

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali

Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica

Corso di Laurea Magistrale in STORIA DELL'ARTE

**Uno sguardo sull'Alhambra nei secoli XVI e XVII: il palazzo di
Carlo V a Granada, tra simbolismo imperiale e architettura**

Relatore:

Prof. Marsel Giuseppe Grosso

Correlatrice:

Prof.ssa. Elena Svalduz

Laureanda: Cristina García Fernández

Matricola: 2087174

Anno Accademico 2023-2024

SOMMARIO

INTRODUZIONE	1
I. L'ALHAMBRA: PRIMA E DOPO CARLO V	
I.1 L'Alhambra dei re cattolici	3
I.2 La distruzione dei palazzi nasridi	10
I.3 L'integrazione del palazzo di Carlo V con i palazzi nasridi	13
II. LE VISITE IMPERIALI DI CARLO V IN ITALIA	
II.1 Le feste per Carlo V in Italia e l'idea dell'antico	17
II.2 Da Genova a Mantova: gli ingressi trionfali del 1529 e 1530	21
II.3 Il viaggio cerimoniale del 1535-1536	28
III. IL PALAZZO DI CARLO V A GRANADA	
III.1 I primi progetti	41
III.2 Pedro Machuca: architetto al servizio dell'Impero (1527-1550)	49
III.3 Il prosieguo dei lavori: Luis Machuca (1550-1571)	58
IV. SGUARDI DI VIAGGIATORI SU GRANADA TRA IL XVI E XVII SECOLO	
IV.1 Granada nell'immaginario imperiale	63
IV.2 Le testimonianze dei viaggiatori	65
TAVOLE	77
BIBLIOGRAFIA	111
SITOGRAFIA	127

INTRODUZIONE

Il presente elaborato intende essere uno strumento di analisi e riflessione per approfondire le complesse dinamiche che hanno caratterizzato la trasformazione dell'Alhambra in seguito alla costruzione del Palazzo di Carlo V. Questo studio si concentra sull'interazione tra la tradizione artistica nasridi e gli interventi rinascimentali promossi da Carlo V, esplorando come tali trasformazioni riflettano le tensioni tra conservazione del patrimonio e affermazione politica nella Granada del XVI secolo.

La scelta di questo tema è strettamente legata al mio contesto personale e accademico. Da granadina, il mio interesse per l'Alhambra è stato una costante, alimentato dalla vicinanza fisica ed emotiva a questo iconico complesso monumentale. Inoltre, l'opportunità di studiare *in loco* diversi elementi architettonici e artistici è stata fondamentale per comprendere le complessità del processo di integrazione del Palazzo di Carlo V in uno spazio con delle profonde radici islamiche.

Lo sviluppo di questa ricerca mi ha messo di fronte a nuove sfide, permettendomi di affrontare questioni storiografiche con un approccio interdisciplinare. In particolare, ho potuto lavorare con fonti primarie, come gli scritti di Hyeronimus Münzer, Andrea Navagero o Sigismondo Cavalli, e con studi accademici contemporanei, tra cui spiccano i contributi di Gomez Moreno, Earl Rosenthal e Luque Moreno. Questi riferimenti si sono rivelati fondamentali per analizzare sia il contesto storico delle riforme, sia la percezione dei viaggiatori europei che visitarono il complesso palatino nel XVI e XVII.

L'obiettivo principale di questo elaborato è riesaminare il ruolo del Palazzo di Carlo V all'interno del complesso monumentale dell'Alhambra, considerando non solo il suo impatto fisico ed estetico, ma anche la sua dimensione simbolica. Per raggiungere questo scopo, il lavoro si struttura in quattro capitoli. Il primo contestualizza l'Alhambra prima e dopo la conquista di Granada, affrontando i primi adeguamenti realizzati dai re cattolici e dall'imperatore. Nel secondo capitolo si esamina l'influenza del Rinascimento italiano sulle decisioni architettoniche di Carlo V, analizzando i suoi viaggi in Italia e le celebrazioni imperiali che, tra il 1529 e 1536 segnarono il suo regno.

Il terzo capitolo è focalizzato sul processo di costruzione del palazzo, esplorando il ruolo di Pedro Machuca come architetto principale e la continuità del progetto sotto la direzione di suo figlio, Luis Machuca. Infine, il quarto capitolo raccoglie le testimonianze di viaggiatori italiani ed europei che documentarono le loro impressioni sui palazzi, contribuendo a configurarne l'immagine di questi nella cultura occidentale.

Lo scopo di questo lavoro non è solo fare luce su un periodo cruciale della storia dell'Alhambra e del Palazzo imperiale, ma anche rivendicare il suo valore come spazio di convergenza culturale. In questo senso, si cerca di promuovere una comprensione più profonda di come l'arte e l'architettura riflettano i processi storici, configurando l'eredità e la visione della città.

I. L'ALHAMBRA PRIMA E DOPO CARLO V

«L'Alhambra che conosciamo oggi non è l'Alhambra nasridi, è quella che hanno fatto i re cattolici».

J.A. Vilar Sánchez.

I.1 L'Alhambra dei re cattolici

Dopo l'incorporazione del Regno di Granada alla Corona di Castiglia nel 1492, la cittadella dell'Alhambra divenne parte del patrimonio reale e i suoi palazzi furono sottoposti a un intenso processo di restauro e consolidamento. L'imitazione dell'estetica e delle forme nasridi fu il criterio che guidò gli interventi, destinati anche ad adattare i palazzi ai nuovi usi reali rispettando sempre l'eredità islamica.

Il 2 gennaio 1492, Boabdil (1459-1533), ultimo sultano della dinastia Nasridi di Granada, consegnò le chiavi del Regno ai re cattolici e segnò la fine della riconquista. A seguito di questo evento, i re cattolici, Isabella di Castiglia (1451-1504) e Ferdinando d'Aragona (1452-1516), si preparano a celebrare la cerimonia del «reso e vassallo» e la messa di ringraziamento. La cerimonia è documentata negli scritti del francese Bernardo du Roy¹ (s.d), ed è stata celebrata il 3 gennaio «su un altare nel palazzo»², anche se è più plausibile che si sia svolta nella moschea reale dell'Alhambra, precedentemente consacrata lo stesso giorno della presa della fortezza e dove sarebbe stata installata la prima cattedrale³.

Una delle principali azioni che i re cattolici avrebbero portato a termine sarebbe stata l'occupazione dei palazzi della fortezza dell'Alhambra, poiché questa rappresentava un simbolo di regalità e potere della città. Infatti, lo stesso 2 gennaio 1492, i conquistatori presero possesso e fecero una prima visita ai palazzi nasridi.

Sembra che gli spazi aulici dell'Alhambra non fossero in uno stato adeguato per essere usati dai monarchi cristiani, poiché di fronte all'imminente sconfitta di Boabdil, quest'ultimo fece distruggere gran parte dei palazzi già nel novembre di 1491 quando si firmano le

¹ GARRIDO ATIENZA 1910, pp. 314-326.

² *Ivi*, p. 321.

³ I primi documenti relativi alla costruzione della cattedrale risalgono al 1581, anche se è possibile che la consacrazione abbia avuto luogo poco tempo dopo la presa dell'Alhambra da parte dei re cattolici.

Capitulaciones de Santa Fe. Ciò fa pensare che le sue intenzioni fossero quelle di evitare che i nemici cristiani potessero godere impunemente del suo gioiello perduto. Hyeronimus Münzer (1437-1508), viaggiatore intellettuale che soggiornò a Granada nel 1494, scrisse che:

Ci sono anche molti che, nella fortezza e nei siti reali dell'Alhambra, ricostruiscono ciò che era in rovina, poiché Boabdil, re di Granada, dopo aver capito che non poteva resistere al re cristianissimo della Spagna, permise loro di abbattere parte degli edifici.⁴

Tuttavia, va notato che i palazzi già presentavano evidenti segni di fragilità a causa della mancanza di risorse e di opportunità per le ristrutturazioni pertinenti. Questi segni di decadimento, che si aggravarono dopo il terremoto che colpì la città di Granada il 27 luglio del 1431, non furono mai riparati.

A causa dello stato precario in cui si trovavano questi palazzi, i re non poterono risiedere direttamente in essi dopo la loro conquista e furono costretti a fare alcuni restauri e adeguamenti. Infatti, furono i primi ad ordinare la conservazione di un «edificio così sontuoso ed eccellente [...] in modo che rimanesse perenne memoria»⁵. Tali adeguamenti, nonostante la profonda fede cristiana dei re, rispettarono e assimilarono le forme arabe. I restauri furono caratterizzati da una continuità con le tecniche tradizionali preesistenti, impiegando maestri esperti nella tecnica edificatoria musulmana e persino alcune maestranze che avevano già realizzato opere nell'epoca precedente alla riconquista.

Il desiderio di conservare l'edificio non era esclusivo dei monarchi; alcuni nobili castigliani, come il Conte di Tendilla, Juan Hurtado de Mendoza (?-1535), non esitarono a donare parte delle loro fortune per finanziare i lavori⁶.

L'urgenza di ristrutturare l'insieme palatino può essere riscontrata in una cedola indirizzata dal Re al Consiglio di Siviglia il 12 febbraio 1492, appena un mese dopo la conquista. In questa cedola si manifestava la necessità di ingaggiare operai qualificati per i compiti più delicati riguardanti il restauro dei palazzi e si ordinava l'invio urgente di operai esperti per i

⁴ MÜNZER 1987, pp. 38-39.

⁵ GÓMEZ MORENO, 1892, pp. 27-28.

⁶ AGS. CSR, Leg 4 fol. 329. Il 23 novembre il re manda Juan Lope de León, il suo pagatore, per liberare 200 *maravedís* che il conte di Tendilla aveva prestato per le opere che i re gli ordinarono di fare nella casa reale e nel giardino.

lavori e le riparazioni più difficili. Fu il re Ferdinando a controllare e supervisionare personalmente questi primi lavori. Inoltre, grazie agli scritti di Seco de Lucena, sappiamo che dal 3 all' 8 gennaio il sovrano: «salì ogni giorno all'Alhambra, in compagnia di Don Juan Hurtado de Mendoza, per sorvegliare attentamente i lavori dall'alba al tramonto»⁷.

D'altra parte, come accennato in precedenza, grazie a Bernardo du Roy, sappiamo che un giorno dopo la conquista di Granada, il 3 gennaio, ebbe luogo la solenne consacrazione al culto cattolico della moschea maggiore dell'Alhambra⁸. Era consuetudine plurisecolare consacrare al culto cattolico le moschee quando si prendeva possesso delle città islamiche, e nessuna clausola delle Capitolazioni obbligava a conservare la reggia dell'Alhambra dedicata al destino per il quale fu costruita⁹.

Dei lavori realizzati in questo periodo, ci sono pochi documenti e date precise disponibili, e quelli che sono a disposizione non coprono tutte le fasi di ristrutturazione dei palazzi, in questa sede verranno citati solo quelli che hanno un fondamento nella tradizione di studi sull'argomento.

Gli scarsi documenti d'archivio riguardanti le vari fasi costruttive, ci costringe a fare affidamento su testimonianze indirette come quella del viaggiatore Hyeronimus Münzer, a partire dai dati recuperati dalle *Capitulaciones de Santa Fe* e sulla corrispondenza inviata dai re cattolici ai loro più alti funzionari. Quello che sappiamo con certezza è che i sovrani cattolici stanziarono un totale di 16.000.000 di *maravedí*¹⁰ per i lavori di riadattamento. Questi dati sono stati recuperati dai libri contabili dell'Archivio del Duomo di Granada, dove sono registrati i pagamenti, gli operai impiegati, i materiali utilizzati e altre informazioni.

Uno dei documenti più affidabili è quello delle *Capitulaciones* concordate il 25 novembre 1491, in cui si specifica che gli ostaggi mori sarebbero stati: «In possesso delle loro altezze (i re cattolici) per un termine di dieci giorni, mentre le suddette fortezze dell'Alhambra sono

⁷ SECO DE LUCENA 1917, p. 325.

⁸ Secondo una lettera di Bernardo du Roy alla Signoria di Venezia, datata a Granada il 7 gennaio, il 3 i Re salirono segretamente all'Alhambra, e «fu improvvisamente allestito un altare nel palazzo dove si celebrò una messa». Manzano afferma che già nell'aprile del 1492 i re cattolici erano installati nell'Alhambra prima di partire per Saragozza e Barcellona, Si veda MANZANO 1992, p. 145.

⁹ Archivio commemorativo della parrocchia di San Cecilio di Granada per completare la chiesa di Santa Maria de la Alhambra nel 1602. «Dopo che questo Regno fu conquistato dai Signori re cattolici [...] fondarono e fecero costruire in questa Alhambra, insieme alle Case dei Re Mori, una chiesa parrocchiale maggiore, e la fecero consacrare e vi fu celebrata la prima messa il 3 gennaio».

¹⁰ Antica moneta spagnola.

riparate e rafforzate»¹¹. Il già citato Hieronymus Münzer, raccontando la sua visita a Granada nell'ottobre 1492, scrisse di aver visto nell'Alhambra molti operai mori ricostruire ciò che era in rovina. Anche nel palazzo del Generalife¹², dice di aver trovato «molti saraceni che adornano già e restaurano i dipinti e le altre cose con la sua finezza»¹³.

Esistono tre lettere inviate dal segretario Hernando de Zafra (1444-1508) ai monarchi, in cui viene descritto il lavoro svolto e le esigenze in termini di materiali e manodopera. La prima è scritta da Granada nel 1492, la successiva da Barcellona nel 1493 e l'ultima, scritta ancora da Granada nel 1494. Sebbene, come norma generale gli interventi nei primi sette anni successivi alla conquista mirassero principalmente al restauro e alla conservazione delle strutture preesistenti, quelli avviati dal 1499 si dimostrarono più invasivi. Inoltre, sappiamo che fu lo stesso segretario che, per ospitare i lavoratori e le loro famiglie, condusse uno studio preliminare delle costruzioni esistenti e fece costruire case per centocinquanta famiglie, a parte le case arabe già esistenti¹⁴.

Dopo la riconquista, i primi lavori realizzati furono principalmente per la difesa, l'adattamento della fortezza e la sistemazione dei palazzi, poiché i monarchi erano consapevoli del pericolo rappresentato dalla popolazione moresca che superava in numero quella cristiana. Per questo motivo furono erette nuove mura per sostituire quelle franate, le torri e i bastioni difensivi furono rinforzati e riadattati per l'installazione successiva dell'artiglieria cristiana e; infine furono costruite alcune cisterne e le case menzionate in precedenza.

Uno degli interventi architettonici più antichi, fu quello di rendere comunicanti i due palazzi di Comares e dei Leones, dando così vita a un'unica fabbrica, che nei documenti successivi verrà citata con il titolo di Casa Real Vieja. Inoltre, i bagni¹⁵ di questi due palazzi persero la

¹¹ GARRIDO ATIENZA 1910, p. 130.

¹² Il Palacio de Generalife, dal arabo: *Jannat al-'Arif* (Giardino dell'Architetto) fu la residenza estiva dei Nasridi del Sultanato di Granada. Si trova sul Cerro del Sol, lato est del complesso palaziale di Alhambra.

