

Oliver Noble Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrance (dirs.), *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*

Giuseppe Galasso, *Carlos V y la España imperial. Estudios y ensayos*

Alfonso de Vicente y Pilar Tomás (dirs.), *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*

Vicente Lleó, *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*

Mercedes Blanco, *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*

Beatriz Blasco Esquivias, *Arquitectos y tracistas. El triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*

Victor Mínguez, *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la casa de Austria*

Giuseppe Galasso, José Vicente Quirante y José Luis Colomer (dirs.), *Fiesta y ceremonia en la corte virreinal de Nápoles (siglos XVI y XVII)*

Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas, *Juan Caramuel y la probable arquitectura*

José Luis Colomer y Amalia Descalzo (dirs.), *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*

Miguel Herrero García, *Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias*

Miguel Herrero García, *Los tejidos en la España de los Austrias. Fragmentos de un diccionario*

Antonio Bonet Correa, Henrik Karge y Jorge Maier Allende (dirs.), *Carl Justi y el arte español*

José Milicua, *Ojo crítico y memoria visual. Escritos de arte*

PRÓXIMOS TÍTULOS:

Pablo González Tornel, *España en Roma. Fiesta, arte efímero y propaganda en la capital del barroco*

Cuando en 1537 Cosimo I llegó a Florencia desde el exilio para restaurar la dinastía de los Medici, Italia era un complejo escenario en el que España, Francia y el Papado se enfrentaban por afianzar su poder. Muy pronto Cosimo se convirtió en vasallo de Carlos V y en una pieza clave para los objetivos imperiales en suelo italiano, mientras que éste, a cambio, favoreció su ascenso político, económico y nobiliario. Esta circunstancia, sumada al matrimonio de Cosimo con Eleonora de Toledo –hija del virrey de Nápoles y miembro de una de las familias más influyentes de la corte española–, lo llevó a rodearse de una *gens nova*, nacida a la sombra del nuevo Estado para reemplazar a las familias florentinas de la antigua élite como los Pitti, Rucellai, Pazzi o Strozzi, en la que tuvieron gran protagonismo una serie de españoles.

Tras dibujar el amplio panorama de la presencia española en la ciudad, Carlos Plaza se centra en algunas de las numerosas implicaciones derivadas de los estrechos lazos entre Florencia y España en el siglo XVI para analizar con detenimiento la arquitectura comisionada por españoles en la ciudad toscana, que dio lugar a algunos de los ejemplos más relevantes del panorama florentino e italiano de la segunda mitad del *Cinquecento*. La relación entre política y lenguaje arquitectónico en tiempos de Cosimo I se sustancia en el estudio de tres personajes y sus respectivos palacios: Antonio Ramírez de Montalvo, favorito del duque; Fabio Arrazola de Mondragón, hombre de confianza de Francesco I de Medici; y Baltasar Suárez de la Concha, *balli* de Florencia.

Carlos Plaza se formó en las escuelas de arquitectura de Sevilla y Florencia (2008), en las que obtuvo posteriormente el doctorado internacional (2013). Durante sus estudios en la Universidad de Florencia con el profesor Amedeo Belluzzi, amplió sus conocimientos sobre historia de la arquitectura con el profesor Howard Burns en la Scuola Normale Superiore di Pisa. Ha sido Mellon Fellow en Villa I Tatti – Harvard University (2015) e investigador posdoctoral en el Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max Planck Institut (2016). Actualmente combina la docencia y la investigación con el ejercicio de la arquitectura.



ESPAÑOLES EN LA CORTE DE LOS MEDICI • CARLOS PLAZA

ESPAÑOLES EN LA CORTE DE LOS MEDICI

Arquitectura y política en tiempos de Cosimo I

CARLOS PLAZA

La colección **Confluencias** del Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH) está dedicada a las relaciones internacionales del arte, las letras y el pensamiento español del Siglo de Oro. Esta serie acoge un conjunto de monografías, tesis doctorales y actas de congresos centradas en aspectos de mutua influencia, paralelos e intercambios entre España y otros países; ideas, formas, agentes y episodios de la presencia hispánica en Europa, así como de lo europeo en España.

TÍTULOS PUBLICADOS:

David García Cueto, *Seicento boloñés y Siglo de Oro español. El arte, la época, los protagonistas*

Joan Lluís Palos y Diana Carrió-Invernizzi (dirs.), *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*

Miguel Morán Turina, *La memoria de las piedras. Anticuarios, arqueólogos y coleccionistas de antigüedades en la España de los Austrias*

Teresa Posada Kubissa, *August L. Mayer y la pintura española. Ribera, Goya, El Greco, Velázquez*

Juan Matas Caballero, José María Micó Juan y Jesús Ponce Cárdenas (dirs.), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*

Eric Storm, *El descubrimiento del Greco. Nacionalismo y arte moderno (1890-1914)*

(continúa)

CEEH
Centro de Estudios
Europa Hispánica

CEEH
Centro de Estudios
Europa Hispánica

CEEH
Centro de Estudios
Europa Hispánica



Españoles en la corte de los Medici

Arquitectura y política
en tiempos de Cosimo I

CARLOS PLAZA

Prólogo

La historiografía sobre los intercambios arquitectónicos entre España e Italia durante el Renacimiento se ha centrado sobre todo en la presencia en aquélla de arquitectos nacidos o formados en ésta, y en la influencia que tuvieron allí los libros de arquitectura, los dibujos y las ideas llegados de Italia.

Aunque son de sobra conocidos y ya se ha estudiado a los españoles en Italia, así como su mecenazgo y la influencia que tuvieron en su tierra natal (el cardenal Mendoza, un gran comitente de arquitectura italófilo; Fernando Colón, erudito que reunió una inmensa biblioteca; Carlos V, que hizo entradas triunfales en muchas ciudades italianas a partir de 1530; su poderoso secretario Francisco de los Cobos, también un innovador comitente de arquitectura en Valladolid y Úbeda; el futuro Felipe II, muy bien preparado por el estudio para su experiencia de juventud de la arquitectura italiana, que más tarde le convirtió en un importantísimo y entendido comitente; el experto, embajador, gobernador de Siena y amigo de artistas Diego Hurtado de Mendoza; Eleonora y su padre, don Pedro Álvarez de Toledo), el impacto que tuvieron en España los comitentes de arquitectura que residieron en Italia ha recibido muy poca atención, cosa harto sorprendente, porque después de 1530 más de la mitad de Italia estaba bajo el gobierno directo de España (el Reino de Nápoles, el rico Ducado de Milán) o controlada por estados muy vinculados a España: la República de Génova, Mantua... y Florencia, que se convirtió en un satélite de España después de que la República fuera aplastada ese mismo año de 1530. Su joven pero extremadamente hábil gobernante, Cosimo de' Medici (nombrado duque en 1537), dependía en un inicio del apoyo militar español; consolidó su posición y se alineó aún más con el bando de España al casarse en 1539 con Eleonora, hija del poderoso virrey de Nápoles.

