono al rinvenimento della Croce sulla quale Gesù morì e quindi alla fondazione, sul sito di questo rinvenimento, del grandioso Tempio eretto dall'imperatore Costantino, suo figlio, nel 327<sup>7</sup>.

Non è tuttavia su questo solo dato che dobbiamo fermare la nostra attenzione. Quel che merita d'essere considerato è il fatto che questa evocazione del modello del cosiddetto mausoleo di Elena avvenga attraverso procedimenti progettuali che richiamano quelli che sono stati adottati da architetti che svolgono un ruolo centrale nel dibattito architettonico romano dei primi due decenni del Cinquecento.

Sia Antonio da Sangallo il Giovane nel suo progetto per la chiesa di San Marco a Firenze, quale esso è documentato dal disegno U 1365A, sia Giulio Romano, cui Manfredo Tafuri attribuisce, sia pure con prudenza, il progetto per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini documentato dal disegno 36/19286<sup>8</sup>, conservato a Monaco presso lo Stadtmuseum, inseriscono otto semi-colonne a scandire le rientranze e le nicchie che definiscono in termini volumetrici l'invaso circolare desunto dall'*exemplum* del mausoleo di Sant'Elena<sup>9</sup>.

Diego de Siloe, nella definizione del progetto de La Sacra Capilla di Úbeda, riabora tuttavia le indicazioni che trae da Antonio da Sangallo e da Giulio Romano alla luce di quella "lezione" bramantesca<sup>10</sup> che egli ha assunto come riferimento per la progettazione della cattedrale di Granada. Le colonne che nei disegni citati ripartiscono in intervalli regolari il perimetro della "rotonda" vengono, in Úbeda, avvicinate a due a due, in modo da creare una scansione ritmica che accentua la differenza fra gli episodi architettonici che si dispongono sugli assi principali della "rotonda" e quelli che si dispongono sugli assi diagonali. Nell'intercolumnio formato da ciascuna coppia di colonne possono essere così piazzate delle nicchie sovrapposte che in qualche modo ricordano il partito del cortile superiore del Belvedere e riecheggiano la soluzione interna del Tempietto di San Pietro in Montorio.

Questo insieme di circostanze – la assunzione di modelli eccellenti ma non realizzati, e così pure la evocazione del Santo Sepolcro fatta anche attraverso il nome di Elena – bastano da soli a dimostrare il perfetto allineamento di Diego de Siloe con il suo autorevole committente. Il pri-



6. Sallustio Peruzzi, Rilievo del cosiddetto Mausoleo di Sant'Elena in Roma

6. Sallustio Peruzzi, Relieve del conocido como Mausoleo de Santa Elena en Roma

en los ejes diagonales. En los intercolumnios formados por cada una de las parejas de columnas pueden ser situados nichos superpuestos que en cualquier modo recuerdan la partición del patio superior del Belvedere y reflejan la solución interna del Tempietto di San Pietro in Montorio.

Este conjunto de circunstancias – el asumir modelos excelentes pero no realizados, y así mismo la evocación al Santo Sepulcro hecha además con el nombre de Elena – sirven por si solos a demostrar el perfecto alineamiento de Diego de Siloe con su eruditísimo comitente. El primero está bien determinado a seguir un procedimiento compositivo que en ningún modo replica que aquel que el mismo ha seguido en Granada para responder a las expectativas de Carlos V. Francisco de los Cobos, hombre al que no falta realismo, además de cultura política, se da cuenta por otra parte del error que hubiese supuesto el tan solo pensar de evocar el Santo Sepulcro, utilizando un repertorio tipológico que pudiese ser, o simplemente parecer, análogo a aquel que había sido creado por la figura "universal" del pontífice, y que puede ser adoptado, como en efecto ocurre

mo è ben determinato a seguire un procedimento compositivo che in nessun modo replichi quello da lui stesso adottato in Granada per rispondere alle aspettative di Carlo V. Francisco de Los Cobos – uomo che non manca di realismo, oltre che di cultura politica – si rende ben conto del resto che sarebbe stato da parte sua un errore anche solo pensare di evocare il Santo Sepolcro utilizzando un repertorio tipologico che fosse, o anche semplicemente apparisse, analogo a quello che era stato elaborato per la figura "universale" del pontefice, e che può essere adottato – come in effetti avviene in Granada – per una figura egualmente "universale" quale è quella dell'imperatore.