¹³ MÜNZER 1987, p. 47.

¹⁴ Secondo un'analisi successiva condotta da Peinado Santaella, vi era l'intenzione di ripopolare l'Alhambra seguendo il progetto di Hernando de Zafra. Per il segretario dei Re era preoccupante che le case rimanessero vuote, ma alla fine questo sforzo fallì per motivi che l'autore non è stato in grado di determinare. Si veda BERMUDEZ PAREJA 1972.

¹⁵ Nel contesto arabo meglio conosciuti come *hammam*, svolgevano le funzioni di ciò che oggi sarebbe conosciuto come sauna o spa.

loro funzione originale e vennero convertiti in stanze abitabili¹⁶. Essendo due dei principali palazzi del complesso, si è data un'importanza eccezionale alla loro vivibilità, diventando il centro dell'attenzione dei vari regnanti che si sono susseguiti nel corso del tempo.

Se continuiamo con l'enumerazione dei lavori realizzati, dobbiamo menzionare quello realizzato nella Torre de las Cabezas, una torre di traccia gotica eretta *ex novo* e che fungeva da baluardo di rinforzo per la cinta muraria. Le gargolle gotiche, che circondano l'intero perimetro superiore della torre, hanno dato il nome a questo edificio. Inoltre, furono apportati importanti cambiamenti ai baluardi, i quali seguirono il modello italiano utilizzato in quel momento, con basi semicircolari e poca elevazione, come la Torre de Cabo de Carrera, la Puerta de los Siete Suelos, la Puerta de la Tahona (ora denominata Cubo de la Alhambra) e il contrafforte della Puerta de la Justicia.

Dopo aver elencato i lavori principali che sono stati eseguiti dalla riconquista fino al 1499, tutti di natura strutturale e difensiva, è possibile passare all'analisi dei nuovi elementi decorativi.

Il cambio di reggenza della fortezza, da un sultano nasridi musulmano ai monarchi cattolici¹⁷, avrebbe significato un'importante trasformazione soprattutto dal punto di vista decorativo. Si passa, in questo modo, da un'arte che basa le sue caratteristiche principali sulla geometria, sulla calligrafia araba, motivi vegetali, acqua, artigianato in legno e gesso, ecc., a un'arte cristiana europea del XV secolo, basata su rappresentazioni religiose cristiane, iscrizioni e ostentazioni che elevano la figura dei monarchi, con numerosi *estofados*¹⁸ d'oro e dipinti murali che narrano eventi storici e celebrativi.

In questo contesto di rinnovamento architettonico, uno dei primi cambiamenti riguardo all'occultamento di ogni simbologia o decorazione legata all'Islam. Come accennato in

¹⁶ Nel medioevo i bagni arabi erano visti dai cristiani come luoghi di dubbia moralità e paragonabili ai bordelli. Molti sono stati distrutti o riconvertiti.

¹⁷ «Decretiamo di chiamarvi d'ora in poi, per speciale prerogativa e privilegio, cattolici e di indicare e onorare con questo titolo peculiare nelle nostre iscrizioni le vostre persone che, in uso del nostro ufficio apostolico, dalle presenti segnaliamo, onoriamo e nominiamo con questo titolo molto illustre. A chi si adatta meglio il titolo di Re Cattolico, se non a voi, difensori della fede cattolica e della Chiesa cattolica, alla quale le Vostre Maestà si sforzano continuamente di difendere e propagare con le armi e con il sangue». Estratto della bolla papale *Si Convenit* del 1496. Questa bolla fu pubblicata nel 1952 da Eusebio Rey, *La bula de Alejandro VI que otorga el título de católicos a Fernando e Isabel, Razón y Fe*, si veda REY 1952, pp. 59-75 e 324-347.

¹⁸ L'*estofado* è una tecnica eseguita in legno policromo. Si ritiene che l'origine del nome si trovi nella parola italiana "stoffa", che si riferisce al tessuto sottile rappresentato da tale lavoro. Il materiale principale è la pana d'oro (anche lapa d'argento o di rame), fogli di metallo che stampano questa tonalità sulle superfici su cui viene applicato. Poi, con diversi pigmenti si coprono quelle lamelle, e infine raschiando questi ultimi strati, si fanno disegni mettendo a nudo l'oro sottostante.

precedenza, uno dei primi interventi fu la trasformazione dell'antica moschea dell'Alhambra, nella chiesa di Santa Maria dell'Alhambra, situata sul lato est del futuro palazzo di Carlo V. Inoltre, furono inserite immagini religiose, come le Vergini che coronano gli archi a ferro di cavallo della Puerta de la Justicia [fig.1] e della Puerta del Arrabal. Le iscrizioni religiose sulle pareti furono coperte con gesso, prestando particolare attenzione al motto della dinastia Nasridi “Solo Dio è vincitore”¹⁹ [fig.2]. Sono state anche distrutte ampie porzioni delle piastrelle originali, sostituite dall'emblema dei re cattolici [fig.3]. I soffitti a *mocárabe*²⁰ furono ricoperti con tempera dorata in armonia con il gusto cristiano.

Esistono numerosi dipinti murali gotici, come quello della Sala de los Reyes, e rappresentazioni di emblemi reali come quelli sulle pareti del Cuarto Dorado, situato tra quello di Comares e il Mexuar, e che sono attualmente conservati nel Museo dell'Alhambra e del Generalife. Questo fenomeno permette di apprezzare la convivenza degli stili gotico, rinascimentale e nasridi. Infatti, in uno dei vestiboli del già citato Cuarto Dorado, le pareti sono decorate con stucchi, e tra il fregio di *mocárabe*²¹ e *l'alfarje*²² c'è un fregio con un'iscrizione in lettera gotica che recita:

Los muy altos y muy catolicos y muy poderosos señores don fro. e doña ysabel, rey y reya. despaña nros. señores conqstaro. esta cibdad y su reyno. [...] fue entregada a ii dias de enero de mil y ccccxc y uno²³. [fig.4]

L'impronta lasciata dai re cattolici nell'Alhambra non si limita solo a quest'ultimo esempio; esistono tanti altri emblemi reali che decorano le stanze più importanti del complesso palatino e testimoniano il passaggio dei monarchi nella fortezza. Sono fino a sei gli esempi, distribuiti

¹⁹ Il motto della dinastia Nazari: “لا غالب إلا الله”, che si traduce come “Solo Dio è vincitore”, viene traslitterato come “*wa-lā gālib illā Allāh*” o “*gāliba*”. Questo motto si ritrova in tutta l'Alhambra, scritto sia in caratteri cufici che corsivi.

²⁰ Decorazione a forma di volta ornata tipica dell'architettura islamica, conosciuta anche come volta a nido d'ape. È un elemento architettonico decorativo a base di gesso o legno che forma prismi giustapposti e pendenti.

²¹ Stile di produzione artistica pre-romanica caratteristica della penisola iberica tra la fine del IX e XI secolo, risultante dalla commistione di elementi cristiano-visigoti e islamici.

²² Si tratta di un tipo di soffitto che è fatto a base di legno lavorato, che si intreccia tra loro e di solito è dipinto. Tipico dell'architettura musulmana e mudéjar.

²³ Trad. it.: «I signori molto alti e molto e molto potenti don Fernando e Doña Ysabel, re e regina di Spagna, i signori che hanno conquistato questa città e il suo regno. [...] È stata consegnata il II giorno di gennaio del mille e CCCCXC e uno».

tra le sale del Cuarto Dorado, la Sala de los Reyes²⁴ [fig. 5], la Puerta de la Justicia, la Torre del Cabo²⁵ e sul bastione della Torre de los Picos [fig.6].

Avendo esaminato tutti i lavori realizzati, il denaro investito, gli anni impiegati e la manodopera utilizzata nell'adeguamento della cittadella palatina, è opportuno sottolineare che, nonostante tutti questi sforzi, i monarchi risiedettero nell'Alhambra per un tempo brevissimo. Inoltre, altri problemi che sorsero durante il loro regno, specialmente quelli di natura bellica che richiedevano un reddito maggiore, fecero sì che i lavori e l'occupazione dell'Alhambra da parte dei monarchi passassero in secondo piano.

Quali furono allora le ragioni concrete che motivarono i re cattolici a dare tanta importanza alla città di Granada ed scegliendolo come luogo di sepoltura, nonostante la loro breve occupazione?

La città di Granada ha giocato un ruolo cruciale nella storia dei re cattolici a causa di una serie di fattori che contribuirono a renderla di rilevanza eccezionale. Dal punto di vista simbolico, la conquista di Granada rappresentò il culmine della lunga e ardua riconquista, un processo di diversi secoli durante il quale i regni cristiani della penisola iberica combatterono per espellere i musulmani e recuperare il territorio perduto. La caduta di Granada simboleggiava la vittoria definitiva del cristianesimo sull'Islam e consolidò l'unificazione della Spagna sotto una sola corona.

Nonostante la grande importanza simbolica della città, sappiamo che il progetto iniziale dei monarchi era quello di realizzare le proprie sepolture a Toledo, dove avevano ordinato la costruzione del Monastero di San Juan de los Reyes per questo scopo. Tuttavia, qualcosa fece cambiare questo progetto, poiché il 14 settembre 1504 emisero una cedola per la costruzione di un nuovo mausoleo nella città di Granada, la Cappella Reale. Il poco preavviso del cambio di luogo di sepoltura li costrinse ad optare per un luogo temporaneo di sepoltura a Granada, scegliendo infine il convento di San Francisco dell'Alhambra. Isabella morì il 26 novembre 1504 a Medina del Campo, la sua salma arrivò a Granada solo il 15 dicembre, quando venne deposta nella cripta conventuale.

²⁴ Il celebre motto «Tanto monta, monta tanto, Isabel como Fernando» esprimeva l'idea di parità e reciproco sostegno tra Isabella I di Castiglia e Ferdinando II d'Aragona, i quali, mantennero durante il loro regno congiunto, un accordo concordato prima del matrimonio, supportandosi l'un l'altro secondo quanto stabilito nel detto motto.

²⁵ Iscrizione dove erano scolpite le armi dei re cattolici e quelle del conte di Tendilla, oggi scomparsa dopo la sabbiatura del 1812. Tale iscrizione risalirebbe al 1502 secondo i fratelli Oliver. Si veda OLIVER HURTADO, 1875, p. 227.

Il 22 gennaio 1516, un giorno prima della sua morte, il re Ferdinando indicava nel suo testamento quanto segue²⁶:

Y eligiendo el entierro de nuestros cuerpos, queremos, ordenamos y mandamos, que aquí estamos, después de que hayamos muerto, traídos y enterrados en nuestra Capilla Real, que yo y la serena señora Reina Doña Isabel, nuestra muy querida y muy amada mujer, que en gloria sea, hemos hecho hacer y dotado en la Iglesia Mayor de la Ciudad de Granada, ciudad que en nuestro tiempo Nuestro Señor quería que fuera conquistada y tomada por el poder y la sumisión de los Moros, enemigos infieles de nuestra Santa Fe Católica. [...] Y por lo tanto, queremos, porque tanta misericordia nos ha hecho, que nuestros huesos estén ahí para siempre, [...] Y si fuera el caso de que nuestra capilla aún no estuviera terminada, ni el cuerpo de la beata serena dama Reina fuera movido, queremos que nuestro cuerpo sea depositado y colocado junto con el suyo en el mismo entierro en el Monasterio de San Francisco de la Alhambra²⁷.

Onorando la sua ultima volontà, il corpo di Ferdinando fu trasferito a Granada, dove attese accanto a quello di Isabella fino al 10 novembre 1521, giorno in cui suo nipote Carlo ordinò il trasferimento delle salme fino alla recentemente conclusa Cappella Reale, ponendo così fine all'ultimo soggiorno dei re cattolici nell'Alhambra.

II.2 La distruzione dei Palazzi Nasridi

Nel primo paragrafo abbiamo osservato che nell'Alhambra dei re cattolici sono stati fatti alcuni cambiamenti che, sebbene abbiano coinvolto parte della struttura esterna e comportato modifiche all'impianto, non hanno distrutto nessuna parte rilevante del complesso dei palazzi. Il cambiamento più significativo e radicale è rappresentato dalla conversione della moschea dell'Alhambra nell'attuale chiesa di Santa Maria. Come specificato in precedenza, in un

²⁶ DORMER 1683, p. 393.

²⁷ Trad. it.: «E scegliendo la sepoltura dei nostri corpi, vogliamo, ordiniamo e comandiamo, che qui siamo, dopo che siamo morti, portati e sepolti nella nostra Cappella Reale, che io e la serenissima signora Regina Doña Isabel, la nostra molto cara e molto amata donna, che in gloria sia, abbiamo fatto fare e dotato nella Chiesa Maggiore della Città di Granada, città la quale ai nostri tempi il Nostro Signore voleva che fosse conquistata e presa dal potere e dalla sottomissione dei Mori, nemici infedeli della nostra Santa Fede Cattolica. [...] E quindi, vogliamo, perché tanta misericordia ci ha fatto, che le nostre ossa siano lì per sempre, [...] E se fosse il caso che la nostra cappella non fosse ancora finita, né il corpo della beata serenissima signora Regina fosse spostato, vogliamo che il nostro corpo sia depositato e messo insieme al suo nella stessa sepoltura nel Monastero di San Francisco dell'Alhambra».

primo momento fu consacrata come misura temporanea e d'urgenza, e successivamente fu sottoposta ad alcuni cambiamenti nella pianta e nella struttura per adattarla all'architettura ecclesiastica dell'epoca.

Con l'ascesa al potere di Carlo V (1500-1558), gli interventi di "conservazione" che i suoi nonni materni avevano compiuto cambiarono nuovamente, nonostante lui mostrasse un grande rispetto verso l'edificio. La sua prima visita ufficiale alla città di Granada avvenne nel 1526, pochi mesi dopo il suo matrimonio con Isabella del Portogallo (1503-1539) celebrato a Siviglia. Durante questa visita, l'imperatore fu affascinato dalla grandezza della popolazione, dalla bellezza degli edifici e dalla posizione geografica della città, ma soprattutto dalla fortezza e dalla fertilità dell'Alhambra.

Anche se inizialmente decisero di soggiornare nell'Alhambra, il sovrano non trovò uno spazio abbastanza ampio per ospitare l'intera corte castigliana che li accompagnava. Mentre Carlo occupava le stanze del palazzo arabo, Isabella del Portogallo e le sue dame soggiornarono nel Monastero di San Girolamo. È anche noto che, con l'arrivo dell'inverno, l'assenza di elementi di riscaldamento, come i camini ai quali l'imperatore era abituato nei suoi palazzi fiamminghi, rese il suo soggiorno ancora più scomodo. Per queste ragioni, il monarca ordinò la costruzione di un sontuoso edificio attaccato all'Alcázar²⁸, che fungesse da sua estensione.

Detto questo, quali sono stati effettivamente i cambiamenti apportati per la costruzione *ex novo* di detto palazzo? Ha davvero comportato la distruzione dei palazzi nasridi già esistenti?