Carlos Plaza abre este libro ambicioso y bien documentado analizando las ambiguas relaciones de Cosimo con España, primero de dependencia y marcadas por un esfuerzo cada vez mayor de lograr autonomía y reconocimiento como el más destacado principado independiente de Italia, auténtico heredero de la República de Florencia. Sin embargo, la relación de Cosimo con España –debido a su matrimonio, a la presencia de una importante comunidad hispana en la ciudad y de poderosos españoles en puestos

Introducción

Una mirada al siglo xvi florentino en toda su amplitud revela una abundante presencia española en la ciudad. A diferencia de otros lugares de Italia situados bajo el dominio hispánico (Milán, Nápoles, Palermo, Messina) o con estrechos lazos con la Monarquía (Génova, Parma, Piacenza o incluso la ciudad de Bolonia) donde la huella española y los vínculos con la Península Ibérica son evidentes y, en ocasiones, muy conocidos, el caso florentino se presenta de entrada lleno de interrogantes que van más allá de la figura de Eleonora de Toledo. Bajo mi punto de vista esos interrogantes resultan de especial importancia en el ámbito de la arquitectura, pues en el *secondo Cinquecento* las obras promovidas por comitentes españoles fueron encomendadas a algunos de los principales protagonistas de la cultura arquitectónica y artística de la Italia de la época (por ejemplo Bartolomeo Ammannati), algo que no sucedió en otras ciudades mucho más unidas al poder político hispánico en Italia.

En la obra de diaristas, cronistas e historiadores florentinos, la presencia de españoles en la ciudad del Arno es recurrente a lo largo del siglo, y a las personalidades ligadas al poder hispánico que visitaban la ciudad, los autores sumaban personajes desconocidos para la gran política del momento. Es precisamente ese carácter tan local lo que ha contribuido a que los estudiosos de la presencia española en Italia no se interesen por ellos. El de las relaciones entre España e Italia ha sido un terreno muy proficuo en los últimos años, sobre todo después de que el rico programa de iniciativas relacionadas con los centenarios de Carlos V y Felipe II diera lugar a numerosos trabajos que ampliaban la visión del Imperio de aquél y la Monarquía Hispánica de éste a una visión europea y mediterránea¹. A ellos han sucedido análisis más especializados, muchos de ellos estudios culturales encaminados a explicar más en profundidad la presencia española tanto en la *Italia Spagnola* (o, lo que es lo mismo, en los centros de poder hispanos en suelo italiano) como el resto de la península²; el caso específico de Roma –y no sólo en el Renacimiento³– ha suscitado por ejemplo gran interés entre los historiadores. A esto hay que sumar además la sistemática publicación en tiempos recientes de numerosos documentos de archivos italianos sobre las relaciones diplomáticas dentro de la hegemonía



Jacopo Carucci Pontormo, *Supuesto retrato de Cosimo I* (según un antiguo inventario florentino). 1528-1530. Óleo y témpera sobre madera transferido a lienzo, 95,3 x 73 cm. Los  ngeles, The J. Paul Getty Museum.

I

La alianza política de los Medici con España en tiempos de Carlos V y Felipe II

*Tre volte fu cacciata di Firenze la casa dei Medici
in ispazio de novantaquattro anni, cioè dal mille
quattrocento trentatré infino al mille cinquecento
ventisette, e tutte e tre volte, come avevano i cieli
destinato, vi ritornò sempre maggiore e più potente,
che partita non se n'era.*

Benedetto Varchi, *Storia fiorentina*¹

El papel de la política española en el ocaso de la República florentina y el nacimiento del Principado mediceo (1500-1537)

Amanecía el siglo XVI en Florencia con la familia Medici en el exilio. Al alejamiento sufrido por Cosimo el Viejo entre 1433 y 1434 siguió el de su bisnieto Piero en 1494, poco después de la muerte de su padre, Lorenzo el Magnífico. Este exilio afectó a todos los integrantes de la familia que se encontraban entonces en Florencia: el hijo de Piero (Lorenzo, luego duque de Urbino) y sus hermanos, el cardenal Giovanni de' Medici (futuro papa León X) y Giuliano (más tarde investido duque de Nemours). Esta expulsión puso fin a un largo periodo de esplendor de la familia en la ciudad que se había iniciado tras el regreso de Cosimo el Viejo del exilio. El poder de la familia y la influencia ciudadana se fueron consolidando luego a lo largo de más de medio siglo, hasta que su nieto Lorenzo el Magnífico se convirtió, de hecho, en el verdadero señor



6 y 7. Giorgio Vasari y Giovanni Stradano, *Cosimo I recibe el Toisón de Oro en el Duomo de Florencia y Llegada de Eleonora de Toledo a la Villa di Poggio a Caiano*. Hacia 1555-1559. Fresco. Sala de Cosimo I. Florencia, Palazzo Vecchio.

independiente del Senado y de las magistraturas, saltándose así las estipulaciones de la Constitución de 1532 y sentando las bases para un paulatino alejamiento de la forma de gobierno compartida entre el duque y el Senado oligárquico. Cosimo, que intuía la importancia de la política internacional para la estabilidad de su posición interna, eligió entre quienes habían apoyado su elección a una serie de consejeros con gran experiencia en cuestiones de política exterior⁴¹, a la vez que reorganizó, como veremos, la milicia pensando en la defensa del Estado⁴².

Tras estas primeras medidas de política interior, la primera ocasión en la que Cosimo hubo de demostrar sus dotes como diplomático —y sobre todo como príncipe soberano— se produjo en septiembre de 1541, cuando el emperador desembarcó en Génova y él se desplazó hasta allí para honrarlo y tratar diversos asuntos de importancia. Al emperador lo acompañaban destacados miembros de su entorno en los asuntos de Italia, entre ellos el marqués del Vasto, Andrea Doria y el virrey Pedro de Toledo. El duque había dado muestras de su fiel vasallaje y de su utilidad para Carlos V al haber enviado de forma preventiva tropas al estratégico e inestable Señorío de Piombino

II

Los españoles en la creación del Principado mediceo

Con justísima razón se llamó Florencia, como flor de las flores y flor de toda Italia, donde florecen más tantas cosas en junto y cada una en singular: las artes liberales, la caballería, las letras, la milicia, la verdad, el buen proceder, la crianza, la llaneza y, sobre todo, la caridad y amor para con forasteros. Ella, como madre verdadera, los admite, agrega, regala y favorece más que a sus propios hijos, a quien a su respeto podrán llamar madrasta.

Mateo Alemán, *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache*¹

Los mercaderes españoles y la *Nobilissima Nazione Spagnola*

Es bien sabido que los mercaderes florentinos participaron activamente en la revolución económica que tuvo lugar en Europa desde la segunda mitad del siglo XII, pero fue a partir del último cuarto del siglo siguiente cuando su presencia en las principales ferias europeas pasó a ser dominante junto a la de otras pocas naciones italianas inclinadas al comercio.