La scelta di un modello esemplare rimasto inattuato – quale è quello elaborato da Leon Battista Alberti per un "signore" rinascimentale di cui si era perduta memoria – è quindi perfetta, in questo scenario, da ogni punto di vista. E ben si connette alla scelta di procedere alla costruzione di un palazzo e di uno studio (una decisione che induce anche don Fernando Ortega y a don Juan Vázquez de Molina a costruirsi a loro volta un palazzo in Úbeda).

Cos'è mai, del resto, questo insieme di decisioni se non una attestazione del fatto che Francisco de Los Cobos ha inteso prendere esempio da un grande estimatore di Leon Battista Alberti, quale era stato il papa Pio II Piccolomini, che del suo borgo natale, Pienza, aveva fatto una sorta di città ideale fondata su rigorosi principi umanistici e su canoni artistici rinascimentali?

Se si è mantenuta l'attenzione concentrata su Diego de Siloe è perché rimaniamo anche noi convinti che egli, e non altri, sia l'architetto responsabile della scelta del modello di La Sacra Capilla di Úbeda e del progetto della sua costruzione.

A noi del resto non pare difficile intendere quali siano quei respectos per cui, dopo la fondazione della chiesa, egli non frequenta più il cantiere di Úbeda. Lo stesso imperatore non vede di buon occhio, evidentemente, che il "suo" architetto lavori per il "suo" cancelliere conducendo una operazione che in qualche modo – Carlo V non avrà avuto difficoltà a intenderlo – è alternativa, in termini concettuali, ai grandiosi cantieri granadini.

È in questo scenario, a nostro avviso, che dopo tre anni dell'avvio della costruzione vediamo apparire in Úbeda Andreas de Vanderveira al quale Francesco de Los Cobos ordina peraltro di non perdere d'occhio quanto nel frattempo Diego de Siloe va facendo «en la iglesia mayor de Granada».

Per nostra parte entendemos que Andrés de Vanderveira haya traicionado en algunos aspectos el rigor del procedimiento compositivo seguido de Diego de Siloe. Siamo cioè tentati di attribuire al suo empirismo la realizzazione, per alcuni aspetti di principiante o aficionado, del tamburo de la Cúpula y por la bóveda que cubre la nave central.

También en la "rotonda", que es un cardo compositivo de esta arquitectura, aparecen de un modo brutal este tipo de aproximaciones de este género. Sobre el perímetro por ejemplo, no aparecen aquellos nichos que eran una de las características más relevantes del así llamado Mausoleo de Elena (aquej sobre el cual había reflexiona-

en Granada, por otra figura igualmente "universal" tal como es la del emperador.

La elección de un modelo ejemplar quedado no realizado, tal como es el de Leon Battista Alberti para un "Gran Señor" renacental del cual ya se había perdido memoria, es pues excelente en este escenario desde todos los puntos de vista. Y al mismo tiempo se conecta con la forma de proceder en la construcción de un palacio y de un estudio (una decisión que induce a don Fernando Ortega y a don Juan Vázquez de Molina a construirse a su vez sendos palacios en Úbeda).

Pero que cosa es esta mezcla de decisiones si no la constatación del hecho de que Francisco de los Cobos ha querido tomar ejemplo de un gran amante de Leon Battista Alberti, tal como el papa Pio II Piccolomini, que en su pueblo natal, Pienza, había construido una suerte de ciudad ideal fundada sobre rigurosos principios humanísticos y sus cánones artísticos renacentiales.

