Questa comunicazione è stata pensata per parlare soltanto dell'introduzione in Spagna delle grottesche di Raffaello, ma l'opera di Granada, nel suo insieme, è così importante ed è stata così dimenticata, che ho pensato sarebbe meglio parlarne brevemente per collocare la decorazione nel suo contesto e mostrare qualche immagine di un'opera che è un omaggio a Raffaello ed alla sua opera in Vaticano.

La decorazione di cui parlerò fu infatti eseguita in uno spazio conosciuto nei testi del Cinquecento come « la estufa de las Casas Reales » e chiamato posteriormente « peinador o tocador de la Reina ».

L'importanza e la rarità delle stufe nei palazzi italiani del Cinquecento è stata recentemente rilevata nella mostra di Castel Sant'Angelo [1], e dato che la presente comunicazione tratta della decorazione della stufa e non della sua costruzione, vorrei fare adesso soltanto qualche piccola osservazione sulla singolarità della stufa di Granada.

Come vedremo più tardi, la cosiddetta stufa dell'Alhambra di Granada era una stanza unita agli appartamenti di Carlo V e si trovava a pochi metri dagli splendidi bagni arabi del palazzo, ciò che rendeva inutile la creazione di un nuovo bagno.

Dai dati che noi abbiamo, la stufa non aveva impianto idrico, ma era fornita di un sistema per riscaldare e profumare la stanza dal piano inferiore.

A Granada, lo spazio destinato alla stufa è legato a due logge, combinando in questo modo due tipi di costruzione caratteristici degli ambienti raffinati del Rinascimento, ma che non appaiono, normalmente, in una relazione così stretta.

Forse il nome che la stufa ebbe più tardi, «peinador de la Reina», si riferisce più precisamente alla sua funzione specifica, lo spazio destinato alle operazioni di toilette della regina, ma era senza dubbio un luogo di vita privata e di riposo dei monarchi, ciò che giustifica la presenza della loggia e la comunicazione esclusiva con gli appartamenti dell'imperatore.

D'altronde, il fatto che la sua costruzione sia in rapporto non solo con i pittori italiani arrivati in Spagna poco prima, ma anche con gli spagnoli che avevano lavorato in Italia nella cerchia di Raffaello, rende

questa opera uno dei riferimenti principali per la comprensione dello sviluppo della pittura rinascimentale spagnola.

La stufa e la loggia di Carlo V sono state costruite a Granada nel Cinquecento, qualche anno dopo l'opera del Vaticano.

Gli sposi abitarono nell'Alhambra, nel palazzo arabo (Casa Real Vieja) e un anno dopo la visita dell'imperatore, nel 1527, fu dato l'ordine di costruire la Casa Real Nueva, il palazzo rinascimentale di Carlo V, opera di Pedro Machuca.

Ciò nonostante, l'opera che noi esamineremo adesso non appartiene alla nuova costruzione ma ai rifacimenti del vecchio palazzo arabo.

Infatti, nella torre chiamata di Abul Hachach, costruita da Yusuf I nel XIV secolo, si allestì uno spazio circondato da logge per tre lati. Questo spazio fu concepito come luogo di riposo per godere della dolcezza del clima, della bellezza della vista della città antistante e del piacere della conversazione e della compagnia. È dunque una loggia aperta sulla città di Granada così come la loggia di Raffaello era, al tempo di Leone X, una loggia aperta sulla città di Roma, ed entrambe le logge furono pensate per dare un aspetto più moderno e più consono al gusto rinascimentale ad un'opera del tempo passato.

Questo nuovo spazio costruito all'Alhambra, fu chiamato nel Cinquecento « la stufa » e diventò dopo il cosiddetto « Peinador Toca dorde » come torre del Peinador de la Reina [2].