La reordenación mercantil europea a partir del siglo XIV supuso que el oeste mediterráneo tomase protagonismo frente al tráfico del centro y norte de Europa. En consecuencia, el puerto de Barcelona adquirió gran importancia y allí tuvo lugar el primer asentamiento de mercaderes florentinos que comenzaron a operar en la Península



26. Giorgio Vasari y Giovanni Battista Naldini (*putti*), *Apoteosis de Cosimo I de' Medici*. Hacia 1563-1565. Óleo sobre tabla. Techo del Salón de los Quinientos. Florencia, Palazzo Vecchio.

obras. Por un lado, en *La apoteosis de Cosimo I*, pintada por Giorgio Vasari en 1563 en la parte central del techo del Salón de los Quinientos del Palazzo della Signoria, vemos a Cosimo coronado duque por las 24 antiguas corporaciones republicanas que gobernaban la ciudad desde la Baja Edad Media (fig. 26). Por otro, un siglo más tarde el mismo duque sería representado por Pietro da Cortona en la bóveda de la Sala de Saturno de la nueva *reggia* y sede de la corte, el Palazzo Pitti, como un príncipe divino que es elevado por ángeles al Olimpo durante el ocaso de su vida (véase p. 18). El pasaje simboliza la consolidación del absolutismo mediceo en Florencia y el Estado toscano ocurrida durante el principado de Cosimo en detrimento del poder compartido con los antiguos órganos republicanos y las antiguas familias que conformaban la oligarquía patricia de la ciudad⁹⁰.

En Florencia no existía una corte o un aparato cortesano en tiempos del gobierno de Alessandro de' Medici (1531-1537); tampoco hay indicios de que Cosimo I

III

Arquitectura y política en la Florencia de Cosimo I

[...] havendomi dato ferma intentione l'ultima volta che mi trovai al cospetto suo in Firenze di voler effettuare la gratia che già tanti anni sono haveva promesso di farmi d'una casa in Firenze per me et per li nipoti [...] effettuasi questa gratia ricordandosi della mia amorevole fidele, et faticosa servitù di anni xxvii passati [...] et se V.Ecc. me ne reputerà degno, farà conoscere al mondo che li sia stata grata la servitù mia.

Carta de Lorenzo Pagni
a Cosimo I de' Medici, 1564¹

León X y Cosimo I: Roma y Florencia

En la remodelación que transformaría el republicano Palazzo dei Priori en la nueva *reggia* del gobierno florentino, se ideó un discurso iconográfico que presentaba a Cosimo I como el heredero y continuador de la grandeza de la línea principal de la familia Medici. La sala construida en el siglo xv como sede de la asamblea ciudadana de la república savonaroliana, la Sala Grande o del Maggior Consiglio, fue elegida como nuevo espacio representativo. En ella se colocaron las estatuas de los personajes de la familia que habían enaltecido su prestigio, como los dos papas Medici –León X y Clemente VII–, Giovanni delle Bande Nere, el I duque Alessandro y, en clara alusión a la



34. Escudo cuatrocentista de los Medici en la esquina del Palazzo Medici en la Via Larga. Fotografía de Hilde Lotz-Bauer, 1939-1943. Kunsthistorisches Institut in Florenz.



35. Escudo quinientista Medici-Álvarez de Toledo en la esquina del Palazzo Almeni en la Via dei Servi.



36. Vista parcial de la fachada del Palazzo Torrigiani Del Nero en la Piazza dei Mozzi con el escudo quinientista en la esquina del Lungarno.



40. Edículo central de la fachada del Palazzo Ramírez de Montalvo. Fotografía de Ivo Bazzecchi, hacia 1970. Kunsthistorisches Institut in Florenz.



41. Escudo familiar sobre la puerta del Palazzo Ramírez de Montalvo. Fotografía de Ivo Bazzecchi, hacia 1970. Kunsthistorisches Institut in Florenz.

es obra de Vasari y Borghini, autores de otras empresas artísticas y propagandísticas del duque. A diferencia del Palazzo Branconio dall'Aquila –donde los nichos, los *festoni*, las guirnaldas y las esculturas alegóricas del metacomitente confieren una gran riqueza plástica y escultórica a toda la fachada–, en el Palazzo Ramírez de Montalvo Vasari introdujo asimismo numerosas citas alegóricas del comitente, pero en un diseño pictórico más acorde con la necesaria sinergia con el diseño de conjunto de Ammannati, que dejaba la plasticidad a los elementos de piedra, donde fundía arquitectura y escultura. El diseño de este aparato alegórico refleja las claves del éxito político y social de Antonio dentro de la *gens nova* cortesana nacida en torno a los duques desde los años cuarenta, pero el edificio en su conjunto refleja mejor que ningún otro el *meta-patronage* de Cosimo, que pagó su construcción a Antonio con fondos de la Depositeria Generale «per la facciata della sua casa» en el mismo *mandato di pagamento* en el que destinaba fondos para la iglesia de los Caballeros en Pisa o la finalización de la Biblioteca Laurenziana. Así, el duque daba al manifiesto cortesano desplegado en el palacio del Borgo degli Albizi una relevancia similar a la de otras construcciones mediceas de gran relevancia social, religiosa, simbólica y dinástica (fig. 42)⁴⁸.



43. Fachadas del Palazzo Ramírez de Montalvo desde el Canto del Mondragone. Fotografía de Ivo Bazzecchi, hacia 1970. Kunsthistorisches Institut in Florenz.



44. Anónimo flamenco, *Palazzo Jacopo da Brescia*. Hacia 1532-1536. Pluma y aguada de tinta rojiza sobre papel, 312 × 249 mm. Staatliche Museen zu Berlin.

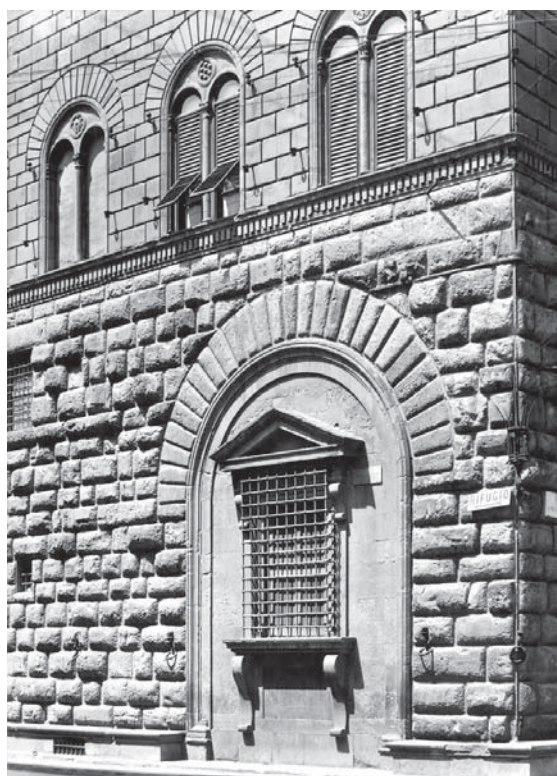
plaza público-privada ante ellos para favorecer su protagonismo⁵⁰, pero aun así se erigían de manera deliberada en lugares donde las fachadas eran bien visibles y su diseño compositivo potenciaba un mayor protagonismo en la escena urbana. En sus respectivos *quartieri* se convirtieron en una nueva presencia destacada en el paisaje urbano, al igual que en su momento los palacios de las grandes familias del *Quattrocento*, pero a escala más modesta. Una vez más, la arquitectura reflejaba en Florencia la renovación de la clase dirigente, en este caso en detrimento de las antiguas familias patricias y en pro de los *uomini nuovi* ligados al poder ducal. En los diferentes *quartieri* los palacios de los cortesanos sustituyeron a propiedades de antiguas familias florentinas o se erigieron junto a las residencias de antiguas *consorterie* ciudadanas que pasaron a convivir con una nueva decoración que introducía abiertamente los signos del poder mediceo cosimiano.