Si hemos mantenido la atención concentrada sobre Diego de Siloe es porque continuamos, también nosotros convencidos de que él y no otros, es el arquitecto responsable de la elección del modelo de la Sagrada Capilla de Úbeda y del proyecto de su construcción.

A nosotros del resto nos parece difícil entender cuales sean las razones por las cuales después de haber sentado los cimientos (la fundación) de la iglesia, él no volviese a frecuentar más la obra. El mismo Emperador no ve con buenos ojos, evidentemente, que su arquitecto trabaje a su vez para su consejero, llevando a cabo una operación que en algún modo, Carlos V no hubiese tenido dificultad a entender, ni a la alternativa en términos conceptuales, a los grandiosos edificios granadinos.

Es en este escenario, según nuestra opinión, que después de tres años del inicio de las obras se vea aparecer en Úbeda a Andrés de Vanderveira a quien Francisco de los Cobos ordena por otro lado, de no perder de vista lo que Diego de Siloe va haciendo "en la iglesia mayor de Granada".

Por nuestra parte entendemos que Andrés de Vanderveira haya traicionado en algunos aspectos el rigor del procedimiento compositivo seguido de Diego de Siloe. Siamo cioè tentati di attribuire al suo empirismo la realizzazione, per alcuni aspetti di principiante o aficionado, del tamburo de la Cúpula y por la bóveda que cubre la nave central.

También en la "rotonda", que es un cardo compositivo de esta arquitectura, aparecen de un modo brutal este tipo de aproximaciones de este género. Sobre el perímetro por ejemplo, no aparecen aquellos nichos que eran una de las características más relevantes del así llamado Mausoleo de Elena (aquej sobre el cual había reflexiona-

non compaiono quelle ricche che erano una delle caratteristiche più rilevanti del cosiddetto mausoleo di Elena (quelle su cui aveva riflettuto Giulio Romano nel suo progetto per San Giovanni dei Fiorentini).

Della facciata della Sacra Capilla, nemmeno parla-mo, dacché in essa sembra ormai perduto ogni nesso con il dibattito che aveva animato la cultura architettonica romana nei primi due decenni del Cinquecento.

Ma forse ancor più di queste "rinunce", a spiegare l'atteggiamento di Andreas de Vanderveira verso il procedimento eruditò con cui era stato messo a punto il progetto de La Sacra Capilla è il fatto che egli accetta che la struttura architettonica sia assunta come supporto di un programma di figurazioni che è un eufemismo definir ricchissimo.

Il richiamo a tematiche religiose fatto con il dispiegamento di un numero straordinario di figurazioni di grande bellezza – come sono quelle scolpite da Estebán Jamete – è una opzione che pare concepita per esonerare lo spettatore dallo sforzo di intendere una architettura che è frutto di un procedimento progettuale sofisticato e però anche per ricordare nel contesto di una ortodossia cattolica una operazione che affonda le sue radici in un umanesimo venato da non poche suggestioni pagane<sup>1</sup>.

do Giulio Romano para su proyecto de San Juan de los Florentinos).

De la fachada de la Sagrada Capilla ni hablamos, ya que en ella parece perdido cualquier conexión con el debate que había animado la cultura arquitectónica romana, en aquellos primeros veinte años del Cinquecento.

Pero quizás aún más allá de estas renuncias, es de explicar el apego de Andrés de Vanderveira con el procedimiento eruditò con el cual era iniciado la puesta a punto del proyecto de la Sagrada Capilla de El Salvador de Úbeda, y el hecho que él haya aceptado que la estructura arquitectónica fuese asumida como soporte de un programa de figuraciones, que sería un eufemismo definir de riquísimo.

La llamada a temáticas religiosas, hecho con la distancia por un número extraordinario de figuraciones de gran belleza, como son las esculpidas por Esteban Jame-te, es una opción que parece concebida para exonerar al espectador del esfuerzo de entender una arquitectura sofisticada y al mismo tiempo para reconducir al contexto de una ortodoxia católica, una operación que funda sus raíces en una humanismo que podemos tranquilamente definir pagano<sup>11</sup>.