Si ritiene comunemente che per erigere il palazzo che l'imperatore fece costruire, e che avrebbe acquisito il nome di Casa Real Nueva in contrapposizione alla Casa Real Vieja che identificava i Palazzi Nasridi, una parte considerevole dell'alcázar moresco sia stata demolita, anche se questa opinione è priva di fondamento e documenti. Grazie alle descrizioni dei viaggiatori che hanno visitato l'Alhambra prima della costruzione del palazzo, abbiamo appreso che quell'alcázar non consisteva in altre stanze oltre a quelle che attualmente conserva²⁹.

Ci sono diverse teorie che suggeriscono che nella parte demolita potrebbe essere situata la porta principale dell'alcázar, fornendo un accesso diretto al cortile di Comares. Tuttavia,

²⁸ Termine proveniente dall'arabo, fortezza o palazzo, normalmente di residenza reale.

²⁹ Si possono consultare le descrizioni del palazzo arabo di Antoin de Lalaing, che visitò l'Alhambra nel 1502, si veda RIAÑO in «*Revista de España*», 1884; quelle di Andrea Navagero, che era a Granada durante la visita dell'imperatore, si veda JIMÉNEZ MARTÍNEZ 2016, p. 6; DEL MÁRMOL 2012.

l'altezza del terreno su cui sorge il palazzo dell'imperatore rispetto a quella del cortile menzionato renderebbe impossibile un ingresso agevole al recinto arabo. Quello che sappiamo con certezza è che la parte demolita per la costruzione del nuovo palazzo consisteva in una stanza simile in proporzioni e forma a quella della Barca, chiamata così per la forma del soffitto a cassettoni che copriva l'interno della stanza che fungeva da ingresso al Patio del Estanque. Sopra questa stanza ce n'erano altre che comunicavano con il mezzanino, con l'alto corridoio dello stesso cortile e con le stanze vicine al Patio de los Leones. Tuttavia, esistono documenti che ricordano un presunto incendio divampato nel 1526 che ha distrutto queste parti e che, a causa dello stato di rovina in cui si trovavano, si decise di non recuperarle e di riutilizzare quello spazio per la nuova costruzione³⁰. Inoltre, in una delle parti dell'attuale palazzo c'erano case di privati, che ricevettero un risarcimento per aver ceduto i terreni³¹.

Gli esempi di demolizioni, costruzioni e adattamenti citati ci permettono di interpretare che, in realtà, non vi sia stata una distruzione vera e propria di tali palazzi arabi. Non si può considerare come distruzione la demolizione delle case private, poiché i proprietari di queste avevano accettato di essere indennizzati in cambio della cessione dei loro terreni. Allo stesso modo, non è corretto interpretare come distruzione la mancata restaurazione della sala, di cui non conosciamo il nome, che subì l'incendio nel 1526. Pertanto, tali interventi vanno considerati nel contesto di trasformazioni urbane e negoziazioni complesse, piuttosto che come atti di distruzione intenzionale.

Potremmo quindi concludere che la costruzione del Palazzo di Carlo V all'interno dell'Alhambra non ha eliminato completamente le vestigia preesistenti, ma è stata piuttosto un'operazione di integrazione e adattamento alle nuove circostanze storiche. È, inoltre, possibile affermare che il progetto carolino, visto nel suo insieme, ha rispettato gli usi per i quali erano state concepite le sale di origine nasridi. Un esempio emblematico di tale approccio è rappresentato dalla torre di *Bahw*, meglio nota come Peinador de la Reina:

[...] attaccato al corridoio del muro e originariamente concepito come un belvedere privilegiato aperto al paesaggio circostante ad uso esclusivo del sultano, adattato a

³⁰ FERNÁNDEZ PUERTAS 1997, p. 268.

³¹ Nei documenti che ci sono arrivati ci sono presenti alcuni dei nomi degli indennizzati, uno dei quali Juan Lopez de Baena, la cui casa è stata valutata dal maestro Francisco e Juan Huerta in 9.000 maravedies; un'altra è stata quella della famiglia Beneficiados, la cui casa è stata costruita in un altro luogo per conto delle fabbriche reali che dipendevano dal Regno, lo stesso che è successo a quella della famiglia Abades.

studiolo o stufetta per il nuovo proprietario del palazzo. Due tradizioni culturali molto diverse che condividono metri quadrati e consolidano la primitiva condizione di belvedere, arricchita in questo caso con un eccellente programma ornamentale degno del migliore dei principi del Rinascimento.³²

Nonostante ci siano opinioni molto discordanti sulla questione della distruzione dei palazzi nasridi a favore della liberazione dello spazio per il palazzo imperiale, con i documenti che sono arrivati ai nostri giorni e gli studi su di essi, possiamo concludere che, anche se sono stati fatti cambiamenti e modifiche ai palazzi nasridi, nessuno di questi cambiamenti ha significato la completa distruzione di una parte in sé. Le trasformazioni apportate, quindi, non hanno eliminato integralmente le strutture preesistenti, ma le hanno integrate e adattate alle nuove esigenze del progetto imperiale.

II.3 L'integrazione del palazzo di Carlo V nel contesto dell'Alhambra

Il palazzo di Carlo V è stato progettato per lo più come edificio isolato, e in molte occasioni è stato interpretato solo come un simbolo di autorità e vittoria sulla popolazione moresca, dimenticando valori come la continuità o la conservazione di un patrimonio ereditato e fragile che si è cercato di preservare fin dall'inizio. Tuttavia, alcuni lo percepiscono con riluttanza, interpretandolo come un'espressione dell'ostilità cristiana nei confronti dei musulmani e, in particolare, come una dimostrazione della determinazione dell'imperatore.

Carlo V commissionò un palazzo che gli sarebbe servito come residenza reale durante i suoi soggiorni a Granada, ma furono gli architetti, in questo caso Pedro Machuca e successivamente suo figlio, a conferirgli il carattere monumentale che oggi si riconosce in quell'edificio. Il palazzo divenne, infatti, la massima espressione di monumentalità all'ingresso dei palazzi nasridi, in quanto non c'era modo di accedere alla città palatina se non attraverso il palazzo imperiale.

Per parlare di integrazione, dobbiamo prima conoscere il significato della parola, la quale viene definita secondo la RAE³³ nel seguente modo: "*fare in modo che qualcosa diventi parte di un tutto*". È qui che potrebbero sorgere diversi dubbi sul fatto che tale azione abbia avuto

³² https://www.reneu.eu/pdf/RenEU_AlhambraAndGranadaCarolineDreamOfEmperor_es.pdf *La Alhambra y la Granada Carolina; El sueño del Emperador*, p.7.

³³ Reale Accademia della Lingua Spagnola.

luogo. È un compito piuttosto difficile parlare dell'integrazione di un palazzo strettamente rinascimentale in un contesto architettonico nasridi, poiché i vari elementi differiscono non solo nelle forme ma anche nei principi e nelle credenze con cui sono stati concepiti.

Un tema abbastanza comune e sottolineato in relazione al Palazzo di Carlo V, è quello della posizione prescelta per la sua costruzione. Questo imponente edificio, infatti, è stato elogiato per la sua bellezza e allo stesso tempo criticato per la posizione in cui è stato edificato, poiché rappresenta un'alterazione dello spazio preesistente occupato dagli antichi palazzi nasridi.

Il primo e, forse, unico tentativo di integrazione, sebbene non si tratti di un'integrazione stilistica o architettonica in senso stretto, è rappresentato dal seguente caso. È noto che Carlo V desiderava facilitare l'accesso alla città palatina dall'area centrale di Granada, che all'epoca era oggetto di numerose riforme di carattere cristiano: Real Audiencia, Chancillería, Cabildo della città, Lonja de Mercaderes e Capilla Real. A tal fine, fu aperta una breccia nella cinta muraria che collegava l'alcazaba dell'Alhambra con il baluardo delle Torres Bermejas, dando origine alla Puerta de las Granadas [fig.7]. Da qui, si doveva salire la collina fino a raggiungere la fontana nota come il Pilar de Carlos V [fig.8], oltre la quale si trova uno degli accessi più bassi al complesso, la Puerta de la Justicia [fig.9]. Questo nuovo ingresso, voluto dall'imperatore, si affianca dunque al preesistente e, fino a quel momento, unico accesso all'Alhambra, quello di Calle Real Alta.

Questi dati potrebbero farci pensare che il Palazzo di Carlo V sia in realtà una sorta di giuntura che organizza e ordina lo spazio della città palatina e che per questo diventa un preambolo ai palazzi nasridi. Se guardiamo agli esempi recentemente citati degli accessi, vediamo come in entrambi si ripeta uno schema: la prima cosa che si vede arrivando nel recinto, sia dalla parte bassa che alta, è la facciata meridionale del palazzo. A partire da questo dato, possiamo interrogarci se non sia stata volontà diretta dell'imperatore che il suo palazzo fosse il più evidente e memorabile all'ingresso dell'Alhambra, o se fosse semplicemente una coincidenza, essendo uno degli spazi più ampi e disponibili per collocare la costruzione, senza preoccuparsi di dare una corretta integrazione dell'edificio al contesto e alla situazione del preesistente.

La città di Granada di allora, la cui popolazione era per lo più di origine musulmana, fu duramente punita dal recentemente creato Tribunale dell'Inquisizione, che cercava di

eliminare qualsiasi tipo di traccia musulmana (credenze, lingua, tradizioni, ecc.) a favore della religione cristiana cattolica. Come risultato di questo movimento, le riforme politiche, sociali, economiche e culturali furono accelerate al fine di omogeneizzare la popolazione³⁴.

Tuttavia, tornando al piano artistico e architettonico, per l'introduzione di innovazioni urbane nella direzione più adatta ai gusti cristiani, gli architetti si avvalsero della tradizione per modificare anche il paesaggio circostante. Tale paesaggio era configurato seguendo le forme *mudéjares*, che trasformano questo stile nella materializzazione della coesistenza cristiano-musulmana³⁵. Anche se esisteva uno stile meticcio che poteva adattarsi meglio all'enclave, l'imperatore decise che il suo palazzo dovesse seguire le forme rinascimentali che contemporaneamente si stavano sviluppando nell'Europa centrale, e in particolare in Italia, in primis per eliminare ogni riferimento tangibile alla religione e alla cultura musulmana. L'importanza conferita alla città di Granada, già dai tempi dei suoi nonni materni, i re cattolici, non poteva essere elusa. Inoltre, avere sotto il suo potere e a sua disposizione il gioiello architettonico dell'Alhambra e la stessa città di Granada era un importante messaggio simbolico verso i suoi nemici moreschi, nonché grande esempio del suo illimitato potere imperiale.

³⁴ JIMÉNEZ MARTÍNEZ, *La visión europea de Granada en el crepúsculo de la Edad Moderna*, in «El Genio Maligno Revista de humanidades y ciencias sociales», n. 18, 2016.

³⁵ *Ibidem*.

II. LE VISITE IMPERIALI DI CARLO V IN ITALIA.

L'arrivo di Carlo V in Italia rappresentò un momento decisivo non solo dal punto di vista politico e diplomatico, ma anche culturale e artistico. Le sue visite furono segnate dalla costruzione di imponenti apparati effimeri, con archi trionfali, tribune ornate e complesse scenografie architettoniche. Queste manifestazioni artistiche, ricche di simbolismo e allusioni classiche, non solo glorificavano l'autorità imperiale, ma testimoniavano anche il livello di raffinatezza culturale raggiunto dalle corti italiane, del Rinascimento e attraverso il recupero dell'antichità classica.

Queste celebrazioni, cariche di un linguaggio visivo ricco di allegorie classiche e riferimenti all'antica Roma, suscitarono nell'imperatore il desiderio di trasmettere la stessa magnificenza artistica ai territori spagnoli. L'arte e l'architettura rinascimentali, con il loro ideale di armonia e proporzione, divennero un modello imprescindibile per la corte di Carlo V, che aspirava a rinnovare l'immagine del potere imperiale in Spagna.

La scelta di costruire edifici simbolici come il Palazzo imperiale a Granada rifletteva la volontà di consolidare un nuovo linguaggio architettonico, che combinasse l'austerità e l'autorità dell'Impero con l'eleganza e l'armonia formale ispirate al classicismo romano. In particolare, lo stile italianizzante del palazzo rappresentava un'affermazione visiva del potere universale e duraturo dell'Impero, unificando idealmente la Spagna con le tradizioni culturali e artistiche della penisola italiana.

Artisti e architetti spagnoli, come Pedro Machuca, furono profondamente influenzati dalle esperienze italiane e giocarono un ruolo fondamentale nella diffusione dei principi stilistici e formali del Rinascimento italiano in tutta la penisola iberica. Questo scambio culturale si manifestò in molteplici ambiti della produzione artistica, dando vita a un processo di "romanizzazione" dell'arte e dell'architettura spagnola. Il palazzo di Carlo V a Granada, con la sua imponenza e simmetria, divenne non solo un simbolo del potere imperiale, ma anche un esempio paradigmatico di come l'architettura spagnola ha reinterpretato e adattato i canoni rinascimentali italiani, creando un linguaggio artistico autonomo e capace di esprimere la forza e la stabilità del nuovo impero carolino.

II.1 Le feste per Carlo V in Italia e l'idea dell'antico

Potremmo definire la monarchia di Carlo V come una «pluralità di regni uniti sotto la sovranità dello stesso re»³⁶, e per assicurare la continuità e il rispetto in questi lontani e diversi regni, era importante mantenere le relazioni attraverso la presenza reale o simbolica dei monarchi. Dopo che Carlo V ereditò un così vasto Impero sia da parte materna che paterna, la monarchia spagnola divenne universale e gli interessi politici si estesero in Europa (Italia, Germania, Paesi Bassi, Portogallo e Spagna), Nord Africa, America e Filippine.

Uno degli strumenti impiegati per la legittimazione di quei territori e come mezzo di propaganda politica fu l'organizzazione di grandi eventi e feste legati ai principali avvenimenti della famiglia reale, come nascite di principi, matrimoni, giuramenti, incoronazioni e ingressi trionfali. Queste celebrazioni, caratterizzate da grande sfarzo, venivano immortalate e tramandate attraverso la pubblicazione di relazioni, contenenti dettagliate descrizioni.

Come afferma Marcello Fagiolo, «nelle grandi corti europee le feste che accompagnano il corso della vita del principe [...], sono viste come riti collettivi, simboleggiando per tutta la comunità i nodi cruciali della vita pubblica e privata, proiettati nella sfera del massimo potere»³⁷.

Gli ingressi trionfali sono stati una costante nella storia, rappresentando una manifestazione del potere del sovrano di fronte al popolo. Queste celebrazioni pubbliche hanno acquisito particolare importanza durante l'età moderna, diventando una vera e propria emulazione degli ingressi trionfali che gli imperatori romani facevano a seguito di importanti vittorie militari e conquiste.

A Roma, la cerimonia del trionfo aveva un carattere prevalentemente militare che, con il tempo, si consolidò integrando anche un elemento cerimoniale. Il percorso seguiva l'itinerario della Via Triumphalis, che entrava in città attraverso la Porta Triumphalis e proseguiva attraverso il Foro Boario, il Circo Massimo, la Via Sacra, il Foro Romano, il Tempio di Vesta, per poi terminare al Campidoglio, di fronte al Tempio di Giove Optimus Maximus. Questo

³⁶ ENCISO ALONSO-MUÑUMER 2003, p. 39.