El palacio de Baltasar Suárez de la Concha en la Via Maggio se construyó veinte años después que los dos anteriores (fig. 45). Aunque el personaje pertenecía por derecho propio al *entourage* de la época de Cosimo I y estaba inmerso en las dinámicas de movilidad social impulsadas por el duque, su empresa arquitectónica se dilató por

Torrigiani Del Nero en la Piazza dei Mozzi, proyectados por Baccio d'Agnolo antes y después, respectivamente, de su experimentación en el Palazzo Bartolini Salimbeni. El taller de los hijos del arquitecto, Giuliano y Domenico, retomó este lenguaje, que dominaría el panorama palaciego florentino hasta la llegada de Ammannati y Vasari. El trabajo más destacado de este taller es el Palazzo Ciani da Montauto-Niccolini en la Via dei Servi, y sus propuestas se caracterizan por mantener sin variaciones este modelo inspirado en el Palazzo dei Guadagni⁷⁶, a través de un lenguaje lleno de arcaísmos impermeable a las innovaciones romanas de las primeras décadas del siglo, ni siquiera a través de los ejemplos construidos en Florencia. Sus obras tampoco se hicieron eco del motivo de la *finestra inginocchiata*, una invención de Miguel Ángel en el Palazzo Medici (fig. 58) –en paralelo quizá a Antonio da Sangallo en el romano Palazzo Farnese– y que más tarde tendría

una gran fortuna en Florencia, sobre todo con Bartolomeo Ammannati y Bernardo Buontalenti⁷⁷. La renovación arquitectónica antes mencionada, promovida por el duque y que tuvo en Ammannati y Vasari a sus principales valedores, tuvo su reflejo también en la arquitectura palaciega propuesta por estos artistas en los proyectos que se les encomendaron, sobre todo al primero, en quien confiaron los nuevos comitentes de arquitectura, la mayoría muy ligados al duque, desde mediados de los años cincuenta. En los palacios de Grifoni, Ramírez de Montalvo, Mondragón, Giugni y Orazio Rucellai se introdujo un nuevo *volto*, una síntesis que incluía asimismo aportaciones de Vasari y que proseguiría con obras de Bernardo Buontalenti, Giambologna o Dosio.

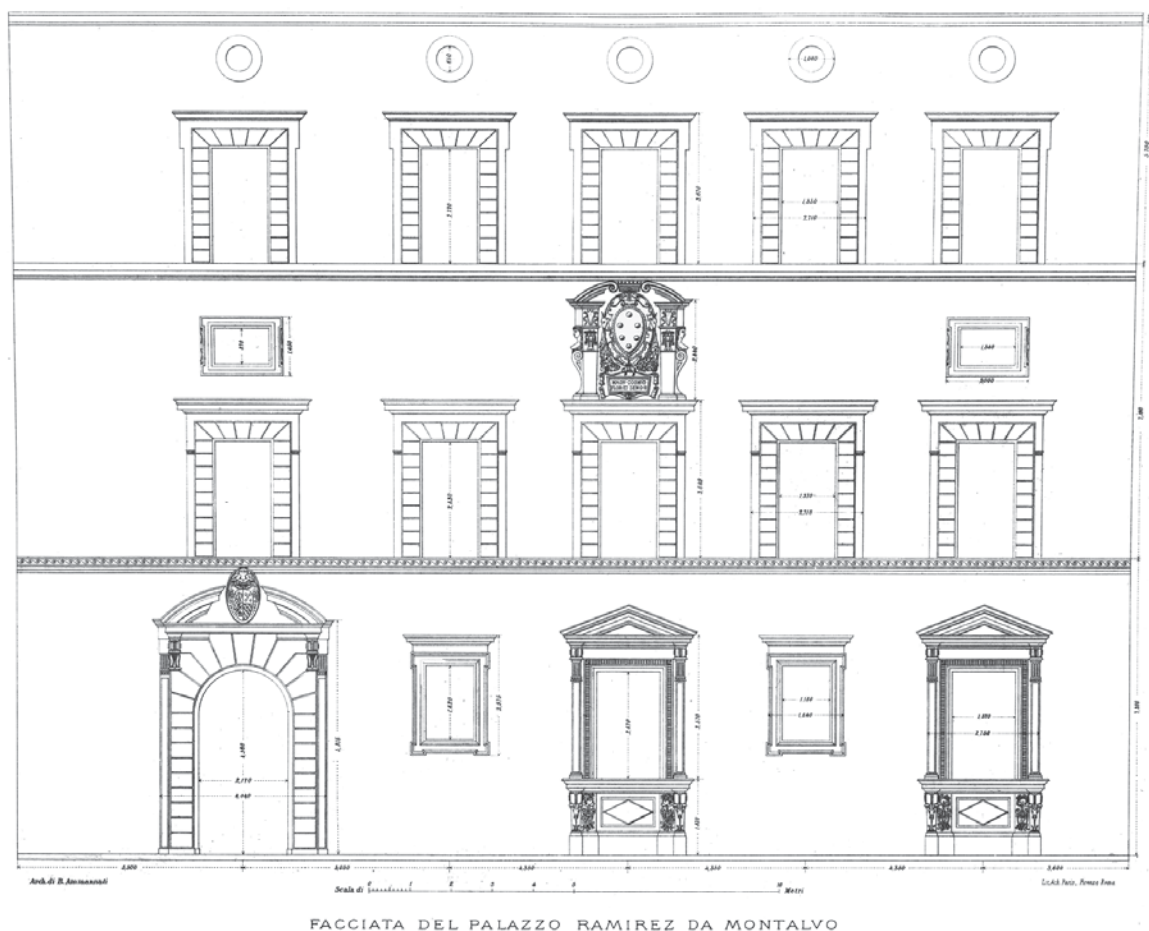
Tras esta fase, la arquitectura palaciega se llenó de innovaciones y se consolidaron nuevos modelos tipológicos en los cuales destaca la inserción del jardín y de elementos propios de los edificios suburbanos. Con Ammannati se consolidaron también en el repertorio las modernas y miguelangelescas *finestre inginocchiate*, las ventanas con arquite y las clásicas serlianas, las *opera rustica* y otros muchos elementos que mezclaban



58. Esquina del Palazzo Medici con la *finestra inginocchiata* diseñada por Miguel Ángel sobre la original *loggia murata*. Fotografía de Hilde Lotz-Bauer, 1939-1943. Kunsthistorisches Institut in Florenz.