<sup>1</sup> S. Santiago, Arte y Umanesimo, Cátedra Madrid, 1978. J. MONTES BARDO, *La Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda. Arte, mentalidad y culto*, Úbeda, 1993. Per una valutazione dell'iniziativa, cfr. *Estatutos de la Sacra Capilla de El Salvador*, manoscritto M-198, collezione Salazar y Castro, Real Academia de Historia.

<sup>2</sup> H. KUNSTLER, *Francisco de Los Cobos. Secretario de Carlo V*, Madrid, 1980. N. NADER, *The Mendoza family in the Spanish Renaissance*, New Brunswick, 1979.

<sup>3</sup> M. TAFURI, *Ricerca del Rinascimento*, Torino, 1992, pp. 256-304.

<sup>4</sup> Ben noto è l'ampio dibattito che si va svolgendo da anni sulla formulazione e sulla evoluzione del modello albertiano per il tempio di Rimini; quindi è noto che secondo alcuni studiosi il corpo edilizio circolare attestato al corpo edilizio longitudinale del tempio dovrebbe essere inteso come una tribuna [costruita sul modello "padano" del battistero di Parma], anziché come rotonda. Per parte nostra proponiamo senza esitazioni per una interpretazione letterale del primitivo modello albertiano per il tempio riminese, quello cioè illustrato dalla moneta modellata per Sigismondo Malatesta da Matteo de' Pasti. Siamo portati a credere, cioè, che è proprio la romanità della rotonda (cioè l'esplicito riferimento a quelli edifici che in Roma – come dirà

il Grande (gennaio 395) a Costantinopoli. Cfr. L. SALVATORELLI, *Storia della letteratura latina cristiana dalle origini alla metà del VI secolo*, Milano, 1936, p. 156 e p. 163 n. 10.

<sup>8</sup> TAFURI, *Ricerca ...* cit., pp. 172-178.

<sup>9</sup> Questa apparizione, abbastanza inattesa, del nome di Giulio Romano, attira tutta la nostra attenzione se inquadrata nel contesto del "problem filologici" sollevati da Manfredo Tafuri nella lettura della genesi progettuale del palazzo di Carlo V in Granada. Cfr. TAFURI, *Ricerca ...* cit., pp. 257-271. Si noti infatti che Diego de Siloe non è estraneo alla costruzione di questo grandioso palazzo granadino che prende avvio nello stesso torni di tempo in cui prende avvio la costruzione della cattedrale.

<sup>10</sup> Diego de Siloe – afferma Tafuri, riassumendo i suoi ragionamenti sulla cattedrale granadina – «avrebbe conosciuto molto da vicino il Cantiere di San Pietro, avendo libero accesso ai disegni e agli studi succedutisi fra il 1514 e il 1518». Così si spiegherebbe anche la circostanza che nella cattedrale di Granada si possa riconoscere una «sorprendente ed esplicita citazione del coro bramantesco di San Pietro». TAFURI, *Ricerca ...* cit., p. 276.

<sup>11</sup> Sul tema cfr. anche J. MONTES BARDO, *Alegoría Eucarística en la Capilla funeraria de don Francisco de Los Cobos*, in *Revista Maginax*, 6 (1998), pp. 43-57.

<sup>1</sup> S. SANTIAGO, Arte y Umanesimo, Cátedra Madrid, 1978. J. MONTES BARDO, *La Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda. Arte, mentalidad y culto*, Úbeda, 1993. Para una evaluación de la iniciativa, cf. *Estatutos de la Sacra Capilla de El Salvador*, manuscrito M-198, colección Salazar y Castros, Real Academia de Historia.

<sup>2</sup> H. KENISTON, *Francisco de Los Cobos. Secretario de Carlo V*, Madrid, 1980. N. NADER, *The Mendoza Family in the Spanish Renaissance*, New Brunswick, 1979.