³⁷ FAGIOLO 1997, p. 182

stesso itinerario fu seguito dall'imperatore Carlo V durante il suo ingresso trionfale a Roma nel 1536³⁸.

Sarà nel XIV secolo che, attraverso la tradizione letteraria, prima con *Il Purgatorio* di Dante e poi con *I Trionfi* di Petrarca, il modello del trionfo romano verrà reintrodotta nella cultura italiana riversandosi anche nella cultura figurativa attraverso la realizzazione di cicli pittorici dedicati a questo tema. A questo proposito, Strong sostiene che questi sviluppi «sarebbero anche decisivi nell'aperta politicizzazione di uno stile architettonico, poiché l'imperialismo di Carlo V si esprimeva simbolicamente attraverso l'architettura classica»³⁹.

Tuttavia, ancor prima di Carlo V, l'uso e l'interesse per questo tipo di architettura possono essere riscontrati durante i regni dei suoi nonni, Ferdinando il Cattolico e Massimiliano I (1459-1519). Per l'ingresso di Ferdinando il Cattolico a Siviglia nel 1508, furono costruiti una serie di archi trionfali per accoglierlo, dimostrando già l'utilizzo di queste architetture effimere da parte del ramo latino della famiglia. D'altra parte, va sottolineato che l'imperatore Massimiliano I commissionò nel 1512 un'incisione di un arco trionfale ad Albrecht Dürer, con l'intento di utilizzarla come parte della propaganda imperiale⁴⁰. [fig. 10].

Nel corso della sua vita, Carlo V partecipò a oltre trenta ingressi trionfali in tutto il suo Impero e fu accolto con onori anche in territori al di fuori del suo regno, come Londra e in diverse città di Francia e Italia. Nella sua ultima dichiarazione davanti agli Stati Generali nel 1555, durante la cerimonia di abdicazione, Carlo V affermò di essere stato dieci volte nei Paesi Bassi, nove in Germania, sette in Italia⁴¹, sei in Spagna, quattro in Francia, due in

³⁸ VISCEGLIA 2001.

³⁹ STRONG 1988, p. 90.

⁴⁰ L'opera era originariamente destinata ad essere la parte centrale del Trionfo di Massimiliano, un'opera che fu richiesta nel 1512, quando Massimiliano fece la sua ultima visita a Norimberga e incontrò Dürer. Dopo la morte di Massimiliano nel 1519, e la fine della pensione annuale di cento fiorini pagati all'artista dall'imperatore, Dürer pubblicò la stampa la prima volta tra il 1517 e il 1518, con il testo in tedesco dedicato a Massimiliano e Carlo V, su questo argomento si veda FARA 2018, p. 350.

⁴¹ Per comprendere il rapporto tra Carlo V e l'Italia, è necessario risalire al tardo Medioevo, quando la Corona d'Aragona possedeva i territori di Napoli, Sicilia, Sardegna e Corsica. Nel 1443, Alfonso il Magnanimo conquistò il Regno di Napoli, definendo così gli interessi territoriali della corona aragonese. Poco tempo dopo, la Corona di Castiglia e quella d'Aragona si unirono grazie al matrimonio dei re cattolici, portando con sé i territori italiani già menzionati. Da quel momento in poi, l'Italia divenne il campo di battaglia per il mantenimento e l'espansione dei domini in competizione con la corona francese. Nel 1510, Ferdinando il Cattolico fu investito dal papa Giulio II come Re di Napoli, diventando inoltre patrono di Roma attraverso le sue donazioni alla chiesa di San Pietro in Montorio. Questi titoli furono successivamente ereditati da suo nipote Carlo, che ottenne anche il titolo di Duca di Milano, mantenuto dai re spagnoli fino al XVII secolo. Inoltre, le città di Genova, Ferrara, Mantova e Siena rimasero sotto l'influenza spagnola. Non va dimenticato che anche i legami con Parma e Firenze furono piuttosto intensi, frutto dei matrimoni di Margherita, figlia di Carlo V, prima con Alessandro de' Medici e, successivamente, dopo la morte di quest'ultimo, con Ottavio Farnese.

Inghilterra e due in Africa⁴². Questi dati riflettono chiaramente il carattere sovranazionale della sua attività imperiale e permettono di comprendere, in termini geografici, il significato della sua monarchia universale⁴³.

Durante queste visite, le città italiane si trasformavano in «città effimere»⁴⁴, e per realizzare tali trasformazioni, vennero considerati diversi fattori. I protagonisti principali delle sfilate erano i nobili, che insieme all'imperatore, ai suoi capitani e alla corte itinerante incarnavano il fulcro dell'evento. In secondo luogo, gli spettatori, che costituivano il fattore popolare di questi spettacoli. In terzo luogo, gli apparati effimeri, spesso realizzati in stucco, legno, tela e cartapesta, materiali che facilitavano una costruzione rapida e una successiva demolizione agevole. Infine, la città reale veniva reinterpretata attraverso la città effimera, mettendo temporaneamente da parte i problemi reali di quelle città, come la miseria, la carestia e le malattie⁴⁵.

Come ha osservato André Chastel nel suo studio sulle entrate trionfali di Carlo V in Italia, le più rilevanti furono quelle del 1529-1530, realizzate in occasione della doppia incoronazione a Bologna, e quelle del 1535-1536, quando l'imperatore intraprese un viaggio cerimoniale attraverso l'Italia dopo la vittoria militare in Tunisia⁴⁶. Quest'ultimo viaggio portò Carlo V a compiere un lungo percorso processionale attraverso diverse città siciliane, tra cui Trapani, Monreale, Palermo, Termini Imerese, Nicosia, Randazzo, Taormina e Messina, e poi nella penisola italiana attraverso Cosenza, Napoli, Capua, Roma, Viterbo, Siena, Firenze e Lucca. Durante questi viaggi e cortei trionfali, le celebrazioni organizzate per accogliere l'imperatore divennero un vero e proprio modello di accoglienza che sarebbe stato successivamente imitato in tutta Europa e America Latina nei secoli XVI, XVII e XVIII.

Queste feste organizzate permisero di apprezzare l'abilità e la rapidità degli artisti e degli apparatori, i quali si spostavano velocemente da una città all'altra. Le architetture effimere contribuirono anche a definire iconograficamente la figura di Carlo V come imperatore

⁴² ROBERTSON 1975.

⁴³ BONNER 1999, p. 213.

⁴⁴ FAGIOLO 1980.

⁴⁵ MORALES FOLGUERA 2014, pp. 327-343.

⁴⁶ CHASTEL 1975, p. 197.

universale, favorendo il recupero della statua equestre basata sui modelli antichi, come il Marco Aurelio a cavallo in Campidoglio, e dei carri trionfali.

In queste celebrazioni erano coinvolti tutti i gruppi della piramide sociale: nobili, clero, corporazioni artigiane, e altri. Un testimone oculare dell'ingresso imperiale a Capua fu il Conte Maffei, diplomatico di Mantova, il quale osservò che tutte le classi sociali gareggiavano per sostenere le spese delle feste, cercando di «spendere più onoratamente e pomposamente che hanno potuto»⁴⁷. Tuttavia, sembra che la nobiltà fosse la principale responsabile del finanziamento, tanto che diversi storici e cronisti affermarono che la prolungata permanenza dell'imperatore nelle città visitate avrebbe potuto portare alla rovina molti dignitari del regno.

II.2 Da Genova a Mantova: gli ingressi trionfali del 1529 e 1530

Come già accennato in precedenza, Carlo V partecipò a più di venti ingressi trionfali in tutto il territorio italiano. Tra i più importanti si registrano quelli realizzati tra il 1529 e il 1530 a Genova e a Bologna in occasione dell'incoronazione imperiale, e la successiva visita nella città di Mantova.

Il 27 luglio 1529, l'imperatore Carlo V si imbarcò da Barcellona diretto verso l'Italia. Questo viaggio, della durata di un anno circa, aveva come obiettivo la sua doppia incoronazione, un passo fondamentale per ottenere la piena dignità imperiale: la corona di ferro dei Lombardi e quella d'oro dell'Impero Romano. Con la tripla incoronazione, prima ad Aquisgrana e poi a Bologna, Carlo V non solo impediva ai suoi nemici, soprattutto a Francesco I di Francia, di rivendicare l'eredità medievale di Carlo Magno, ma si assicurava anche un simbolo di unità per tutti i suoi possedimenti, consolidandosi così come il sovrano più potente della Cristianità⁴⁸.

Prima di giungere a Bologna, Carlo V e la sua flotta sbarcarono nel porto di Genova il 12 agosto 1529⁴⁹. L'ammiraglio genovese Andrea Doria (1466-1560) aveva precedentemente inviato una flotta a Barcellona per prelevare l'Asburgo e trasportarlo a Genova, dove lo

⁴⁷ CONIGLIO 1987, pp. 11-12.

⁴⁸ LYNCH 2007, pp. 117-118.

⁴⁹ FORONDA Y AGUILERA 1914, p. 329.

attendeva uno dei più grandiosi ricevimenti della sua vita⁵⁰. Doria stesso si era recato a Barcellona per accompagnare Carlo V durante la traversata, e aveva inviato al Doge e ai senatori di Genova un dettagliato programma da seguire per l'ingresso trionfale. Al sopraggiungere della galea capitana, un gran numero di navi, che riempivano l'intera baia della città, dovettero uscire per accompagnarlo fino allo sbarco, per cui era stato costruito appositamente un molo di legno, sul quale venne collocato il primo degli apparati effimeri. Il regista dell'evento fu Perino del Vaga (1501-1547) — all'epoca impegnato nei cantieri della principesca villa di Andrea Doria — il quale aveva già collaborato in passato all'ideazione di decorazioni effimere per l'ingresso di Leone X a Firenze nel 1515. Il primo degli archi di trionfo progettato per l'imperatore presentava una sola apertura, sorretta da doppie colonne, e veniva sormontato dall'aquila bicipite, simbolo dell'Impero di Carlo V, accompagnata dal motto «*Plus Ultra*». Come osservato da Benedetto Varchi nella sua *Storia Fiorentina*:

Questo arco era ricco di diverse e belle rappresentazioni, tra cui quella di Andrea Doria, che, con la mano sinistra, reggeva la città di Genova, mentre nella destra teneva una spada sguainata, mentre l'imperatore, con entrambe le mani, incoronava Genova⁵¹.

Successivamente, in piazza dei Giustiniani, si trovava un secondo arco di trionfo, questa volta con tre aperture, di dimensioni maggiori rispetto al precedente e coronato da una figura allegorica della Giustizia⁵² [fig.11]. Dopo aver attraversato questi due archi principali, ebbe luogo la processione trionfale verso la basilica. Per questa processione venne realizzata una sorta di via sacra, adornata con una serie di archi di trionfo che richiamavano quelli eretti per i Cesari nell'Antica Roma. Purtroppo, non disponiamo di fonti primarie che descrivano dettagliatamente questi ultimi esempi di architettura effimera.

Arrivati alla cattedrale, dopo un percorso a cavallo durante il quale Andrea Doria illustrò all'imperatore il significato delle decorazioni allestite lungo il tragitto, Carlo V fu accolto dalle autorità ecclesiastiche e fece il suo ingresso nella chiesa per intonare il *Te Deum*.

⁵⁰ BONNER 1999, p. 218.

⁵¹ VARCHI 1858, p. 15.

⁵² Si veda la scheda di Elena Parma, in *Perino del Vaga* 2001, pp. 200-201, cat. 94.

Successivamente, l'imperatore si recò a piedi al Palazzo Ducale, dove soggiornò per i diciassette giorni successivi della sua permanenza a Genova.

Dopo il soggiorno nella città ligure e la visita di diverse città italiane, Carlo V fece il suo solenne ingresso a Bologna il 4 novembre 1529⁵³. L'imperatore, con un bastone in mano e un elmo decorato con l'aquila imperiale, era accompagnato dal suo seguito, da dodici cannoni e da un distaccamento di soldati provenienti da diverse nazioni. Una volta attraversato il primo degli archi trionfali ed entrato ufficialmente in città, Carlo V sostituì l'elmo con un berretto, che continuava a togliere in segno di saluto verso la folla mentre «quattro dei suoi araldi lanciavano monete d'oro e d'argento al popolo»⁵⁴: [figg.12-13]

lluego el Rey de Armas començó a hechar desde el tablado a todas partes gran cantidad de monedas de oro y de plata, y lo mismo hazia el Heraldo, que estava en la plaça, desde su cavallo. En las monedas avia de una parte la medalla e figura d'el Principe al natural, y de la otra las armas reales, con esta letra: 'COLIT ARDVA VIRTVS'.⁵⁵

Alla porta della città di Bologna, il papa Clemente VII (1478-1534) e venticinque cardinali appartenenti ai più illustri lignaggi italiani attendevano l'arrivo dell'imperatore. Tradizionalmente, l'incoronazione come Re dei Romani avveniva a Roma, ma a causa della vicinanza temporale con il Sacco di Roma, verificatosi appena due anni prima, nel 1527, questa opzione venne scartata sia dal papa che dall'imperatore. Inoltre, Carlo V colse l'occasione per ricevere anche la corona di ferro dei Lombardi. In previsione dell'evento, Bologna fu profondamente trasformata per apparire come una replica della Roma classica. La prima incoronazione si tenne il 22 febbraio e la seconda il 24, facendo di questa doppia incoronazione un evento politico senza precedenti per l'epoca moderna⁵⁶.

Il primo arco attraverso il quale l'imperatore sarebbe passato, ossia la Porta di San Felice [fig.14], non era un'architettura effimera autonoma, bensì una rielaborazione dell'esistente

⁵³ FORONDA Y AGUILERA 1914, p. 333.

⁵⁴ BONNER 1999, p. 226; SASSU 2011, p. 100, nota 99.

⁵⁵ DE ESTRELLA 1552, p.110. «Poi il capitano d'Armi iniziò a lanciare dal palco, in tutte le direzioni, una gran quantità di monete d'oro e d'argento, e lo stesso faceva l'Araldo, che si trovava nella piazza, dal suo cavallo. Sulle monete c'era da un lato il ritratto del Principe al naturale, e dall'altro le armi reali, con questa scritta: 'COLIT ARDVA VIRTVS'».

⁵⁶ FORONDA Y AGUILERA 1914, pp. 336-339.

porta della città. Uno degli elementi più evidenti di questa trasformazione erano i quattro medaglioni posti nella parte superiore, ciascuno raffigurante i ritratti di Giulio Cesare, Tito, Traiano e Ottaviano Augusto. Nella parte inferiore, l'arco era adornato da sculture equestri che rappresentavano figure iconiche come Scipione l'Africano Maggiore e Giulio Camillo.

Anche la parte inferiore della porta venne decorata e rinforzata, con la raffigurazione di due allegorie: il Furore e la Provvidenza, accanto alle figure di Ottaviano Augusto e Numa Pompilio. Questo primo arco, quindi, simboleggiava nella sua interezza la *Pax Augusta*, richiamando le virtù necessarie per un governo di pace e armonia. Le figure e le allegorie rappresentate rimandavano ai grandi imperatori romani che avevano saputo garantire un governo stabile e prospero, sottolineando l'ambizione di Carlo V di essere riconosciuto come un moderno imperatore romano capace di portare pace e prosperità ai suoi domini.