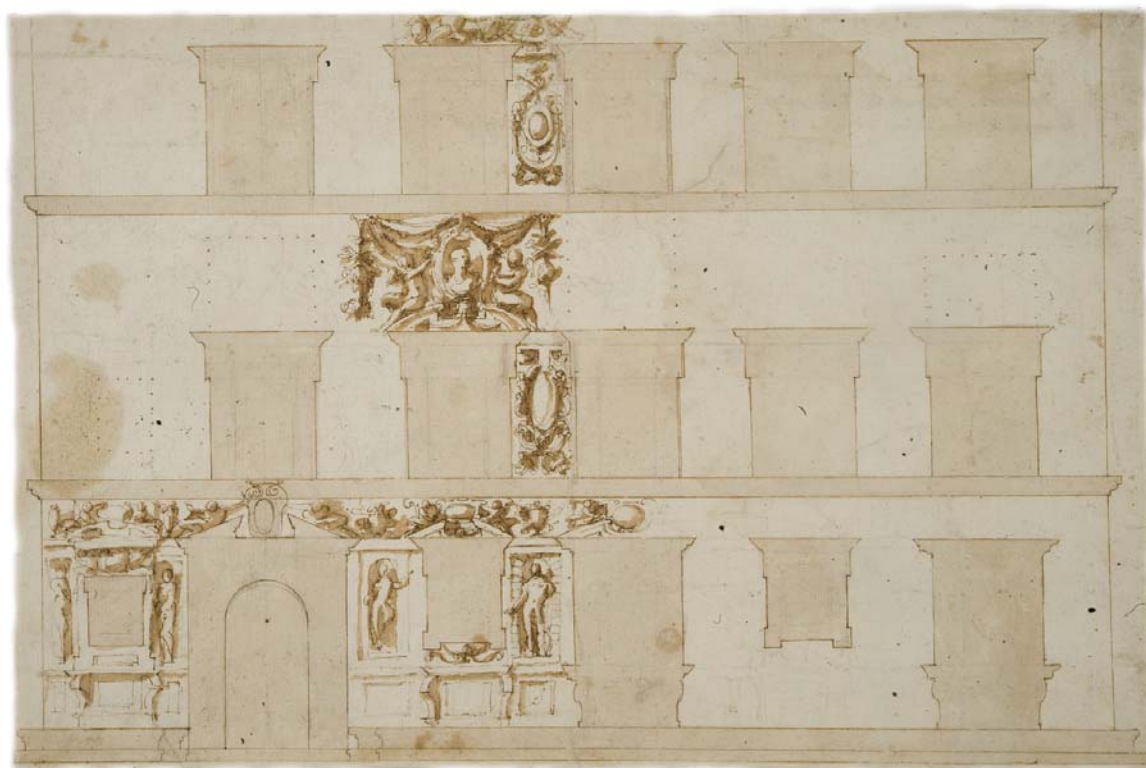


Agnolo Bronzino, *Eleonora de Toledo con su hijo Francesco de' Medici*. Hacia 1549.
Óleo sobre tabla, 115 x 96 cm. Cincinnati Museum of Art. Bequest of Mary M. Emery.



71. Fachada del Palazzo Ramírez de Montalvo. Grabado en Mazzanti y Del Lungo 1876.

trabajos, así como la identidad de los actores implicados en ella y su jerarquía, algo que sí consta en otras obras de la época como el palacio de Bianca Cappello (1573-1578) en el ámbito privado²²⁶ o la información derivada de los registros contables ducales relativos a la obra del patio del Palazzo Pitti (1561-1578)²²⁷. Como estudios planimétricos que apoyen el análisis documental y arquitectónico del palacio disponemos de los cuidadosos levantamientos de Ferdinando Ruggieri de 1728 (reeditados en 1755 y centrados en elementos de fachada como las *finestre inginocchiate*, las ventanas y la portada de la planta baja), y los de Mazzanti y Del Lungo de 1876, que se extienden al estudio del conjunto de la fachada, desde los elementos arquitectónicos hasta los motivos decorativos (fig. 71; véanse también figs. 89, 98, 102, 106, 108, 110 y 113). En cuanto a las planimetrías del edificio, por el contrario, no se ha realizado ningún levantamiento; sólo contamos con un somero esquema de planta dibujado por A. Bigazzi, publicado por Mazzino Fossi, y reeditado y reelaborado en numerosos estudios o publicaciones en las que se



81. Giorgio Vasari (ornamentación) y Bartolomeo Ammannati (arquitectura),
Fachada del Palazzo Ramirez de Montalvo. 1566-1567. Lápiz negro, pluma y aguada
de tinta sobre papel verjurado, 207 x 385 mm. Florencia, Galleria degli Uffizzi, 958r. Orn.

proyecto iconográfico ha sido objeto de numerosos estudios por su carácter de declaración cortesana, muchos autores se han referido al dibujo como complemento gráfico de ella, sin estudiarlo como un dibujo de arquitectura ni encuadrarlo en el proceso de construcción del palacio (fig. 81)³⁰⁰.

El dibujo muestra las cortinas de muro libres de elementos arquitectónicos, que se representan (banco, puerta, ventanas y cornisas) sólo a través de su perímetro, y el sombreado con tinta aguada del mismo color empleado para el interior de estos perímetros acentúa la neta distinción entre los elementos arquitectónicos y la superficie destinada a la decoración pictórica. La fachada definitiva que se construyó en torno a 1570 presenta notables diferencias con el dibujo, por lo que hemos de descartar que se trate de un levantamiento: difieren por ejemplo la terminación superior de las *finestre ingnocchiate*, donde hay proyectada una inusual cornisa rectilínea en vez del frontón; el frontón curvilíneo del portal; la ausencia de las ventanas rectangulares sobre las ventanas extremas de la planta noble; la presencia de la tradicional *panca di via*, frecuente en numerosos palacios florentinos del Renacimiento y de cuya construcción no hay

elemento final que apoya sobre el sillar radial decorado con una pequeña figura zoomorfa entre dos hendiduras orgánicas. El portal está enmarcado, aunque sólo lateralmente, por una placa de piedra a modo de abstracta pilastra. Este elemento vertical posee a nivel superior, a la altura de la ménsula, un triglifo con sus correspondientes gotas y dos franjas horizontales, culminando con una cornisa que se corresponde con la proyección de la cornisa horizontal del frontón curvilíneo.

Las *finestre inginocchiate* del Palazzo Ramírez de Montalvo se encuadran dentro del gran desarrollo de este elemento en el repertorio de Ammannati (fig. 104), que fue quien lo consolidó definitivamente tras su introducción en Florencia por parte de Miguel Ángel en el Palazzo Medici (véase fig. 58)³⁶⁶. Como era habitual en Bartolomeo, al tomar al maestro como referencia se apoyaba en el modelo pero en cada uno de los palacios que proyectaba (Grifoni, Pitti, Ramírez de Montalvo, Mondragón, Giugni, Rucellai) introducía numerosas variantes y nuevas invenciones, y añadía a su vez refinados elementos escultóricos que no comprometiesen la composición arquitectónica³⁶⁷. Como ya hemos visto a propósito de sus portales, la variación fruto de una búsqueda proyectual continua caracterizó también el diseño de las *finestre inginocchiate*. En el caso de la ventana del palacio de Antonio, la composición no renuncia a los elementos básicos del tema enunciados por Miguel Ángel en Florencia: ménsulas en forma de volutas que soportan el alféizar y enmarcan una



103. Escudo Ramírez de Montalvo-Guijosa en el portal del palacio. Fotografía de Ivo Bazzecchi, hacia 1970. Kunsthistorisches Institut in Florenz.