Per costruire questa opera è stata rifatta la parte araba del palazzo del XIV secolo. La torre araba, che costituiva un solo spazio in tutta la sua altezza, fu divisa in due, per mezzo di un nuovo solaio (abbattuto nel 1930). Per lavorare a questa sala fu rimosso il tetto dell'opera araba, si elevarono i muri esterni fino a coprire il corpo centrale, o lanterna araba, e questa diventò la stanza principale della nuova opera, con l'aggiunta di una stanza rettangolare come anticamera e circondandola di un loggiato di archi ellittici, con capitelli arabi, qui trasferiti da altre parti del palazzo. La nuova opera fu unita alle stanze di Carlo V attraverso un corridoio oggi perduto, ed una loggia sopra la *muraglia*, formata ugualmente di archi ellittici con capitelli arabi e del cinquecento, che invece è stata conservata. Inoltre, il piano superiore era raccordato a quello inferiore per mezzo di una scala [3].

La stufa, di piccole dimensioni, è composta dunque di due stanze più una loggia che la circonda da tre lati e un'altra loggia che comunica con gli appartamenti di Carlo V.

La prima stanza è la stufa propriamente detta, benché l'uso della sala non sia ancora chiaro. Nel suo pavimento c'era, e c'è ancora, una

lastra di marmo con dei fori, attraverso i quali si effondevano le essenze profumate, bruciate nel forno acceso nel piano inferiore della torre. Questa abitudine, normale nei palazzi arabi, quindi anche nell'Alhambra, fu presa in prestito dagli arabi da parte di un imperatore cristiano.

La seconda stanza è formata dallo spazio dell'antica lanterna araba; conserva nove finestre delle dodici originarie (tre per ogni lato) schermate nel Cinquecento da vetrate dipinte con grottesche in grisaglia [4].

La decorazione

La decorazione della stufa e delle logge, conformemente con la funzione elitaria di questa, come di tutte le stufe rinascimentali, fu fatta secondo le idee di capriccio, lusso e novità caratteristiche di questi luoghi.

La stufa fu decorata con affreschi (salvo pochi ritocchi a tempera), che coprivano tutte le pareti delle due stanze e delle logge.

Di queste pitture, quelle che hanno sofferto di più, logicamente, furono quelle della loggia, esposte agli effetti dell'aria, del sole e dei cambiamenti di temperatura, soprattutto dal momento in cui, nel 1590, l'esplosione di una vicina polveriera danneggiò porte, finestre e vetrate che proteggevano le pitture [5]. A prescindere dai lavori e dai restauri effettuati nei secoli successivi, le pitture della galleria di comunicazione con il palazzo si sono perdute totalmente e sono molto deteriorate quelle della loggia.

La decorazione delle pareti fu fatta combinando due tipi di pittura, quella istoriata e quella a grottesche, e due tipi di iconografia, quella usuale nelle stufe romane (scene mitologiche, figure degli dei e grottesche) e un'altra abitualmente dipinta in altre parti del palazzo (i fatti eroici del signore della casa).

Ambedue i tipi di pittura, quella istoriata e quella a grottesche sono state fatte da mano diversa, come si può vedere attraverso l'esame attento dell'opera.

In questa occasione parleremo solo della pittura a grottesche, ma prima vedremo un po' velocemente l'insieme della decorazione della stufa.

Nella prima stanza è rappresentata la spedizione di Carlo V a Tunisi, nel 1535, dall'uscita della flotta da Cagliari, fino al ritorno a Trapani, con particolare attenzione alla rappresentazione della costa africana [6] e agli episodi dello scontro a Tunisi. La storia è divisa in

otto episodi, rappresentati nei riquadri collocati su un ampio zoccolo, la cui decorazione è andata quasi totalmente perduta. Nella parte superiore della parete corre un fregio formato da girali vegetali dai quali sorgono putti, animali fantastici e amorini alati, con gambe fitomorfe, che reggono targhe con l'impresa dell'imperatore (Plus Oultre) [7]. Tutto questo su un fondo rosso. Sopra le due porte di comunicazione con la loggia ci sono anche altri due piccoli fregi con girali e figure diverse, che si distaccano sopra un fondo verde intenso.

La seconda stanza è decorata a grottesche con figure e scene della mitologia classica.