Il secondo arco trionfale preparato per l'ingresso di Carlo V a Bologna era una struttura quadrifronte, decorata su tutti e quattro i lati con immagini simboliche e allegoriche. Due lati erano dedicati alla celebrazione di Clemente VII, con scene dell'Antico Testamento che rappresentavano la pace, come la riedificazione del tempio di Gerusalemme e l'istituzione del sacerdozio. Questa scelta iconografica era un'allusione chiara e strategica ai conflitti storici tra l'imperatore e il papato, inclusa la delicata questione del Sacco di Roma del 1527.

Dall'altra parte, sui lati dell'arco dedicati all'imperatore, erano raffigurate diverse scene che esaltavano il suo ruolo di difensore della fede e di erede della tradizione imperiale romana. Tra queste, vi era una scena che rappresentava Costantino e la sua conversione al Cristianesimo, evocando il parallelismo tra il primo imperatore cristiano e Carlo V. Accanto a questa, tre pannelli illustravano ulteriori momenti significativi della storia dell'antico imperatore romano: *il Battesimo di Costantino*, *la Genuflessione di Costantino verso la Croce di Cristo*, e *Costantino che porta lo stendardo degli antichi imperatori romani*.

Queste rappresentazioni rafforzavano il messaggio politico e religioso dell'imperatore Carlo V, presentandolo come un nuovo Costantino, un sovrano universale e pacificatore, incaricato di proteggere e restaurare l'ordine cristiano. Le decorazioni dell'arco simboleggiavano quindi la fusione tra potere imperiale e potere spirituale, ponendo l'imperatore come mediatore e difensore della cristianità.

Seguendo la tradizione del mondo romano, in cui le processioni di carattere politico-religioso culminavano nel Tempio di Giove Capitolino, la processione per l'incoronazione di Carlo V a

Bologna terminò in Piazza San Petronio. In questa piazza, furono erette diverse colonne, ciascuna coronata da simboli come leoni, tori, uccelli e aquile, che evocavano l'iconografia classica e imperiale. Questi elementi decorativi avevano lo scopo di rimarcare il carattere trionfale e l'autorità dell'imperatore, rievocando l'antico rituale romano dei trionfi.

Le decorazioni allestite in occasione del fastoso ricevimento per l'incoronazione furono frutto della collaborazione di alcuni dei più celebri artisti dell'epoca. Tra questi, si distinguono Alfonso Lombardi (1497-1537), Amico Aspertini (1475-1552) e, sebbene in un ruolo più indiretto, Giorgio Vasari (1511-1574).

Si può affermare, senza esitazione, che a dieci anni dal suo arrivo a Bologna, Alfonso Lombardi era ormai considerato il più importante scultore della città. Riconoscere questo sviluppo nella sua carriera è cruciale per comprendere perché la sua partecipazione alla realizzazione degli archi trionfali eretti per l'arrivo di papa Clemente VII e dell'imperatore Carlo V sia data per certa, anche se l'unica fonte che collega esplicitamente il nome di Lombardi a tale impresa è rappresentata dalle *Vite* di Vasari⁵⁷.

Costui trovandosi in Bologna per la incoronazione di Carlo Quinto, dove aveva fatto per quello apparato gl'ornamenti della porta di S. Petronio, fu in tanta considerazione, per essere il primo che introducesse il buon modo di fare ritratti di naturale, in forma di medaglie, come si è detto, che non fu alcun grande uomo in quelle corti per lo quale egli non lavorasse alcuna cosa, con suo molto utile et onore⁵⁸.

D'altra parte, Amico Aspertini, lavorando insieme a Lombardi, realizzò la decorazione pittorica di detti archi. Questa collaborazione viene descritta da Vasari come segue: «fece Amico alla porta del palazzo un arco trionfale, nel quale fece Alfonso Lombardi le statue di rilievo»⁵⁹.

Per la cerimonia dell'incoronazione, fu costruita una passerella di legno che andava dalle mura del Palazzo Pubblico fino alla chiesa di San Petronio. Questa passerella serviva a separare la cavalleria e il corteo ufficiale, composto dal papa e dall'imperatore, dal popolo che partecipava all'evento, evitando così la possibilità di congestioni e facilitando il passaggio

⁵⁷ CALOGERO 2020, pp. 7-11.

⁵⁸ VASARI 1568, pp. 175-176.

⁵⁹ *Ivi*, p. 215.

solenne delle figure principali. Inoltre, rappresentava non solo una soluzione logistica, ma anche un elemento simbolico che sottolineava la separazione tra il potere sovrano e la folla comune, conferendo un'aura di sacralità e autorità all'evento⁶⁰ [fig.15].

Dopo che l'ultima messa di incoronazione si tenne il 24 febbraio 1530, il papa e Carlo V uscirono dalla chiesa di San Petronio tenendosi per mano fino a raggiungere la piazza, dove salirono sui rispettivi cavalli e camminarono insieme sotto un grande e sontuoso baldacchino [fig.16], portato dai principali gentiluomini bolognesi, accompagnati dai principi e dai signori con gli stendardi del papa e dell'imperatore [figg.17-18]. Nel mentre, uno dei re d'armi dell'imperatore lanciava monete d'oro e argento, che riportavano sul volto l'effigie dell'imperatore con l'iscrizione *Carolus quintus imperator*, e sul retro le due colonne di Ercole, il *Plus Ultra* e l'anno 1530⁶¹ [fig.19]. Questo gesto segnò la conclusione della cerimonia di incoronazione, dopo la quale, entrambi fecero le loro capitolazioni e confederazioni, raggiungendo così un accordo di pace e concordia tra il papato e l'Impero più potente del momento.

Pochi giorni dopo l'incoronazione, alla fine di Marzo, Carlo V si diresse verso Mantova, dove venne nuovamente accolto con grandi festeggiamenti e risiedette per circa un mese⁶². Il soggiorno nella città rivestiva un'importante funzione politica, poiché l'imperatore intendeva nominare Federico II Gonzaga (1500-1540) Capitano Generale dei suoi eserciti in Italia e trasformare il marchesato in un ducato. In tal modo, il ducato di Mantova sarebbe diventato il principale punto di appoggio di Carlo V nella penisola italiana.

Nel frattempo, la città di Mantova attendeva con grande ansia l'arrivo dell'imperatore, come testimoniato non solo dalla vasta quantità di preparativi messi in atto, ma anche dalle informazioni archivistiche⁶³.

Quivi aspettamo la venuta de l'imperatore, et tuttavia s'attende a li preparamenti debiti per honorare sua maestà come si costuma, ma per anchor non si scia quando deba giongere, né anche si ha adviso de la partita sua da Piasenza. Entrerà, se'l signore non si muta d'opinione, per la porta de la Pradella, ancor che'l camino suo dritto fusse per quella de Cerese, et se copirà la strada de panni bianchi, da la porta

⁶⁰ CEREZEDA 1873, p. 274.

⁶¹ MEXIA [1580], a cura di CARRIAZO 1945, p. 547.

⁶² FORONDA Y AGUILERA 1914, p. 340.

⁶³ GROSSO 2016, pp. 91-110.

de la Liona fino a la porta de la Guarda, le qual porte adornate scusaranno per archi festivi, né altri se ne faranno, parendo che quelli tre bastino. A la porta de la Terra sua maestà serà incontrata da tutto il clero, et ricevuto sotto il baldochino de damasco bianco, portato per X de questi cavaleri et gentilhomini de la terra, vestiti cum zamarro del medesimo damasco, et tutti de bianco⁶⁴.

Il duca di Mantova sfruttò il soggiorno dell'imperatore a Mantova per organizzare sontuose feste, affidando a Giulio Romano (1499-1546) la direzione dell'evento, analogamente a quanto aveva fatto Perino del Vaga per i ricevimenti a Genova. Giulio Romano riprese, quindi, il repertorio di antichità classiche che aveva studiato precedentemente nella bottega di Raffaello. In questo modo, la città dedicò all'imperatore un'ampia serie di architetture effimere ispirate ai modelli del mondo classico, in linea con i gusti personali dell'imperatore:

Nella venuta di Carlo Quinto imperatore a Mantova, per ordine del Duca fe' Giulio molti bellissimoi apparati d'archi, prospettive per commedie e molte altre cose; nelle quali invenzioni non pareva Giulio pari, e non fu mai il più capriccioso nelle mascherate e nel fare stravaganti abiti per giostre, feste e torneamenti, come allora si vide, con stupore e meraviglia di Carlo imperatore e di quanti vi intervennero.⁶⁵

L'ingresso trionfale nella città di Mantova avvenne attraverso la Porta Pradella addobbata da vegetazione e ghirlande con una grande rappresentazione delle armi imperiali. Il percorso processionale proseguiva lungo le chiese di San Giacomo e Sant'Andrea, passando per il Duomo e terminando al castello⁶⁶. Per questa occasione vennero eretti solo due nuovi archi: uno vicino alla chiesa e un altro di fronte alla porta della Guardia. Tuttavia, nella piazza principale fu innalzata una colonna che richiamava quella di Traiano a Roma, in quanto rappresentava le vittorie militari, in questo caso quelle di Carlo V.

Oltre alla predisposizione di apparati lungo il percorso cerimoniale, anche le residenze visitate dall'imperatore furono adeguatamente preparate per accoglierlo. Durante il suo soggiorno, l'imperatore fu ospitato nell'appartamento privato di Federico II, che per l'occasione fu adornato con ricchi arazzi raffiguranti storie mitologiche e scene di battaglie. La Sala degli

⁶⁴ Luigi Gonzaga a Isabella d'Este, Mantova, 14 ottobre 1529, in ASMN, Archivio Gonzaga, b. 2513, c. 247r/v (Giulio Romano) si veda GROSSO 2016, p. 105.

⁶⁵ VASARI 1568, ed. 1966-1987, p. 75.

⁶⁶ Itinerario che sarà confermato dal successivo ingresso nella città e dall'ingresso trionfale che percorrerà suo figlio Filippo II d'Asburgo nel 1549.

Stucchi di Palazzo Te, ad esempio, è decorata con un fregio che corre lungo le quattro pareti, richiamando le decorazioni dell'antichità romana. Come ricordano le cronache del tempo, ciò si ricollega alla colonna eretta nella piazza di fronte a Palazzo Ducale⁶⁷ [fig.20], rendendo esplicita la connessione implicita tra architettura effimera e architettura di corte.

Inoltre, la marchesa di Mantova mise a disposizione e concesse l'uso dei paramenti necessari affinché l'alloggio dell'imperatore fosse adeguatamente decorato con «bellissime spaliere d'oro, di velluto e oro, di damasco e oro, di arzento e oro, e di altra sorte, ma sopra tutte un camerino di spaliere di 18 braza d'oro et di seta et di arzento bellissimo»⁶⁸.

La fantasia e lo spettacolo furono due caratteristiche che non mancarono durante le celebrazioni per la recente incoronazione. Infatti, grazie alle fonti pervenuteci, sappiamo che in una delle feste notturne organizzate nel Palazzo Te, i tavoli furono disposti intorno al laghetto e alla Fontana di Goito:

Qui furono aperti alcuni condotti d'acqua quali fecero alquanto bagnare sua maestà Carlo V imperatore dove ne prese summo appiacere di tal cose [...] in quel loco e a Goito dove Federico fece allestire una bellissima cena alla Fontana [...] le tavole erano preparate da ogni banda, et in nel mezo li correva l'acqua, la quale acqua conduceva di molti imbandigioni [...] quali venevano in giù a seconda l'acqua nelli piatti, et loro li pigliavano, dove ne haveano il più bel spasso che sia possibile a dire.⁶⁹

II.3. Il viaggio cerimoniale del 1535-1536

Pochi anni dopo la sua incoronazione come Re dei Romani, nel 1535 Carlo V intraprese un viaggio trionfale attraverso la Sicilia e la penisola italiana. Questo evento può essere considerato uno dei momenti cruciali nella definizione dell'iconografia di Carlo V come eroe militare, con un'immagine direttamente ispirata dal mondo classico⁷⁰.

⁶⁷ Sulla colonna e l'identificazione di un disegno preparatorio per la base si veda GROSSO 2016, pp. 105-108.

⁶⁸ SANUDO 1969-1970, p. 79.

⁶⁹ BELLUZZI 1980, pp. 47-62.

⁷⁰ CHECA CREMADES 1987, pp. 17-54.

La caduta de La Goleta e, successivamente, la presa di Tunisi rappresentarono un momento decisivo nella costruzione dell'immagine imperiale ed eroica di Carlo V⁷¹ [fig.21], il quale non solo venne equiparato ai grandi condottieri dell'Antichità Classica, ma li superò addirittura, in quanto *Miles Christi*⁷².

Se la campagna di Tunisi segnò il momento dell'idealizzazione classicista dell'imperatore, il successivo viaggio cerimoniale in Italia ne rafforzò il valore simbolico. Questo evento, della durata di undici mesi, fu cruciale non solo per la propaganda imperiale, ma anche per la configurazione politica dell'equilibrio dei territori italiani⁷³. La logica del viaggio, nella sua tappa siciliana, comportava non solo il completamento dello sforzo finanziario, ma anche un approfondimento della conoscenza politica e il ristabilimento, attraverso la presenza del sovrano, della giustizia e del buon governo, attributi essenziali della sua sovranità.

Nelle entrate trionfali delle principali città del nord della Sicilia, si possono riconoscere elementi cerimoniali codificati che verranno ripresi nei successivi ricevimenti nella penisola italiana: processioni cittadine, consegne delle chiavi, riconoscimento dei privilegi cittadini, creazione di archi trionfali e utilizzo di carri trionfali.

La prima tappa di questo percorso trionfale fu Trapani, dove l'imperatore giunse il 20 agosto 1535, dopo aver lasciato l'Africa il 17 dello stesso mese. Al suo arrivo, si stabilì nel palazzo Chiaramonti, dove poté riposare dopo le battaglie di Tunisi e il lungo e faticoso viaggio. Questa prima visita non segnò solo l'inizio della sua entrata trionfale in Italia, ma rappresentò anche il primo luogo in cui l'imperatore giurò i privilegi urbani, offrendo il suo riconoscimento alle istituzioni locali.

L'entrata trionfale a Palermo non si discostò, nelle forme, dalle altre, tutte caratterizzate da grande magnificenza e lusso, seguendo sempre i modelli del trionfo romano. Per l'occasione, la città preparò una delle sue porte principali, la Porta Nuova⁷⁴ [fig.22], adornandola con due colonne sormontate da ghirlande, trofei e iscrizioni che esaltavano, ancora una volta, l'Impero di Carlo V e la sua grandezza con la frase latina *Ab solis ortu usque ad occasum*, un motto che sarebbe stato in seguito adottato dai re spagnoli. Gli archi di trionfo furono decorati con

⁷¹ La battaglia è celebrata nell'Alhambra attraverso l'affresco di Giulio Aquili e Alessandro Mayner del 1539-1545, nel Peinador de la Reina.