104. *Finestra inginocchiata* del palacio en el Borgo degli Albizi. Fotografía del Studio Brogi, hacia 1890. *Raccolta Sebregondi*. Archivio di Stato di Firenze.

V

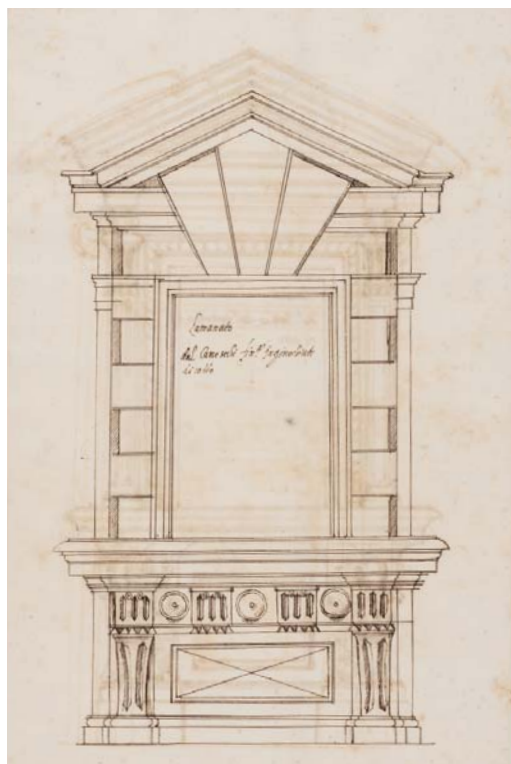
Fabio Arrazola de Mondragón, favorito del príncipe Francesco

Era alli anni passati quando il presente nostro gran duca era fanciulletto, sutoli dato per balio et per custode dalla eccellentissima signora Leonora di don Pietro de Toledo sua madre il signor Fabio Arazziuola di Mondragone, spagnuolo napoletano come per assaissimo ne sono nel Regno di Napoli, nato detto signor Fabio in Aversa di condizione assai vile et bassa.

Giuliano de' Ricci, *Cronaca*¹

La familia Arrazola de Mondragón entre España e Italia

Estas palabras del cronista florentino Giuliano de' Ricci resumen el origen y la carrera en Florencia de Fabio Arrazola de Mondragón, conocido como preceptor del príncipe Francesco en su infancia y juventud, pero también por haber sido el comitente que convirtió las casas en torno al Canto dei Cini en un gran palacio que, por razones estilísticas, se atribuye hoy con mucha certeza a Bartolomeo Ammannati. De hecho, los intentos por trazar un perfil de quien podría ser uno de los personajes más oscuros de cuantos gravitaban en torno a la corte de Cosimo y Eleonora primero, y de Francesco I después, se encuadran dentro de estudios que han abordado el análisis arquitectónico del Palazzo Mondragón. A pesar de cuanto revela Giuliano de' Ricci y cuanto refiere el también cronista Bastiano Arditi —quien hace a Fabio «uomo del contado di Napoli, nato in un borgo»²—, el origen napolitano o español del personaje no está claro a día de hoy, y no hay constancia de



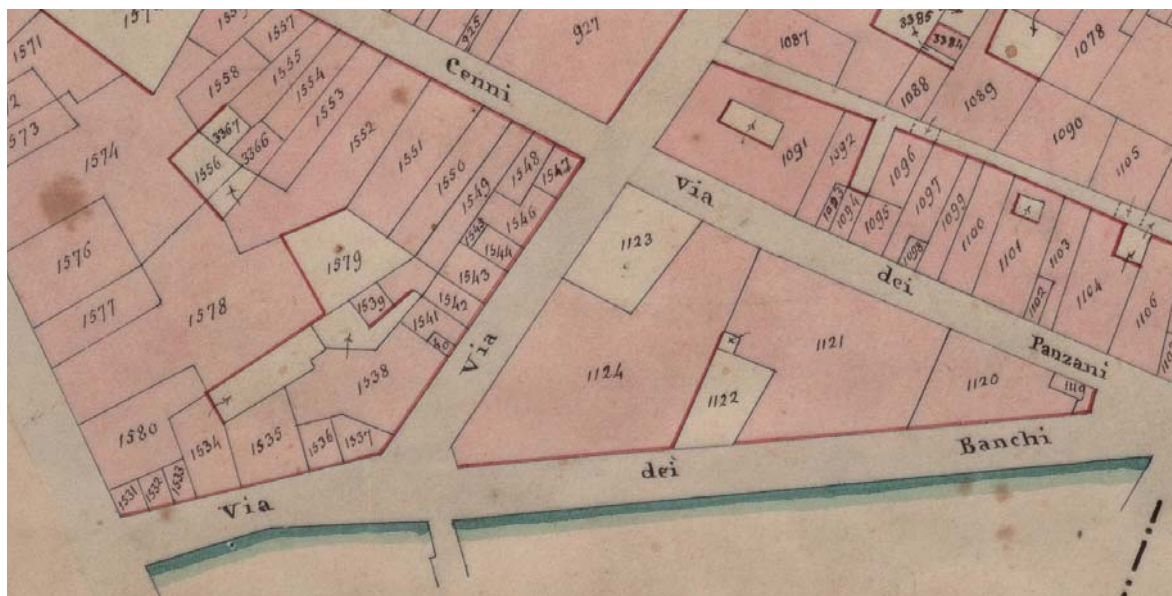
118. Anónimo, «Finestra inginocchiata» del Palazzo Mondragón. Hacia finales del siglo XVI. Pluma y lápiz negro, tinta negra y trazas de grafito sobre papel, 354 × 230 mm. Biblioteca Apostolica Vaticana.

«il palazzo dei Ricasoli»⁸⁸, Leonardo Ginori Lisci aportó algunos documentos que arrojan algo más de luz sobre la cuestión de la propiedad de dichas preexistencias: en 1555 Simone Cini vendió una casa a Filippo di Guasparre Ricasoli⁸⁹, quien la alquilaría primero a Fabio y más tarde, en 1563, a Alessandro di Matteo Cini, que se vio obligado a ceder al príncipe Francesco una casa contigua que también formaría parte del palacio⁹⁰. Según el estudioso, estas propiedades serían las preexistencias sobre las que operaría el arquitecto y que conformarían el palacio del español, aunque no está muy clara la relación de aquéllas con el futuro palacio y ni siquiera se sabe con certeza cómo se hizo Fabio con dichas propiedades, y eso que Luca Trabalzini ha precisado y resumido parte de los complejos avatares de los inmuebles sobre los que luego se levantó el palacio⁹¹. La mención de los 7.000 escudos pagados por el banquero Zanobi Carnesecchi al español una vez que éste fue condenado a abandonar la ciudad procede

del diario de Agostino Lapini. Si bien no hay otra confirmación documental ni Bastiano Arditì dice nada al respecto en su diario⁹², el anónimo que dibujó en su conocido *album* las ventanas y el portal confirma que a finales del siglo XVI el palacio pertenecía al banquero.