In quattro cassettoni collocati sopra la porta d'ingresso e le finestre centrali di ogni parete, si rappresenta la storia di Fetonte, secondo il testo delle *Metamorfosi* (richiesta del carro ad Apollo, caduta di Fetonte, tomba del giovane e metamorfosi delle sorelle). Due di questi cassettoni sono presentati da figure femminili ed un altro è collocato fra due putti che reggono specchi.

Il resto dello spazio è occupato da grottesche dipinte secondo diversi schemi di decorazione.

Ogni parete è incorniciata da due lesene, dipinte negli estremi dei muri e bordate da un rilievo in stucco che ha perso la primitiva doratura.

Le lesene sono otto in tutto, e la decorazione, eseguita con colori vivaci su fondo bianco, segue due modelli che si ripetono in ognuna delle pareti opposte. Lo schema compositivo ha un chiaro asse di simmetria e, come nella loggia di Leone X, si alternano qui, motivi della cultura archeologica con elementi della natura. Così, per esempio, appaiono a Granada motivi tratti dalla Domus Aurea, mascheroni, architetture fantastiche, tabelle con figure in chiaroscuro che ricordano gli antichi cammei, girali, e uccelli, rami e festoni, tra i quali appaiono, immancabilmente, le pannocchie di granturco portato dall'America pochi anni prima. Accanto a questo gli amorini, i medaglioni bordati da festoni, le lampade e l'aquila bicefala dell'Impero, in omaggio al signore del palazzo. Il pittore desume da Giovanni da Udine la sua osservazione per i temi della natura che si riflette nella delicatezza con cui dipinge le piante, i festoni e soprattutto gli uccelli dal piu maggio variopinto.

I pannelli situati fra le lesene hanno inoltre i cassettoni con la storia di Fetonte, le figure di Bacco e Diana, Giove e Minerva, la Fama e il Fuoco Sacro, collocate su piccoli podi o all'interno di finte nicchie. Ai lati appaiono festoni, grifi, lampade accese, recipienti fiammeggianti

e mascheroni, così come tavolette con scene in chiaroscuro e le famose forme di « conchiglie » tratte dalla Domus Aurea (abside della sala 85). Tutto questo su un fondo rosso in contrasto con il fondo bianco delle lesene.

La parte inferiore dei muri è occupata da uno zoccolo diviso in riquadri con putti e figure marine quasi scomparse, e con girali che possono ancora vedersi.

Gli intradossi delle finestre e della porta hanno allo stesso modo, girali, grottesche e riquadri istoriati.

Della decorazione della loggia, poco è quello che è rimasto. I resti che possono vedersi mostrano una decorazione simile a quella dell'interno, con mascheroni, putti, architetture fantastiche d'uccelli. Negli angoli erano rappresentate sei Virtù (Fede, Speranza, Carità, Giustizia, Fortezza e Temperanza) che conosciamo solo dalle descrizioni [8], salvo la Temperanza che è rimasta.

Quanto alla loggia che collega la stufa con gli appartamenti di Carlo V, tutto è andato perduto.

La decorazione, come si può vedere, indica chiaramente la conoscenza dell'opera di Raffaello e di Giovanni da Udine, nelle logge e nelle stufe del primo Cinquecento, soprattutto della stufetta e probabilmente del bagno di Clemente VII in Castel Sant'Angelo. L'iconografia è quella usuale nelle stufe, con riferimento all'acqua e al fuoco e l'organizzazione segue i principi della pittura romana, con attenzione alla simmetria e con una maggiore importanza alla parte centrale.

I pittori della stufa di Granada

Il nome dei due pittori che lavorarono in questa opera dell'Alhambra, Julio ed Alejandro, ambedue arrivati dall'Italia, ci è noto a partire da una data molto vicina alla esecuzione degli affreschi.

Cristòbal de Villalón fu il primo a dar notizie sui pittori che studiamo, li menziona nella sua opera *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (1539): « El Comendador mayor de Leon, Francisco de los Cobos traxo aquì asalariados de Italia dos ingeniosos mancebos Julio y Alexandro para labrar sus casas, los cuales hizieron obras al gentil y antiguedad que nunca el arte subió a tanta perfección » [9].