⁷² VISCEGLIA 2001, p. 138.

⁷³ FORONDA Y AGUILERA 1914, pp. 414-426.

⁷⁴ SCADUTO, 2015, pp. 231-248.

motivi che celebravano gli eventi recenti: la caduta di Tunisi, la conquista della Goletta, la fuga di Barbarossa e le lodi alla città siciliana.

Va notato che questa entrata trionfale seguì più che mai lo schema dei trionfi romani: l'imperatore era preceduto dai prigionieri resi schiavi e seguito dai cristiani liberati dalla schiavitù musulmana, dalle corti e dalle autorità militari, civili e religiose. Le facciate delle case erano decorate con arazzi e drappi che esaltavano la monarchia e l'Impero di Carlo V. Inoltre, tre architetture effimere a forma di archi di trionfo furono erette nelle principali aree della città: in via Cassaro, in piazza della Bocceria e nella Fieravecchia. Di questi archi, solo un'iscrizione è stata recuperata e conservata nella chiesa della Pinta; l'iscrizione, in latino, descrive l'imperatore come invincibile, il cui trionfo in Africa aveva liberato la Sicilia, l'Italia e la Spagna dalla minaccia musulmana.

Grazie a una descrizione di Vincenzo Auria, siamo in grado di conoscere come fu organizzata la ricezione imperiale nella città di Palermo:

Maestà dell'imperator Carlo Quinto, trionfante dall'Africa, e di Tunisi; onde essendo stato pomposamente ricevuto, e passando per un ricchissimo Ponte, fabbricato nel Mole, que forse Roma tra le sue grandezza non vide opera più pregiata, fu accolto del Senato palermitano sotto un superbo baldacchino di broccato d'oro, pieno tutto di aquile che sostenevano i dorati bastoni, con vesti di mirabile valore addobbati; à man destra nel primo ordine'era il Prietos de Palermo Guglielmo Spadaforra, ed alla sinistra il Capitan di Giustizia Piero s'Affitto. Onde da qui giunse a Palacio destinado il suo reale alloggio, oggi detti di Aiutami christo, nobile, e dovutioussa famiglia Palermitana, presso la Porta detta di Thermene⁷⁵.

Dopo aver lasciato Palermo il 14 ottobre, l'imperatore proseguì il suo percorso attraverso le città minori della Sicilia, che, pur essendo di dimensioni ridotte rispetto a Palermo, attendevano con ansia il suo arrivo per poter offrire un'accoglienza degna del sovrano più potente del momento. La sua seconda tappa significativa fu la città di Messina. Questa entrata risulta essere la più documentata di tutto il suo viaggio attraverso la penisola italiana, poiché diverse cronache italiane e spagnole testimoniano il suo passaggio. Inoltre, sono giunti fino a noi alcuni disegni progettuali di archi trionfali e apparati effimeri realizzati da Polidoro da Caravaggio (circa 1499-1543) uno dei registi dell'evento, insieme allo scultore Domenico da Carrara (s.d.), mentre i testi delle imprese furono approntati dagli umanisti messinesi Baldo

⁷⁵ AURIA 1690, p. 44.

Granati (s.d.) e Francesco Maurolico (1494-1575), allievo di Costantino Lascais (1434-1501).

Il 21 ottobre, Carlo fece il suo ingresso trionfale a Messina⁷⁶, attraversando prima la Via del Duomo, appositamente decorata per l'occasione con cinque archi trionfali⁷⁷. Il primo arco era ornato con sei colonne adornate di alloro, sormontate da una Vittoria alata vestita di rosso, che teneva una corona d'alloro nella mano destra; sotto la cornice si potevano leggere, in lettere d'oro, le parole *Vittoria Augusti*. Il secondo arco era decorato con foglie di quercia e presentava una figura di Ercole nella parte superiore, con l'iscrizione *Fortitudo Augusti* sul fregio. Il terzo arco, decorato con edera, mostrava una figura di Concordia nella parte superiore, accompagnata dalle parole dorate *Concordia Augusti*. Il quarto arco era adornato con rami d'ulivo e raffigurava Minerva con un ramo d'ulivo nella mano, con l'iscrizione *Pax Augusti* sottostante. Il quinto arco, situato all'ingresso del fiume Cammari, a mezza miglia dalla città, era di tipo quadrifronte, con ognuno dei suoi quattro lati che rappresentava una stagione dell'anno: Primavera, Autunno, Inverno ed Estate. Sopra ogni portico erano incise le parole *VER, AESTAS, AUTUMNUS, HIEMS*, e nella parte superiore si trovavano le armi dell'imperatore e, agli estremi, quelle della città⁷⁸.

Una delle architetture effimere che impressionò maggiormente l'imperatore fu il sontuoso arco della Porta di San Antonio, progettato da Polidoro da Caravaggio, che presentava un ricco e maestoso programma iconografico. L'arco era costituito da nove colonne su ciascun lato, con basamenti e capitelli dorati, ed era rivestito di raso in diverse tonalità: cremisi, giallo e bianco, in accordo con le insegne di Sua Maestà e della città [fig.23]. Sopra l'arco erano dipinte due vittorie alate, ciascuna delle quali reggeva con una mano una palma e con l'altra uno scudo trionfale raffigurante l'aquila imperiale e le insegne dei Regni, sormontate da una corona imperiale. Nella parte alta dell'insieme, dove si trovavano le cornici, vi erano due scudi con le armi della città, sorretti da due putti alati. Su ciascuno dei quattro lati dell'arco, in prosa latina e con grandi lettere d'oro, era riportata la seguente iscrizione:

All'imperatore Cesare Carlo V Augusto, conservatore della repubblica cristiana, il Senato e il popolo di Messina dedicano questo arco per la vittoria in Africa. O

⁷⁶ FORONDA Y AGUILERA 1914, p. 415.

⁷⁷ ALIBRANDO 1535, pp. 506-513.

⁷⁸ SANTA CRUZ 1920, p. 295.

Europa! L'imperatore guerreggia per te; poco tempo fa l'Africa fu soggiogata e ora trema la grande Asia; coloro che in passato Roma sconfisse e domò in tre guerre e in molti anni, in un solo mese l'imperatore Carlo sconfisse e domò. Al divino imperatore Carlo V massimo e invincibile, per la pace ristabilita e per l'impero esteso e ampliato, eressero questo arco i cittadini di Messina. L'aquila di Giove, che in passato fu rinchiusa per molti anni tra il fiume Reno e le Alpi, ora vola felice e vittoriosa sotto la guida e la protezione dell'imperatore Carlo; ovunque tu vada regni; guarda, Cesare, ai poli settentrionali e sentiranno il tuo impero le genti barbariche⁷⁹.

Secondo quanto riportato da Alibrando in *Il Triomfo il qual fece Messina nella intrata del imperator Carlo V*, sul ponte della dogana fu eretto un altro arco di trionfo, visitato dall'imperatore durante la sua uscita dalla città di Messina⁸⁰. Nel disegno di Polidoro, attualmente conservato negli Staatliche Museen di Berlino, si può vedere che l'arco era composto da quattro colonne, due per ciascun lato, con capitelli, architrave, fregio e cornice, sopra la quale erano collocate figure di divinità marine. Inoltre, l'arco presentava due basamenti laterali su cui erano raffigurate figure di tritoni, e sulla sommità della struttura era posto il carro di Nettuno⁸¹. Un altro disegno, sempre di Polidoro e conservato nello stesso museo, potrebbe essere interpretato come un'edicola architettonica con lo stemma imperiale e quello della città di Messina, potenzialmente associato a uno degli apparati trionfali realizzati per l'occasione del 1535. Leone de Castris lo collega a una struttura destinata a decorare l'interno di una chiesa o a chiudere la prospettiva di una strada⁸² [fig.24].

Dopo numerose feste, processioni trionfali e celebrazioni, l'imperatore si imbarcò su una galea a Messina insieme ad altri importanti personaggi della città e del regno, attraversando lo stretto fino alle coste della Calabria per proseguire il suo viaggio trionfale verso nord, concludendo così il suo percorso in Sicilia.

La prima città della penisola italiana in cui l'imperatore fece il suo ingresso trionfale per celebrare i successi ottenuti a Tunisi fu Napoli, dove giunse il 25 dicembre 1535⁸³. A quel tempo, Napoli era un vicereame sotto la giurisdizione della corona aragonese, e il viceré

⁷⁹ *Ivi*, pp. 296-297.

⁸⁰ ALIBRANDO 1535, pp. 95-102.

⁸¹ DE CASTRIS 2001, p. 135.

⁸² *Ivi*, p.133.

⁸³ FORONDA Y AGUILERA 1914, p. 416.

designato era Don Pedro de Toledo (1484-1553), il quale avrebbe governato dal 1532 al 1553⁸⁴.

Dalle lettere sappiamo che la pianificazione di queste entrate trionfali era gestita dagli oligarchi della città, mentre la realizzazione dell'iconografia e della decorazione adatta era affidata a umanisti e artisti. In occasione dell'accoglienza imperiale, Giovanni da Nola (1488-1559) fu designato come «architetto di tutto l'apparato», con Fernando Manlio (s.d.) come architetto assistente, Girolamo Santacroce (1502-1535) come scultore e Andrea da Salerno (1480-1545) come pittore.

La città fu decorata con numerose statue e archi per l'occasione, raffiguranti i trionfi dell'imperatore attraverso scene e personaggi mitologici, in linea con l'iconografia vista nei precedenti ricevimenti. La maggior parte di questi monumenti era collocata presso le cinque principali sedi cerimoniali della città, ciascuna delle quali esibiva un paio di statue colossali. Il sovrano attraversò la città sotto un baldacchino, accompagnato dal vescovo, seguendo lo stesso percorso della processione annuale del Corpus Domini, un evento che si associava simbolicamente a quello dell'entrata imperiale⁸⁵. La grandezza e la maestosità delle celebrazioni, delle architetture e degli apparati allestiti per l'arrivo imperiale impressionarono non solo il monarca, ma anche la popolazione, che partecipò attivamente ai preparativi. Domenico Antonio Parrino, nel suo *Teatro eroico e politico de' governi de' vicere del Regno di Napoli...*, descrive i preparativi esaltandoli nel modo seguente:

L'apparecchio fu maestoso: le machine, gli archi trionfali, le statue, l'inscrizioni, e geroglifici e sopra tutto l'allegrezza del Popolo fu infinita e tale che molto più facilmente del pensiero può figurarsi che descriversi dalla penna. Basterà dire, che l'architettura, il pennello, lo scalpello, l'invenzione, la retorica, la poesia e quanto hanno di bello le Scienze, e l'Arti, fu tutto abbondantemente impiegato per celebrar le vittorie ed innalzare le lodi di questo Augusto Monarca⁸⁶.

Il primo di questi magnifici apparati si trovava presso la Porta Capuana. All'esterno della porta erano collocati due dei colossi precedentemente menzionati, posizionati per dare il benvenuto all'imperatore. Da un lato vi era la sirena Partenope, rappresentata con una vihuela

⁸⁴ HERNANDO SÁNCHEZ 1987, p. 9.

⁸⁵ PARRINO 1692, pp. 159-160.

⁸⁶ *Ivi* p. 163.

in mano, mentre dall'altro vi era la personificazione del fiume Sebeto, raffigurato con le sue armi. Sopra la porta erano raffigurati i santi Aniello e Gennaro, patroni e protettori della città, che simbolicamente la affidavano alla protezione dell'imperatore⁸⁷. Tra le due figure erano poste le armi imperiali, con le colonne e i loro emblemi ai lati [fig.25].

Superata la porta, si trovava il primo degli archi di trionfo, considerato il più importante per il numero di documenti che ne descrivono i dettagli. Sulla facciata interna, rivolta verso la Porta Capuana, erano presenti otto colonne con varie decorazioni sui basamenti, tutte allusive a motivi marittimi come remi spezzati, alberi, antenne, ancore e pezzi di prua di galee. Al centro vi era la figura di un'Africa vinta, simbolo dell'imminente vittoria dell'imperatore; al di sotto, il fiume Bagrada con le corna spezzate e privo di ghirlanda sul capo, a simboleggiare tristezza. Vi erano anche raffigurati alcuni animali bianchi, adornati di ghirlande, bendati davanti a un altare come se stessero per essere sacrificati; le armi africane, rappresentate in fiamme: frecce, archi, farette, zagaglie, tocchi e alcune cotte di maglia. Sopra le porte dell'arco erano disposti cinque quadri che raffiguravano le principali scene della campagna di La Goletta: l'arrivo di Sua Maestà, l'assedio e la presa di La Goletta, la fuga di Barbarossa e la conquista di Tunisi⁸⁸. A tutto ciò si aggiungeva una grande dedica che esprimeva il rispetto e l'ammirazione della città per Carlo V, un'ammirazione accresciuta dalla sua recente vittoria.

All'imperatore Cesare Carlo Augusto, trionfatore felicissimo, sconfitto per mare e per terra il Capitano Generale della flotta turca, restituita l'Africa al suo re, imposta la tributo, liberati 20.000 prigionieri e ripulita e liberata la costa del mare da tutte le parti dai corsari; il Senato e il popolo napoletano⁸⁹.

La facciata esterna, invece, era prevalentemente ricoperta di alloro. Per richiamare il Sacro Romano Impero, furono collocate sulle colonne quattro statue che rappresentavano Sigismondo, Alberto, Federico e Massimiliano, tutti imperatori della Casa d'Austria⁹⁰. Il programma iconografico comprendeva una vasta gamma di scene legate a temi marittimi e bellici, associabili al governo di Carlo V⁹¹.

⁸⁷ SANTA CRUZ 1920, pp. 304-305.

⁸⁸ BONNER 1999, pp. 302-307.

⁸⁹ SANTA CRUZ 1920, p. 308.

⁹⁰ BONNER 1999, p. 308.

⁹¹ SANTA CRUZ 1920, pp. 318-320 .

Dopo circa tre mesi di soggiorno nella città di Napoli, l'imperatore lasciò la città per dirigersi verso Capua, arrivando il 23 marzo 1536⁹².

Uno dei momenti più importanti del viaggio cerimoniale fu l'arrivo di Carlo V a Roma. Il corteo che accompagnava l'imperatore si estendeva da San Sebastiano, comprendendo una processione di cardinali, arcivescovi, vescovi e migliaia di soldati. L'entrata in città avvenne attraverso l'antica Porta Capena, conosciuta oggi come Porta San Sebastiano⁹³ [fig.26], seguendo un percorso che coincideva con l'antica Via Triumphalis, la strada utilizzata nei tempi romani per i cortei trionfali che andava dalla Via Appia fino al Campidoglio.

Per celebrare l'arrivo dell'imperatore, papa Paolo III Farnese, desideroso di ricreare l'atmosfera della Roma antica, affidò il compito all'umanista e specialista in antichità, Latino Giovenale Manetti (1486-1553). In questo contesto, il papa si presentò come un nuovo Romolo, il leggendario fondatore di Roma, con l'intenzione di preparare simbolicamente una rifondazione della città. Con questa iniziativa, si cercò di creare un nuovo asse urbano, denominato Axis Urbis, che fosse alternativo all'asse sacro di Roma⁹⁴.