Los únicos datos que hay sobre el proyecto y la construcción del edificio se refieren a la financiación de las obras a través de un ingente donativo de 4.672 escudos realizado por el príncipe Francesco entre marzo de 1569 y agosto de 1570 a favor de Fabio «per servirsene a' bisogni della sua fabrica»⁹³. No se conocen dibujos de ninguna naturaleza relacionados con el palacio, pues ya se ha descartado que tenga que ver con él uno de la fachada atribuido por Pasquale Nerino Ferri a Bernardo Buontalenti y relacionado más tarde por Vera Daddi Giovanozzi en cambio con el Palazzo Rinuccini⁹⁴; tampoco hay constancia de que se conserven libros o cuadernos *di muraglia* que permitan conocer mejor su construcción y a los diferentes personajes involucrados en ella.

Tras la atribución de Filippo Baldinucci del palacio a Ammannati, Ferdinando Ruggieri realizó cuidadosos levantamientos de elementos arquitectónicos, incluyendo el



122. Detalle de la zona comprendida entre la Piazza di Santa Maria Novella, Via dei Banchi, Via del Giglio, Via dei Cenni y la parte denominada posteriormente Via dei Panzani. El palacio, en las parcelas 1124, 1123, 1122 y parte de la 1121. Catasto Generale Toscano, Comunità di Firenze, sezione E. 1833. Archivio Storico del Comune di Firenze.



123. Detalle de la zona comprendida entre la Piazza di Santa Maria Novella, Via dei Banchi, Via del Giglio y Via dei Panzani, ASCF. El palacio, en las parcelas 1124, 1122 y parte de la 1121. Catasto Generale Toscano, Comunità di Firenze, sezione E. F1. 1884. Archivio Storico del Comune di Firenze.



136. Portada principal del palacio en la Via dei Banchi.



137. Detalle de la parte superior del orden «aprisionado» del portal con la voluta *ridotta*.

formales. Es característico del diseño del portal el elemento que hace las veces de capitel a modo de una voluta enrollada al contrario (fig. 137), como la que Ammannati colocó en el Palazzo Ramírez de Montalvo, donde tiene, a diferencia del caso anterior, un notable desarrollo perpendicular a la fachada.

La dirección oblicua de los muros interiores del atrio perpendiculares a la fachada principal del palacio condiciona la solución de las jambas del portal, ejecutadas con los planos interiores paralelos a estas directrices principales. Esto produce un cierto efecto de perspectiva en la composición que, como veremos, Filippo Baldinucci mencionó como rasgo característico de los portales de Santi di Tito; sin embargo, Ammannati lo usó por primera vez en el palacio de la Via dei Banchi y luego en el de Orazio Rucellai; quizás Bartolomeo tomase como fuente el mismo Arco dei Pantani, cuyo intradós de la apertura, incluido el espesor del muro que conforma el hueco, está alineado con la directriz de la calle que antecede al templo de Marte Ultor en el foro de Augusto, produciéndose un efecto compositivo de perspectiva a través de la gran masa matérica del muro del foro.

La vista de Stefano Buonsignori muestra una entrada desde la Via del Giglio hacia el espacio trasero del palacio a la altura del portal (véase fig. 119), que Fossi no comenta en

VI

Baltasar Suárez de la Concha: un «mercante patrizio» español entre Cosimo I y Francesco I

*En esta ciudad, es tradición muy antigua la de
estimar mucho a los negociantes; príncipes y nobles
son ellos mismos hombres de negocios y de la casa de
los príncipes de Toscana y de la familia de su mujer
[de Baltasar, Maria Martelli], lo son todos.*

Carta de Antonio Ramírez de Montalvo
al mercader Simón Ruiz sobre
Baltasar Suárez de la Concha, 1572¹

Los orígenes castellanos de la familia Suárez de la Concha

La primera noticia bibliográfica sobre las raíces de los Suárez de la Concha es la que aportaba el abad Giuseppe Maria Mecatti en su obra de 1754 sobre familias patriicias florentinas, donde mencionaba de pasada que «[v]engono nel 1562 in Firenze di Segovia in Spagna»². Se trata de una afirmación que ha pasado inadvertida para la historiografía del personaje, pero que a la luz de la nueva documentación que aportamos resulta cierta tanto en lo tocante al lugar de procedencia del linaje como a la fecha de llegada a Florencia del primero de sus miembros. El árbol genealógico publicado por Carlo Sebregondi en 1940 comprende la historia de la familia fundada en Florencia por Baltasar y extinta, según el mismo documento, en su descendencia masculina en 1799 con la muerte de Ferdinando Suárez de la Concha. El árbol comienza con Pedro, padre de Baltasar, «[g]entiluomo di Coimbra in Portogallo, morì

jardín en el proyecto. Las zonas con la densidad de la Via Maggio se caracterizan por parcelas estrechas y profundas cuyas directrices cruzan la manzana de una calle a otra. Las crujías componen el llamado *lotto gotico*, parcelas de alrededor de 5 metros que conforman una tipología llamada *a schiera* en los análisis morfológicos del tejido urbano florentino medieval¹⁶⁸. Estas crujías suelen delimitar las propiedades que poseen una fachada a la calle principal y otra interior a un patio en posición trasera o lateral dentro de la manzana, como muchas de las que se observaban todavía a finales del siglo XIX en el catastro urbano (véase fig. 154). La configuración arquitectónica del edificio refleja este tipo de parcelario, por lo que a grandes rasgos se adoptó dicha estructura para las cuatro propiedades Corsini; posiblemente destacaba, según señalamos en la hipótesis anterior, la «domus magna» como la casa a la que corresponden dos crujías hacia la calle principal, en una de las cuales Giovanni y Matteo di Niccolò Corsini construyeron el *androne* en las obras de 1367. La adecuación al parcelario del proyecto contrasta con las decisiones proyectuales de Bartolomeo Ammannati para el Palazzo Ramírez de Montalvo, donde se aprecia un interés menos conservador por las preexistencias derivado de un difícil compromiso con el proyecto. En el caso del palacio de Baltasar, éstas no obstaculizaban una estrategia proyectual que se caracterizaba por adecuar las directrices estructurales primitivas en un esquema compositivo de calibrado rigor espacial donde la sucesión de estancias a partir del eje central del gran portal hacia la Via Maggio adquirió gran protagonismo. La directriz compositiva no coincidía con la funcional, ya que la escalera que da acceso a la planta noble se abre, igual que en el Palazzo Strozzi Nonfinito, al amplio *androne* o *ricetto*, como se mencionaba en el siglo XVIII, apenas sobrepasado el portal de entrada y sin hacer necesaria una distribución a través del patio, dando así a este eje un



158. Fachada del Palazzo «del Baliato» Suárez de la Concha en la Via Maggio. Fotografía de Ivo Bazzecchi, hacia 1970. Kunsthistorisches Institut in Florenz.



178. Ampliación de Bartolomeo Ammannati del Palazzo Vecchio de Florencia desde la Piazza San Firenze. Fotografía de Hilde Lotz-Bauer, 1939-1943. Kunsthistorisches Institut in Florenz.