Lo stesso fa Pacheco chiamandoli Julio ed Alexandro, li elogia come coloro che introdussero le grottesche usate da Raffaello ed Udine e come maestri degli spagnoli Pedro Raxis, Mohedano, Blas de Ledesma e Arfian, pittori contemporanei di Pacheco, è quindi una notizia

sicura e di prima mano. Secondo Pacheco, ambedue vennero in Spagna chiamati da Francisco de los Cobos, il segretario di Carlo V, per lavorare nel suo palazzo di Ubeda e da lì passarono all'Alhambra [10].

Più tardi, Palomino dichiara di aver ammirato le pitture di Granada nel 1712 e di aver visto « en unos papeles curiosos ... que me deparó el acaso », che furono eseguite da Julio ed Alejandro, pittori chiamati dall'Imperatore per lavorare nella Casa Real dell'Alhambra e che dipinsero anche le case di Cobos a Ubeda [11].

Ulteriori notizie sopra i nomi e la presenza di questi pittori in Spagna, le rileviamo da documenti. Così, sappiamo che Julio era a Valladolid nel 1533, nominato da Alonso Berruguete come stimatore della sua opera nella pala di San Benito, secondo documenti firmati da Julio de Aquiles, Julio Romano o Julio de Aquiles Romano [12].

Prima del 1536 Julio stava lavorando a Ubeda, nella cappella della chiesa di San Pablo della città [13]. Nel 1537 appare già a Granada [14] ed il suo nome figura nelle liste del personale che lavora nelle opere dell'Alhambra dal 1537 al 1542, riapparendo nel 1545 [15] e rifinendo il suo lavoro nella Stufa nel 1546 [16].

Alejandro, da parte sua, firma come Alesander Mayner, dipinge nell'Alhambra nel 1537 [17], nel corridoio della stufa nel 1541 e interviene nella valutazione di una pala d'altare nel 1542 [18] e sappiamo che era già morto nel 1545 [19].

Come abbiamo già visto, le notizie più antiche sui pittori Julio ed Alejandro danno per sicuro che entrambi arrivarono dall'Italia contattati da Francisco de los Cobos sebbene, studiando le pitture eseguite da loro nell'Alhambra, si pensò ad Alejandro Mayner come ad un fiammingo [20] proveniente da Milano ma di origine tedesca, a causa del suo cognome [21]. Certamente il nome e il cognome con cui il pittore firma i documenti non sembrano di origine italiana.

Malgrado le scarse notizie che abbiamo di lui e, se realmente sono sue le pitture istoriate e le figure a grande dimensione che gli sono state attribuite generalmente, possiamo pensare che, in effetti, è un artista in rapporto con il mondo manierista derivato dalla scuola di Raffaello (Perino?) e probabilmente con influsso o formazione nordica. Il fatto che il nostro studio si incentri adesso sulle pitture di grottesche, ci dispensa dal porre attenzione su questo punto.

La questione è più chiara, per contro, con Julio de Aquiles, che specifica la sua origine romana nei documenti [22] e, in alcuni di questi, firma come Julio de Aquilis [23], spagnolizzando il suo cognome italiano con una s finale.

In Spagna lo si è sempre considerato figlio di Antoniazzo Romano, probabilmente per indicazione di Sanchez Canton [24], indicazione raccolta da Cavestany [25], Gomez Moreno [26] ed Angulo [27], e senza alcun dubbio basata sulla conoscenza della sua origine romana e della sua appartenenza alla famiglia Aquili, la quale aveva molti rapporti, attraverso Antoniazzo, con gli spagnoli che abitavano a Roma [28].

Ciò nonostante, il Julio Aquiles che va in Spagna deve essere, in realtà, un nipote di Antoniazzo Romano, figlio di Marco Antonio [29], nome che egli darà suo figlio nato in Spagna nel 1545 [30].

Di Giulio Aquili poche sono le notizie conosciute in Italia.