A tal fine, furono realizzate due nuove strade rettilinee per facilitare il passaggio del corteo trionfale. La prima collegava la Porta San Sebastiano a San Sisto Vecchio, mentre la seconda conduceva fino agli archi di Costantino, di Tito e di Settimio Severo. Lungo questo percorso, Carlo V poté ammirare le meraviglie dell'antica Roma, circondato dalla grandeur dell'architettura imperiale che evocava i fasti e le glorie del passato. Questi elementi scenografici, arricchiti da una rievocazione accurata della Roma classica, contribuirono a esaltare la figura dell'imperatore come un nuovo Cesare, ricollegandolo idealmente agli antichi imperatori romani.

Nel suo progetto di restauro della Via Triumphalis, Latino Giovenale Manetti demolì diverse strutture medievali per creare una linea visiva continua che collegasse l'arco di Tito con l'arco di Settimio Severo. Questa disposizione non solo ripristinava l'antico tracciato dei cortei trionfali romani, ma permetteva anche all'imperatore Carlo V di ammirare, lungo il suo percorso, i monumenti emblematici della Roma imperiale ancora in piedi. Lungo questa via, furono eretti diversi archi trionfali effimeri, creati appositamente per l'occasione.

⁹² FORONDA Y AGUILERA 1914, p. 420.

⁹³ *Ivi*, p. 325.

⁹⁴ MADONNA 1997, p. 53.

Gli artisti che lavorarono alla creazione di questi archi erano prevalentemente pittori e stuccatori fiorentini. Dopo il successo delle celebrazioni romane, molti di questi artisti furono incaricati anche della decorazione delle strade di Firenze, in preparazione della successiva visita dell'imperatore⁹⁵.

Durante l'intero tragitto attraverso Roma, Carlo V fu accompagnato da Manetti, che, come guida, mostrava e descriveva le meraviglie architettoniche e storiche del percorso. La processione trionfale attraversò il Tevere all'altezza di Castel Sant'Angelo, punto dal quale si raggiungeva il Vaticano. Segnando così un passaggio simbolico dalla Roma pagana e imperiale alla Roma cristiana⁹⁶.

Alla Porta San Sebastiano si trovavano vari ornamenti e dipinti. Sulla porta, c'era un dipinto con due stemmi, uno del papa e uno di Sua Maestà. Al centro era rappresentato Romolo, il primo re e fondatore di Roma, che teneva la mitra papale e le armi nella mano destra e l'Impero con le armi di Carlo nella mano sinistra. Alla sua destra si trovava Numa Pompilio e alla sua sinistra Tullo Ostilio. Nei torrioni situati ai lati della porta, era raffigurato il trionfo di Scipione Maggiore a sinistra e quello di Scipione Minore a destra. In un altro quadro dei torrioni, erano dipinte le storie di Annibale e di Quinto Flacco davanti alle mura di Roma. L'intera porta era decorata in oro e presentava due statue sui pilastri: una di Cristo e una di San Pietro, con un'iscrizione che diceva «Guarda la felicità della religione, lo stabilizzatore della fede, il liberatore dei mercanti, la distruzione dei Turchi e il fondatore della pace»⁹⁷, evocando il ruolo di Carlo V come difensore della cristianità e promotore della pace e stabilità nell'Europa del suo tempo.

Un'altro degli archi da evidenziare è quello di Piazza San Marco, che era stato ristrutturato per l'occasione e fungeva da fulcro nella seconda parte del percorso [fig.27]. Completamente ristrutturato per l'occasione su incarico di papa Paolo III, l'arco fu progettato da Antonio da Sangallo (1484-1546), assistito da Francesco Salviati (1510-1563) e da giovani artisti tedeschi, come Martin Heemskerck (1498-1574). La decorazione dell'arco illustrava la storia degli imperatori della Casa d'Austria fino a Carlo V e la vittoria di Tunisi, concentrandosi sulla liberazione degli schiavi cristiani, che, rappresentati in ginocchio, consegnavano una

⁹⁵ CHASTEL 1975, pp. 197-206.

⁹⁶ BONNER 1999, p. 234.

⁹⁷ SANTA CRUZ 1920, p. 326.

corona di alloro all'imperatore. L'arco era sormontato da una gigantesca statua di Roma. Aveva una pianta quadrata, in ordine corinzio, con quattro colonne d'argento e capitelli dorati, oltre a otto scene dipinte, due su ciascuna delle facciate. Sul frontone, sopra la statua di Roma, gli stemmi del papa e dell'imperatore, insieme a trionfi e altri ornamenti. Sull'altro lato dell'arco apparivano invece il trionfo dell'Africa e la battaglia di La Goletta.

Dopo aver compiuto il suo percorso ed essere stato lodato e festeggiato dalla società e dal popolo romano, attraversò insieme ai cardinali, vescovi e arcivescovi il Ponte di Sant'Angelo, passando dalla città abitata e mercantile alla città sacra. Giunto nella piazza di San Pietro, scese dal suo cavallo per baciare i piedi del papa che lo attendeva con ansia e, dopo essere entrato nella Basilica Vaticana, si confermava l'acclamazione di Carlo V come diffusore della fede cristiana, avendo guadagnato il favore del papa e della città di Roma nonostante il sacco di Roma avvenuto otto anni prima nel 1527, che aveva causato enormi devastazioni e tensioni tra l'Impero e la Chiesa.

All'ingresso di San Pietro, era stata costruita una struttura composta da quattro colonne di alabastro, ciascuna sormontata da capitelli e vele quadrate, dorati e decorati con figure armate e vittorie. Sopra questa struttura c'era una statua di San Pietro. Alla porta del sacro palazzo si trovava un'altra imponente costruzione, sostenuta da due colonne. Anche qui, sul fronte della struttura, erano raffigurate numerose figure di vittorie, simboli di trionfo e protezione divina. In cima a questa struttura, un'altra statua di San Pietro impartiva la sua benedizione, rappresentando la guida e la protezione del santo patrono della Chiesa su tutta la cristianità. Al centro, era posta la seguente iscrizione: «Carolo V, Augusto Christianae Reipublicae Propagatori»⁹⁸.

Dopo il soggiorno a Roma, l'imperatore e tutta la sua corte si diressero verso quella che, teoricamente, doveva essere la loro ultima tappa processionale: le città toscane di Siena e Firenze. In queste tappe, il ritmo del viaggio si intensificò rispetto alle visite precedenti, con l'eliminazione dell'agenda delle numerose feste, cacce e tornei che erano stati organizzati in suo onore. Carlo giunse a Siena il 24 aprile⁹⁹ e fu accolto dal Duca di Amalfi, accompagnato da 50 gentiluomini e cento giovani nobili, con i quali entrò nella città attraverso la Porta

⁹⁸ SANTA CRUZ 1920, p. 329.

⁹⁹ FORONDA Y AGUILERA 1914, p. 422.

Romana¹⁰⁰ [fig.28]. La facciata esterna dell'antichità era configurata come un arco di trionfo, con quattro colonne coronate da quattro immagini di virtù¹⁰¹.

L'imperatore giunse a Firenze il 28 aprile e venne accolto dal duca Alessandro de' Medici che, accolto dal Duca Alessandro de' Medici che aveva sposato solo pochi mesi prima la figlia naturale dell'imperatore, Margherita¹⁰².

Per i preparativi, le decorazioni e gli arredi effimeri furono commissionati a Giorgio Vasari, Raffaello da Montelupo (1504-1566), Battista Franco (1510-1561), Giovanni Corsi, L. Guihardin, P. Rucellai e Alessandro Corsini¹⁰³. Il programma iconografico dell'entrata abbracciava tutti i miti imperiali: il motto del *Plus Ultra*, l'identificazione di Carlo con Ercole, Augusto e Giasone, le allegorie della Prudenza e della Giustizia, e una gigantesca rappresentazione della Pace nel Palazzo Medici. In questo modo, Carlo V veniva associato ai miti dei Medici.

Il primo degli archi si trovava all'ingresso della città. Mostrava gli stemmi e le divise dell'imperatore e una donna con una palma nella mano destra con un testo che diceva «Gioia del popolo fiorentino». Sotto gli stemmi c'era un testo che alludeva alla relazione tra Firenze e l'imperatore: «I cittadini di Firenze, poiché l'imperatore Carlo Augusto ha loro restituito la città e ha dato sua figlia Margherita al Duca Alessandro de' Medici come moglie; per questo beneficio dedicarono questo arco». Nella parte interna dell'arco si poteva vedere la sconfitta dei turchi.

Un altro degli archi che l'imperatore avrebbe attraversato, come descritto da Santa Cruz, aveva un grande Ercole argentato e un'enorme idra dorata che lo circondava, con un'iscrizione alla base che diceva: «Questo Ercole, con molto lavoro e fatica, domò varie specie di mostri; allo stesso modo l'imperatore, con virtù e clemenza, dopo aver vinto e placato i suoi nemici, portò pace e gioia in tutta la terra»¹⁰⁴.

L'ultimo degli archi, situato vicino alla Trinità, aveva una figura di uomo nudo coronato con una corona di foglie di faggio che sembrava emergere dal fiume Arno, con altre invenzioni.

¹⁰⁰ Si veda, MAZZONI, 2018, pp. 35-46.

¹⁰¹ MADONNA 1997, p. 143.

¹⁰² FORONDA Y AGUILERA 1914, pp. 422-423.

¹⁰³ CAZZATO 1985, pp. 179-204.

¹⁰⁴ SANTA CRUZ 1920, p. 358.

Nella stessa piazza fu costruito un grande cavallo che portava l'imperatore e delle lettere che dicevano:

Alessandro de' Medici, Duca di Firenze, pose questa figura in nome dell'imperatore Carlo Augusto, molto glorioso, dopo aver sconfitto i nemici d'Italia e ripristinato la pace, dopo aver salutato suo fratello Re Don Fernando e aver nuovamente respinto i turchi e domato l'Africa¹⁰⁵.

La sua visita e il corteo processionale a Firenze durarono solo pochi giorni, durante i quali alloggiò presso la residenza dei Medici, partecipò alle messe e ricevette ambasciatori che gli presentarono doni e offerte. Al termine del suo soggiorno nella repubblica fiorentina, la visita, originariamente prevista come conclusiva, si estese di alcuni giorni in seguito alla richiesta umile della Repubblica di Lucca, che lo invitò a visitare la loro città¹⁰⁶. L'imperatore acconsentì, e così, questa volta, si pose fine alle celebrazioni trionfali della vittoria a Tunisi.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 357.

¹⁰⁶ FORONDA Y AGUILERA 1914, p. 423.

III. IL PALAZZO DI CARLO V A GRANADA

III.1 I primi progetti

Secondo quanto affermato da Prudencio de Sandoval nella sua biografia dell'imperatore, tra tutte le città spagnole visitate, Granada risultava essere quella maggiormente apprezzata da Carlo V¹⁰⁷. L'imperatore e la sua consorte rimasero affascinati dall'esotismo dei palazzi nasridi dell'Alhambra durante la loro visita nel 1526, avvenuta in occasione delle celebrazioni del loro matrimonio, il quale fu uno dei più grandi eventi sociali del XVI secolo in Spagna, rendendolo un esempio emblematico dei fasti cerimoniali dei Secoli d'Oro, ereditati dalla tradizione medievale¹⁰⁸.

In questo periodo, la città di Granada era già da alcuni anni esposta ai cambiamenti pianificati per la sua modernizzazione. Sotto l'influenza dei Mendoza, in particolare di Luis Hurtado de Mendoza (1489-1566), capitano generale di Granada, governatore dell'Alhambra e amico personale dell'imperatore, si assistette ai cambiamenti più significativi, orientati verso una nuova estetica, più simbolica che funzionale. Carlo promosse la costruzione di numerosi edifici civili in tutta la città; tuttavia, l'impresa più rilevante che realizzò fu la costruzione del suo palazzo all'interno di quello che, fino a pochi anni prima, era stato il complesso residenziale fortificato della dinastia nasridi:

[...] es tan celebrado entre las magníficas fábricas de los moros el palacio que havían labrado en ellas sus reyes y aún se admiran por su irregular y costosa architectura quantos le ven, graduándole por el primero y más admirable que se conserva en España, le pareció al Emperador era empresa digna de la grandeza de su ánimo heroico fabricar otro nuevo en su competencia que le excediese en el artificio y hermosura. Y firme en este dictamen mandó hacer diferentes diseños, según se reconoce de varias cartas escritas al marqués sobre la forma en que se había de

¹⁰⁷ DE SANDOVAL 1618, LXXXI, lib. 14, cap. 17, pp. 172: «Aposentóse en el Alhambra, y como mirase con curiosidad los edificios antiguos, obras moriscas, y los ingenios de las aguas, y la fuerza del sitio, y la grandeza del pueblo, si bien de todas las ciudades de su reino mostró tener gran contento, de éste en particular recibió mucho gusto».

¹⁰⁸ Sul matrimonio tra Carlo V e Isabella del Portogallo e loro nozze si veda VILAR SANCHEZ 2015; GARCÍA FERRER 2019, pp. 143-155.

executar, hasta que dejó al arbitrio del marqués la elección del qual se havia de seguir [...]»¹⁰⁹.

Nonostante l'apprezzamento che Carlo provava per i palazzi arabi, come evidenziato nei capitoli precedenti, l'imperatore non era abituato a vivere secondo l'usanza mora contrariamente a quanto fatto da i suoi nonni, i re cattolici Isabella di Castiglia e Ferdinando d'Aragona. Nessuno dei suoi predecessori aveva mai intrapreso la costruzione di un proprio palazzo, preferendo solitamente aggiungere o adattare le stanze alle loro esigenze. La motivazione per la costruzione *ex novo* di un palazzo sarebbe derivata dalle continue lamentele e disagi della corte. È noto che Isabella del Portogallo non era soddisfatta delle sue stanze nel Cuarto dorado e che, alla fine, si trasferì con tutta la sua corte nel secondo chiostro del monastero di San Girolamo, situato nella parte bassa della città¹¹⁰. Inoltre, la maggior parte della corte imperiale si lamentava dell'inadeguatezza di queste residenze, poiché erano abituati a una vita di corte reale europea e non si accontentavano del fascino dell'Alhambra e della sua decorazione esotica. Per questo motivo, Carlo, al quale, alcuni anni prima i suoi nonni materni e i suoi genitori avevano affidato il compito di mantenere e conservare i palazzi nasridi come simbolo della riconquista, si vide costretto a realizzare una residenza moderna, sia per sé che per la sua corte, in previsione delle sue future visite a Granada.

L'idea che Carlo aveva di se stesso e del suo Impero era quella di essere un monarca itinerante, in modo tale che nessuno dei rappresentanti dei territori governati potesse accusarlo di favoritismo. Tuttavia, alcuni studiosi hanno suggerito che l'imperatore avesse intenzione di fare di Granada il centro del suo regno spagnolo e persino del suo Impero¹¹¹. Quest'ipotesi, sebbene interessante, appare poco plausibile a causa della distanza geografica rispetto alle fiandre e alla Germania, così come dai tradizionali centri di potere della corona ispanica, Castiglia e Aragona.