VII

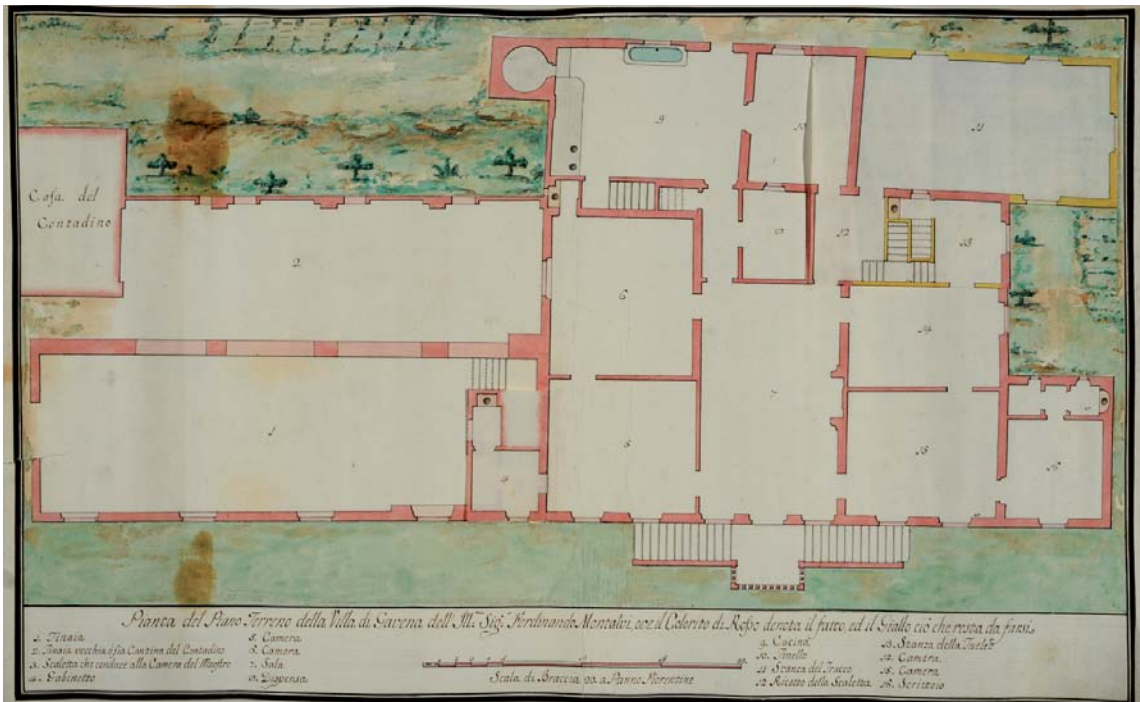
Las villas de Antonio Ramírez de Montalvo y el palacio feudal de Sassetta

Fannosi i signori per potersi separare da quei gran rumori del vulgo di belle ville, come sarebbe, verbi gratia, Castello del duca Cosmo, Coppare del duca Ercole, Marmirolo del duca Federigo, et altri assai, le quali ville son presto, et lontano fabricate dalla Terra, quanto è piaciuto alle loro eccellenze et son fatte di tal sorte che non vi è differenza, da i comodi ornamenti, et dalle ricchezze de' pallagi et luoghi belli della città.

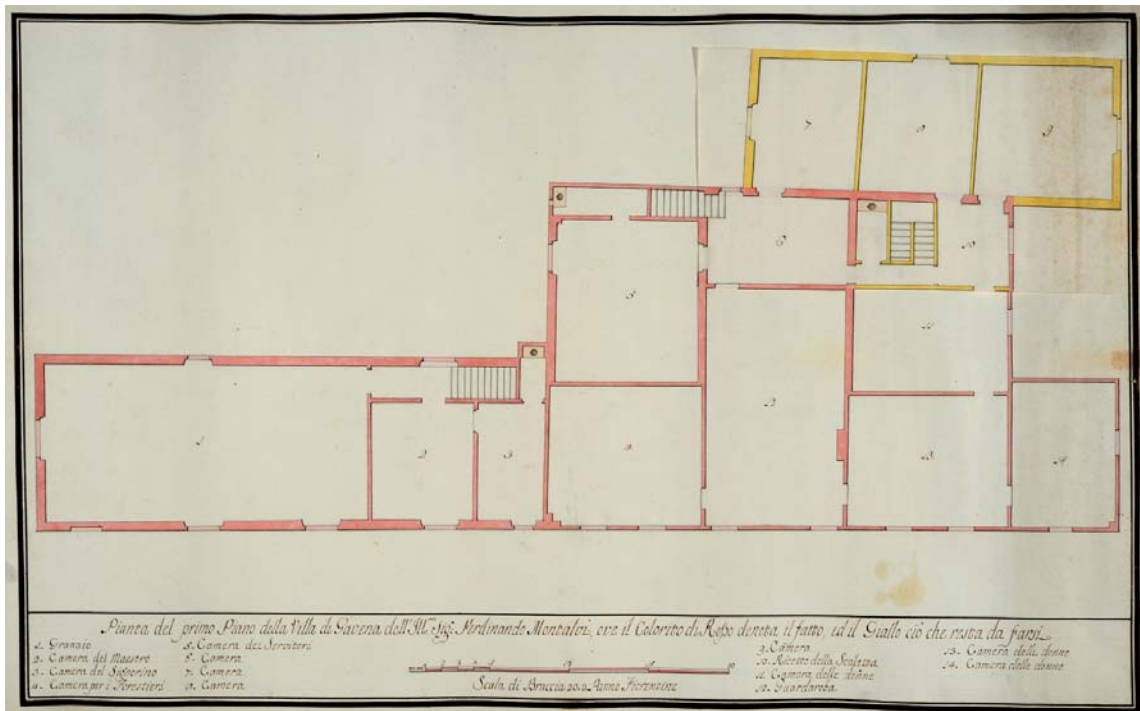
Anton Francesco Doni, *Le ville*¹

Arquitectura e ideología de la villa en el Renacimiento florentino: el caso de Antonio Ramírez de Montalvo

La principal contribución de la Italia renacentista a la cultura arquitectónica europea fue, según Howard Burns, la recuperación del culto o de la ideología de las virtudes, los placeres y las ventajas de la vida en la villa. Este tema tuvo eco inmediato en la investigación sobre la forma arquitectónica de este tipo de construcción, pues llevó a definir los rasgos que la diferenciaban del palacio urbano y del castillo fortificado, su antecedente más inmediato. El desarrollo de la ideología y la forma de la villa es complejo, y en él se entrelaza «più di una storia», pues no fue ajeno a ciertos aspectos económicos y sociales de la época. Resultaron determinantes en su evolución tanto el estilo de vida y la configuración arquitectónica de las residencias ligadas a los príncipes y los ciudadanos



185. Anónimo, *Plano de la planta baja de la villa di Gavena*. Hacia 1860. Pluma, tinta negra y aguada de varios colores sobre papel, 476 × 775 mm. Dibujo del proyecto de reforma de la planta baja. *Ramirez de Montalvo, Famiglia, Piante*, nº 7. Archivio di Stato di Firenze.



186. Anónimo, *Plano de la primera planta de la villa di Gavena*. Hacia 1860. Pluma, tinta negra y aguada de varios colores sobre papel, 480 × 757 mm. Dibujo del proyecto de reforma de la planta alta. Archivio di Stato di Firenze.