Benché nessuna sua opera sicura ci sia arrivata [31], si presume che iniziasse come pittore con suo padre. Nel 1528 si impegnò a dipingere la cappella della confraternita di Santa Maria di Rieti ed il contratto specifica che doveva fare « figuris de supra et uno pitafio et cum uno padiglione et cum friscio cum figuris et cornicibus » [32].

Dunque, date le lacune esistenti sul lavoro di Julio Aquiles in Italia, non è possibile raccogliere molti dati sulla sua formazione o sul suo interesse per la pittura di Raffaello ed Udine; quantunque, secondo i dati dei pochi documenti conosciuti, sembra che fosse specializzato in decorazioni del tipo di quelle da lui fatte nell'Alhambra, poiché nel documento di Rieti, già citato, si specifica che dovrà fare « friscio cum figuris » ed il primo suo contratto conosciuto in Spagna, parla ancora di « gritescos al romano » e « follaje al romano » tra altre cose [33].

Come si può osservare dai documenti spagnoli conosciuti su Aquiles, egli appare sempre in relazione con artisti spagnoli che sono stati in Italia (Alonso Berruguete, Diego de Siloe, Pedro Machuca, tutti ritornati in Spagna verso 1520); questo fatto non indica necessariamente il previo contatto in Italia ma forse affinità di gusto e di formazione. Ricordiamo d'altra parte che lo stesso Machuca aveva dipinto nelle logge di Raffaello, come ha provato la professoressa Dacos [34] e che egli soprintendeva a tutte le opere dell'Alhambra quando cominciò a lavorarci Aquiles.

Di tutte le restanti opere eseguite in Spagna, poche sono quelle che conosciamo [35], eccetto che per i dati e i documenti, come già abbiamo detto precedentemente. Senza dubbio le più importanti furono le opere realizzate per Francisco de los Cobos, che lo fece venire dall'Italia per lavorare alle sue case di Valladolid ed Ubeda, ma di queste opere si conoscono le sole descrizioni [36].

Francisco de los Cobos, il famoso segretario di Carlo V, personaggio centrale nella politica spagnola del Cinquecento, era un

magnifico conoscitore del mondo italiano per i numerosi viaggi e i prolungati soggiorni in Italia, sempre al seguito dell'imperatore. Egli viaggiò dalla Sicilia a Verona, passando per le principali città italiane molte volte [37]. A causa del suo lavoro fu in contatto con i principali personaggi della vita italiana e fu pertanto conoscitore di tutto quello che di nuovo e di buono si faceva in Italia in quegli anni. Sappiamo della sua predilezione per l'arte, delle opere che comperò e ricevette come regalo, e della preoccupazione di trovare dei decoratori per i suoi palazzi spagnoli [38].

Ciò nonostante, non sappiamo niente dei suoi contatti con Aquiles e Mayner. È possibile che conoscesse i pittori attraverso la colonia spagnola a Roma, tradizionalmente in relazione con la famiglia Aquili [39].

Come abbiamo già visto, poche sono le opere conosciute in Spagna, che possano servire per studiare gli affreschi della stufa di Granada, benché qualche traccia si possa trovare ancora ed è possibile che qualcosa di più si possa dire dopo aver studiato una serie di disegni, dispersi in vari musei statunitensi ed europei che senza dubbio sono in rapporto con le decorazioni eseguite da Aquiles in Spagna [40].

I disegni sono numerosi [41] e probabilmente facevano parte di un taccuino di motivi decorativi. Dai disegni pubblicati fino ad ora [42], attribuiti ad autori spagnoli seguaci di Raffaello, possiamo vedere che sono disegni in relazione con gli affreschi di Granada.

I disegni di New York hanno annotazioni in spagnolo e in una di quelle appare il nome di Julio.