<sup>3</sup> M. TAFURI, *Ricerca del Rinascimento*, Torino, 1992, pp. 256-304.

<sup>4</sup> Muy conocido es el amplio debate que sigue desarrollando desde años sobre la formulación y la evolución del modelo albertiano para el templo de Rimini; por lo tanto es conocido que en la opinión de algunos estudiosos la construcción circular aproximada a la construcción longitudinal del templo tenía que ser entendida como una tribuna (construida sobre el modelo "padano" del baptisterio de Parma) y no como redonda. Nosotros preferimos sin duda a la interpretación literal del primitivo modelo albertiano, es decir la ilustrada en la moneda modelada por Matteo de' Pasti para Sigismondo Malatesta. Nos llevan a creer que es precisamente el romanismo de la redonda (es decir la referencia explícita a los edificios que en Roma -

como luego dirá un crítico de Alberti - «erano stati fatti per ornamento di sepoltura di quelli imperatori») que frena antes la realización de la rotonda y que luego impone la renuncia a la evocación de un antiguo *exemplum* que se ha convertido en inaceptable a consecuencia de una condena de Sigismondo formulada por Pío II y sin embargo irrealizable (también por razones económicas) durante el período de decadencia de las fortunas políticas del Señor de Rimini. Lo que Matteo de' Pasti se propone celebrar es, de hecho, en nuestra opinión, realmente la *novitas* de la proposición de la construcción circular. Y es sobre este dato que sin embargo merece llamar la atención. Que esta *inventione* es un dato sustancial del modelo albertiano se confirma, además, por el hecho de que (hasta ahora no considerado adecuadamente) Leon Battista lo recupera explícitamente en la manufactura que más tarde erige en la capilla Rucellai en la iglesia florentina de San Pancrazio.

<sup>5</sup> EUSEBIO, *De vita Costantini*; I, III.

<sup>6</sup> S. Peruzzi, dibujo U663Ar.

<sup>7</sup> Eusebio de Cesarea en *De vita Costantini* no dice nada sobre el descubrimiento de la Cruz que se hubiera realizado por Elena. Uno de los más antiguos testimonios de esta pia tradición es de Sant'Ambrogio en su discurso *De obitu Teodorii* pronunciado antes del transporte de las reliquias

de Teodoro el Grande (enero 395) en Costantino-polí. Cf. L. SALVATORELLI, *Storia della letteratura latina cristiana dalle origini alla metà del VI secolo*, Milán, 1936, p. 156 e p. 163 n. 10.

<sup>8</sup> TAFURI, *Ricerca ... cit.*, pp. 172-178.

<sup>9</sup> Esta aparición, bastante inesperada, del nombre de Giulio Romano, llama toda nuestra atención si encuadrada en el contexto de los "problemas filológicos" provocados por Manfredo Tafuri en la lectura de la génesis del proyecto del palacio de Carlo V en Granada. Cf. TAFURI, *Ricerca ... cit.*, pp. 257-271. En realidad Diego de Siloe no es ajeno a la construcción de este magnífico palacio de Granada que empieza en el mismo período de tiempo en el que empieza la construcción de la catedral.

<sup>10</sup> Diego de Siloe – declara Tafuri, resumiendo sus razonamientos sobre de la catedral de Granada – «avrebbe conosciuto molto da vicino il Cantiere di San Pietro, avendo libero accesso ai disegni e agli studi succedutisi fra il 1514 e il 1518». Así se explicaría también el hecho de que en la catedral de Granada se puede reconocer una «sorprendente y esplicativa citazione del coro bramantesco di San Pietro». TAFURI, *Ricerca ... cit.*, p. 276.

<sup>11</sup> Sobre de el tema véase también J. MONTES BARDO, *Alegoria Eucaristica en la Capilla funeraria de don Francisco de Los Cobos*, en «Revista Magina», 6 (1998), pp. 43-57.