Quelli di Michigan sono della stessa mano e portano ugualmente indicazioni in spagnolo. Il rapporto con gli affreschi dell'Alhambra è chiaro nel disegno generale delle grottesche nel modo leggero e sottile di eseguire i fiori e i vegetali. Alcune delle indicazioni potrebbero corrispondere precisamente ad opere viste oggi. Si può osservare, per esempio, come sia indicato numerose volte « campo colorado », cioè fondo rosso, e come uno dei disegni riprodotti potrebbe corrispondere ad uno dei riquadri con figure in chiaroscuro fatti nella stufa di Granada. Ugualmente, tra le indicazioni del testo, è segnalato « unas bichas con rostros de mujeres y alas de pájaros y cuerpos de perros », figure che appaiono dipinte sulla stufa di Carlo V.

Per concludere, con lo studio dei disegni e delle pitture di Granada, sarà possibile sapere come si introdusse in Spagna la conoscenza delle grottesche di Raffaello e sapere se, come diceva Pacheco, « questa pittura è stata quella che ci ha dato la buona luce che oggi abbiamo e di essa hanno profittato tutti i grandi ingegni spagnoli ».

NOTE

1 *Quando gli dei si spogliano. Il bagno di Clemente VII a Castel Sant'Angelo e le altre stufe romane del primo Cinquecento*, Roma, 1984.

2 Nei documenti del cinquecento si parla sempre della stufa. Nel Seicento si parla già del « peinador » e, nel 1624, per esempio, si manda Bartolomé Raxis a riparare « el grutesco que está en el Peinador » (Apud L. TORRES BALBAS, *Paseos por la Alhambra; La Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa*, in « Archivio Español de Arte », 1931, pag. 206). Bertaut, nel suo *Journal du voyage d'Espagne* (1659), parla del Tocador « au dedans duquel il y a une enceinte de menuiserie vitré où la Reine nommée Darawa se coiffoit, autour de laquelle est une Gallerie ou Corridor, avec des fenestres tout autour » (« Revue Hispanique » 1919, XLVII, pag. 82), mettendo in rapporto in questo modo, il nome della sala con la leggenda sulla giovane araba. Nel 1687 si fa riparare di nuovo il « Tocador de la Reina » (J. y M. OLIVER-MURTADO, *Granada y sus monumentos arabes*, Malaga, 1875, pag. 547) e questo nome è dato nei secoli posteriori. Gómez Moreno pensa anche che la sala interna sarebbe pensata come « tocador » della imperatrice (*Guia de Granada*, Granada, 1892, pag. 92).

3 L. TORROS BALBAS, *op. cit.*, pag. 204. I lavori degli appartamenti di Carlo V sono perfettamente visibili nella pianta della Alhambra, fatta da Machica e conservata nella Biblioteca del Palazzo Reale di Madrid, e pubblicata da Gómez Moreno nel suo libro *Las aguilas del Renacimiento español*, Madrid, 1941.

4 L, TORRES BALBAS, *op. cit.* pag. 200. (Si veda anche nota 5). Fra i nomi delle persone che lavoravano nell'Alhambra, appare il nome di Arano de Vergara, il famoso maestro vetraio del duomo di Sevilla e della chiesa di San Jerónimo di Granada. Vergara viene pagato il 6-6-1537 per la vetrata della tribuna del Mexuar e il 24-4-1541 per i vetri bianchi delle finestre del Mexuar (J. MOLIVER, *op. cit.*, pag. 494-496). Questo maestro Arano deve essere quindi quello che fa le vetrate a grottesche del Peinador.

5 Il 18-2-1590 si fa la dichiarazione sugli effetti dell'esplosione nel palazzo, e si dice « Asimismo derribó... en los corredores y estufas todas las vidrieras y las quebró derribándolas con los bastidores y haciéndolas pedazos, que no son de provecho » (J. e M. OLIVER, *op. cit.*, pag. 516).

6 Ricordiamoci che in questa spedizione l'imperatore fu accompagnato dal pittore Juan Cornelio Vermeyen, che doveva dipingere i principali fatti della spedizione allo scopo di farne dopo una serie di arazzi. Dello stesso pittore sono le due vedute di Tunisi riprodotte in *Civitates orbis terrarum* (M. GOMEZ MORENO, *Pinturas del Tocador de la Reina en la Casa Real de la Alhambra*, Granada, 1873 nota 2, pag. 6).

7 L'impresa di Carlo V appare raramente scritta in francese in Spagna, dove era preferito il « Plus Ultra » (E. E. ROSENTHAL, *Plus Ultra, Non Plus Ultra and the columnar device of emperor Charles V* « Journal of the Warburg and Courtauld Institutes » 1971 pag. 204-228. Dello stesso, *The invention of the columnar device of emperor Charles V at the court of Burgundy in Flanders in 1516*, Ibidem 1973 pag. 198-230). Adesso si vedono nel fregio anche le iniziali Fe e Y, che furono dipinte in un restauro fatto per la visita all'Alhambra

di Filippo V ed Isabella di Parma (M. GOMEZ MORENO, *Los pintores Julio y Alejandro y sus obras en la Casa Real de la Alhambra*, in « Boletin de la Sociedad Española de Excursiones », 1919, pag. 28).

8 M. GOMEZ-MORENO, *op. cit.*, 1919, pag. 29.

9 Apud F. J. SANCHEZ CANTON, *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, Madrid, 1923, I, pag. 29. Villalón abitava a Valladolid nel 1539, dunque l'autore deve far riferimento alla casa di Cobos a Valladolid. Il palazzo di Cobos è adesso la Capitania General, dove poco è rimasto dell'opera del Cinquecento e niente delle pitture. Sul palazzo di Capitania General si può vedere J. L. RIUERA BLANCO, *El Palacio Real de Valladolid*, Valladolid, 1981, dove invece non si parla dei dipinti del Cinquecento.

10 F. PACHECO, *Arte de la Pintura*, ed. Madrid, 1956, II, pag. 43.

11 A. P. DE CASTRO y VELASCO, *El Museo Pictorico y Escala Optica*, ed. Madrid, 1947, pag. 773. Ceán parla separatamente di Julio de Aquiles, scultore e vicino di Valladolid, e di Julio y Alexandro, pittori d'affresco che lavoravano a Granada (J. A. CEAN BERMUDES; *Diccionario*, Madrid, 1800 I, pag. 41, e II, pag. 352-354).

12 I. BOSARTE, *Viaje artistico a varios pueblos de España* ed. Madrid, 1978, pagg. 364-374.

13 M. CAMPOS RUIZ, *La capilla del Camarero Francisco de Vago, en San Pablo de Ubeda*, « Don Lope de Sosa », 1925, pagg. 238-242. La cappella era finita nel 1536, secondo l'iscrizione che è rimasta ancora.

14 Nel 1537 fa la valutazione della Fama, di Nicolao da Corte, insieme a Diego de Siloe e Machuca (M. GOMEZ-MORENO, *Palacio de Carlos V en la Alhambra*, in « Revista de España », 1885, pag. 212).

15 M. GOMEZ-MORENO, *op. cit.*, 1919, pag. 23.

16 *Ibidem*, pag. 32.

17 M. GOMEZ-MORENO, *op. cit.*, 1919, pag. 24.

18 *Ibidem*.

19 Nel 1545 Maria Alonso domanda una parte dei beni di Alexander Mayner, già morto, a chi Maria Alonso ha servito « dieci anni » (Archivio dell'Alhambra, leg. L-184-5). Nello stesso documento si indica che Maria è una donna « viexa e tollida », quindi questi dieci anni sarebbero passati tutti a Granada, e Mayner sarebbe arrivato alla città verso 1535.

20 M. GOMEZ-MORENO, *Cosas granadinas de arte y arqueologia*, Granada, [1887], pag. 127.

21 D. A. INIGUEZ, *Pintura del Renacimiento*, Madrid, 1954, pag. 226-227.

22 I. BOSARTE, *op. cit.*, pagg. 364-374 e M. GOMEZ-MORENO, *op. cit.*, 1919, pag. 31.

23 Archivio dell'Alhambra, leg. L-3-9, Documento del 24-3-1546.

24 *Op. cit.*, I pag. 29, nota 3, dove promette una monografia sul pittore mai pubblicata.

25 J. CAVESTANY, *Floreros y Bodegones en la pintura española*, Madrid 1936-1940, nota 1, pag. 67.

26 M. GOMEZ-MORENO, *Las aguilas del Renacimiento español* ed. Madrid, 1983, pag. 104.

27 *Op. cit.*, pp. 226-227.

28 Ricordiamoci che Antoniazzo Romano aveva lavorato per le chiese di San Giacomo degli Spagnoli, San Pietro in Montorio e Santa Croce in Gerusalemme, tutte e tre in rapporto con la Spagna e per i cardinali Torquemada, Mendoza, Carvajal e Coca (G. HEDBERG, *Antoniazzo Romano and his school*, New York University 1980). Secondo Tormo, le pitture di Antoniazzo, conservate nel Museo del Prado, provengono di San Giacomo degli Spagnoli (*Catalogo de las pinturas*, Madrid 1972, pag. 16-17). Ugualmente G. HEDBERG, *op. cit.*, I, pag. 55.

29 G. HEDBERG, *op. cit.*, pag. 58.

30 Il 11-7-1545 fu battezzato nella chiesa di Santa Maria dell'Alhambra, « marcos antonio hijo de julio de aciles, pintorey de ysabel de moncon su mujer, fueron compadres Franco nego y su mujer y el alcalde Guzman y D- violante su hija » (M. GOMEZ-MORENO, *op. cit.*, 1919, nota 4, pag. 23).

31 Hedberg suggerisce che Giulio Aquili può essere il pittore conosciuto come « maestro dell'Adorazione » di Rieti, di cui si è conservata qualche opera. Nonostante ciò bisogna essere attenti alle date dei documenti italiani e spagnoli.

32 G. HEDBERG, *op. cit.*, pag. 61 e 149, doc. 95, e A. SACCHETTI SASSETTI, *Antoniazzo Marcantonio e Giulio Aquili a Rieti. Notizie e documenti*, in « L'Arte » 1916 pag. 98. Nello studio di Hedberg si raccolgono le notizie e la bibliografia sugli Aquili.

33 G. HEDBERG, *op. cit.*, doc. 95, pag. 149; CAMPOS RUIZ, *op. cit.*, pagg. 241-242.

34 N. DACOS, *Le logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, Roma, 1977, pag. 112.

35 Nella cappella di San Pablo a Ubeda, è rimasta soltanto una figura femminile in preghiera e qualche resto di girali. Negli appartamenti di Carlo V, invece, sono rimasti due soffitti con dipinti molto interessanti di fiori e frutta. Si veda R. LOPEZ TORRIJOS, *La escuela de Rafael y el bodegon español*, in « Archivio Español de Arte », 1985.

36 Cfr. H. KENISTON, *Francisco de los Cobos, Secretario de Carlos V*, Madrid 1980, pagg. 94, 145-147 e 121, per il palazzo di Valladolid. (Si veda anche nota 9).

37 H. KENISTON, *op. cit.*, pagg. 120-141 e 165-180.

38 Sappiamo che nel 1530 Cobos fece contratto con Bagnacavallo e Pupini per dipingere in Spagna, contratto però mai firmato né compiuto (H. KENISTON, *op. cit.*, pag. 125).

39 Per studiare i possibili contatti fra Mayner e Perin del Vaga si può ricordare che Francisco de los Cobos fu a Genova parecchie volte ed era amico di Andrea Doria (H. KENISTON, *op. cit.*, pag. 120-141 e 165-180).

40 Ringrazio il mio amico Fernando Marias che mi ha fatto conoscere l'esistenza di questi disegni e il rapporto probabile con le opere di Aquiles.

41 J. S. BJRNE menziona ventidue fogli e frammenti nel Metropolitan Museum, più altri a Michigan e Parigi (*Renaissance Ornament Prints & Drawings*, N. York 1981, pagg. 13, 66).

42 J. S. BJRNE, *op. cit.*, nº 65-67, pag. 64-66. *Architectural and Ornament Drawings of the 16th to the 19th Centuries in the Collection*, 43 Architectural, *op. cit.* n. 1.