¹⁰⁹ ROSENTHAL 1988, p. 23 nota 116.

¹¹⁰ Un'iscrizione, fatta da Machuca, sul piano del palazzo di Carlo V, conservato nel Palazzo Reale di Madrid, indica che il Cuarto Dorado servì come stanza per Isabella nel 1526. Queste camere, rinnovate dai re cattolici, erano probabilmente considerate le migliori dei palazzi nasridi. Si veda BERMÚDEZ PAREJA, *Obras del Cuarto Dorado*, in «Cuadernos de la Alhambra» n. 1, Granada 1965 pp. 101-105; Bermúdez de Pedraza afferma che l'imperatrice soggiornò nel secondo chiostro del convento di San Jerónimo, anche se non specifica quando si trasferì dall'Alhambra alla città bassa. Si veda BERMÚDEZ DE PEDRAZA 1639, pp. 213.

¹¹¹ Questa idea sembra emergere dagli studi di Henry Swinburne, si veda SWINBURNE, 1779, pp. 267-268: «[...] and it is thought that he intended to fix his chief abode here».

Le grandi dimensioni e la particolare pianta quadrata, con un cortile circolare al suo interno, indicano che questa residenza sarebbe stata una delle più importanti e privilegiate in termini di investimenti e risorse impiegate [fig.29]. È altamente probabile che, intorno agli anni Venti del Cinquecento, nessuno della corte avesse mai visto o sentito parlare di una simile struttura, poiché un peristilio circolare di colonne doriche inserito in una pianta quadrata rappresentava una soluzione architettonica innovativa e inusuale per l'epoca. Questa disposizione ha portato a supporre che l'ideazione della pianta non fosse esclusivamente opera del primo architetto incaricato, Pedro Machuca, ma potesse provenire direttamente da Carlo V, dall'imperatrice Isabella, oppure da uno degli ambasciatori della corte imperiale in Italia.

L'ipotesi di attribuire a Carlo V la responsabilità della prima progettazione architettonica del palazzo può essere messa in discussione, poiché la disposizione geometrica e il carattere tipicamente italiano non sembrerebbero coincidere con i tempi delle sue visite in Italia¹¹². Tuttavia, è plausibile che in Spagna egli avesse visto alcune opere realizzate nello stile Plateresco, spesso definito all'epoca "a lo romano"¹¹³.

La mancanza di documenti che mostrino l'interesse di Carlo per le arti e l'architettura prima del 1530 suggerisce che, verso gli anni 1526-1527, non avrebbe partecipato attivamente alla configurazione della traccia della nuova residenza reale. Questo compito potrebbe essere stato invece affidato a Luis Hurtado de Mendoza, governatore dell'Alhambra e capitano generale delle forze armate del regno di Granada, una posizione precedentemente detenuta da suo padre, dopo essere stato nominato dai re cattolici nel 1492.

La famiglia Mendoza aveva dimostrato un apprezzamento per i modelli antichi, come si evince dalle numerose opere letterarie prodotte dai vari membri della famiglia. Il Gran Cardinale Pedro González de Mendoza (1428-1495), intorno al 1490, fu tra i primi a introdurre lo stile rinascimentale in Castiglia¹¹⁴. Sebbene Luis Hurtado de Mendoza possedesse una notevole esperienza e competenza nel campo dell'architettura, maturata nel corso degli anni grazie alla supervisione delle fortificazioni in Andalucía, non vi sono prove

¹¹² ROSENTHAL 1988, p. 6.

¹¹³ Lo stile plateresco sorse in seguito all'influsso del Rinascimento italiano, si tratta di un'arte ibrida e di eccessiva fastosità, nota con il nome di «stile plateresco», forse per l'influsso che nelle creazioni di uno dei principali architetti, Enrique de Egas, poté esercitare l'orafo (in spagnolo *platero*, onde arte «plateresca») Pedro Diaz, giunto in quel tempo da Roma a Toledo.

¹¹⁴ SAN ROMÁN 1931, pp. 153-161.

che attestino la sua familiarità con la pianta quadrata e il cortile centrale circolare proposti all'imperatore all'inizio del 1527¹¹⁵.

La trasformazione della città di Granada, che per secoli era stata sotto l'influenza musulmana, secondo i costumi occidentali dei nuovi abitanti, portò a un notevole incremento dell'attività edilizia e artistica. Inoltre, l'urgenza di dotare la città di un aspetto consono alla sua rilevanza all'interno dell'Impero richiamò numerosi artisti, per lo più italiani o che avevano soggiornato nella penisola, quindi più in sintonia con i gusti del monarca¹¹⁶.

Il carattere chiaramente italiano della costruzione ha portato numerosi studiosi a ipotizzare che il progetto possa essere stato proposto dagli ambasciatori della corte imperiale in Italia. Infatti, nel dicembre del 1526, quando Carlo V decise di costruire il suo palazzo adiacente all'Alhambra, alcuni dei più illustri esponenti del Rinascimento europeo si trovavano nella città¹¹⁷. Tra questi, Baldassarre Castiglione (1478-1529), amico intimo di Raffaello Sanzio (1483-1520) ed esperto di architettura dell'epoca, avendo studiato e misurato le antiche rovine di Roma insieme all'artista urbinato¹¹⁸.

Anche se sarebbe plausibile ipotizzare che Baldassarre Castiglione avesse potuto proporre l'idea di un cortile circolare all'interno di un palazzo a pianta quadrata, dobbiamo escluderlo come partecipante al progetto del palazzo, poiché nell'estate del 1526 si trovava già lontano dall'influenza dell'imperatore a causa delle tensioni tra il papato e l'Impero, derivanti dalla recentemente formata Lega di Cognac.

In realtà, la maggior parte degli studiosi che si sono occupati di questi argomenti concordano sul fatto che l'ideazione originale della pianta e dello stile dell'edificio siano da attribuire a Pedro Machuca. A sostegno di questa ipotesi concorrono due documenti del 1567. Nel primo, Luis Machuca dichiara che sia lui che suo padre avevano trascorso quarant'anni a lavorare insieme sugli edifici dell'Alhambra e sul nuovo palazzo; nel secondo documento, redatto nella primavera del 1567 da Juan de Maeda, viene descritto lo stato dei lavori del palazzo e si menziona Machuca el Viejo come l'architetto del palazzo¹¹⁹.

¹¹⁵ Su Luis Hurtado de Mendiza si veda MENESES GARCÍA 1976.

¹¹⁶ Artisti come Domenico Fancelli e Jacopo Torni giunsero nella città di Granada, attratti dalla competizione artistica legata alla costruzione della Cappella Reale dei re cattolici.

¹¹⁷ GALLEGO MORELL 1974, pp. 267-294.

¹¹⁸ ROSENTHAL 1988, p. 223; SHEARMAN 2003, pp. 238-240; *Raffaello nato architetto* 2023.

¹¹⁹ GÓMEZ MORENO 1992, pp. 150-151.

Da alcune informazioni fornite dallo stesso Pedro Machuca, sappiamo che egli svolse un periodo di formazione in Italia, ma non abbiamo documenti più precisi sui tempi e sulla data del suo rientro in Spagna. È certo che inizialmente si formò come pittore, anche se i suoi lavori sono pochi e le attribuzioni non sono ancora del tutto chiare¹²⁰. Molti studiosi hanno cercato di identificare l'influenza artistica di Machuca durante il suo soggiorno in Italia, facendo diverse attribuzioni, come il suo possibile legame con i manieristi fiorentini o pittori del nord Italia, come Correggio¹²¹. Tuttavia, l'ipotesi più plausibile, secondo Longhi, è che lo stile di Machuca sia strettamente legato alla scuola di Raffaello, soprattutto nel periodo tra il 1517 e il 1519, durante la realizzazione degli affreschi nella loggia del Palazzo Vaticano¹²².

Una questione che continua a destare stupore tra gli studiosi del palazzo di Granada è la nomina del artista a supervisore delle opere architettoniche. In quel periodo infatti, né le sue competenze architettoniche erano ampiamente riconosciute, né era consueto, come accadeva in Italia, che in Spagna anche i pittori fossero designati come maestri d'opera¹²³. La spiegazione di tale scelta potrebbe risiedere nei documenti che attestano Machuca come incaricato degli apparati effimeri per l'ingresso di Carlo V a Granada nel giugno del 1526. Sembra che una notifica di pagamento, oggi perduta, attestasse che Machuca fosse stato assunto dai mercanti della città per realizzare alcuni dipinti e archi trionfali¹²⁴. Di questi apparati abbiamo poche testimonianze, ma Andrea Navagero, ambasciatore di Venezia, menziona due archi: uno all'ingresso della città¹²⁵ e uno nei pressi della cattedrale, descrivendoli però come «assai bruti et gofy»¹²⁶.

Nonostante ciò, è probabile che tali decorazioni effimere seguissero lo stile romano e che, successivamente, quando Carlo V ordinò la costruzione del nuovo palazzo, il governatore dell'Alhambra, il conte di Tendilla, chiese nuovamente a Machuca di elaborare alcuni progetti per l'edificio.

¹²⁰ LÓPEZ GUZMÁN, SPINOLA 2001.

¹²¹ GRISERI 1964, pp. 3-19.

¹²² LONGHI 1953, pp. 3-15. Sul soggiorno di Machuca in Italia si veda anche Boubli 2013

¹²³ Si veda ROSENTHAL 1988, pp. 18-23.

¹²⁴ NADER 1979, p. 198.

¹²⁵ Secondo una lettera di Navagero datata 8 giugno 1526 la porta attraverso la quale Carlo entrò in città e da dove iniziò il suo ingresso trionfale sarebbe stata Puerta de Elvira, trasformata per l'occasione in un arco trionfale effimero. Si veda GALLEGO MORELL 1974, pp. 269-273.

¹²⁶ ROSENTHAL 1988, p. 18.

Sebbene tutte le testimonianze moderne riconducano alla figura di Machuca come il principale ideatore del progetto del palazzo, è necessario prendere in considerazione altri due personaggi non ancora menzionati: Luis de Vega (1488-1562), maestro castigliano, e il suo mecenate Francisco de los Cobos (1477-1547), segretario e uomo di fiducia dell'imperatore¹²⁷. Data la stretta relazione tra Francisco de los Cobos e l'imperatore, i numerosi palazzi che Vega stava costruendo in tutta la Spagna su ordine del mecenate erano giunti all'attenzione di Carlo V¹²⁸. È molto probabile che, dopo aver visto i primi disegni del futuro palazzo, l'imperatore abbia richiesto un parere proprio a Cobos. Una lettera, del 30 novembre 1527, inviata da quest'ultimo al governatore dell'Alhambra, nella quale si specificava «por orden de su majestad»¹²⁹, enumerava le caratteristiche che secondo Carlo, dovevano essere inclusi nel progetto del palazzo. Tra i desideri dell'imperatore, si sottolineava la necessità di aggiungere alla residenza spazi per le funzioni amministrative e una struttura per i servizi della corte. In realtà, l'unica prova del coinvolgimento di Luis de Vega nel palazzo imperiale risiede in una lettera datata febbraio 1528, scritta dal governatore Luis Hurtado de Mendoza, in cui si consultava l'architetto su alcune questioni riguardanti il progetto che Machuca stava portando avanti.

Sulla base di quanto detto sopra, è verosimile che Vega abbia piuttosto svolto un ruolo di assistente di Machuca. Veniamo ora a un'analisi più dettagliata dei tre progetti a partire dagli studi di Rosenthal¹³⁰.

Il primo dei progetti conservati risale al 1528 e sarebbe stato realizzato da Pedro Machuca. In esso si possono osservare i calcoli delle misure delle diverse parti, compresa l'Alhambra, oltre alle iscrizioni che identificano le varie sezioni dei vecchi palazzi, ovvero i palazzi nasridi, e di quello nuovo [fig.30]. Gli altri due sono progetti di dimensioni più ridotte, uno attribuito a Luis de Vega e l'altro ancora a Machuca, e si concentrano esclusivamente sulle misure e sul tracciato perimetrico del palazzo, questa volta senza iscrizioni che indichino le dipendenze o le funzioni di ciascuno degli spazi [figg.31-32].

¹²⁷ Su Francisco de los Cobos si veda RAMIRO RAMIREZ 2021.

¹²⁸ Su Luis de Vega e l'architettura imperiale si veda GUERRERO DE LLANOS 2015, p. 144.

¹²⁹ Secondo la versione della lettera recuperata da Gómez Moreno, oggi perduta, includeva quanto segue: «De Burgos a xxx de Noviembre de mill e quinientos e veynte y syete años. Yo el Rey, por mandado de su magestad, Francisco de los Cobos». Si veda ROSENTHAL 1988, p. 281 doc. n. 1.

¹³⁰ ROSENTHAL 1988, p. 23. Sugli studi di Earl Rosenthal sul palazzo si veda GARCÍA ESTÉVEZ 2024, pp. 13-37.

Sappiamo, inoltre, che diversi progetti furono inviati all'imperatore già nella primavera del 1527, mentre la corte si trovava a Valladolid. In una delle lettere che Carlo V inviò al governatore dell'Alhambra, l'imperatore ammette che, per mancanza di tempo, non aveva potuto dedicarsi alla scelta dei tracciati¹³¹. Per questo motivo, preparò una lista delle questioni che lo preoccupavano maggiormente riguardo alla nuova fabbrica, confidando pienamente che Luis Hurtado de Mendoza le avrebbe risolte:

[...] Las traças que me enbiaste de lo que se ha de acreuentar y hedificar de nuevo en la casa real de la Alhambra, las he detenido hasta agora, esperando enbiaros resolución y determinación de lo que se ha de hazer; y al cabo, he acordado remitíroslo a vos para que lo hagáys como mejor os pareçiere. Solo os quiero dezir que la sala delantera sea grande y que en ella aya capilla para dezir missa, y que lo demás de los aposentos que se han de hazer se junten con la casa. Vos lo ordenad y hazed todo, como mejor os pareçiere, que con remitíroslo, pienso que se auierta, en lo mejor. Digo que sy ser pudiere sea la capilla de manera que de arriba y de abaxo y por ambas partes se pueda oyr misa. [...] Ved si llevará camino, y pareçiendo os que puede hazer escrividme el despacho que ha menester para ello, para que conforme a la orden que alla dieredes se haga¹³².

Secondo Rosenthal, si potrebbe dedurre che le istruzioni di Carlo V fossero poco precise e fornite in maniera tardiva. Sebbene l'imperatore avesse specificato che il palazzo doveva soddisfare le esigenze della corte, includere una cappella e offrire spazi adeguati per le funzioni amministrative e le sale di ricevimento, sembra che il governatore non avesse compreso appieno l'incarico. Questa incomprendenza fu in parte dovuta alla mancanza di una discussione approfondita sul progetto. Di conseguenza, il governatore ordinò la costruzione di una residenza privata separata per l'imperatore e sua moglie, con l'intenzione di ospitare il resto della corte altrove nell'Alhambra o persino nella città bassa.

¹³¹ In questo momento la massima preoccupazione di Carlo sarebbe stata quella di ottenere fondi per pagare e placare così l'esercito imperiale, che stava devastando l'Italia sulla sua strada verso Roma, raggiunta e saccheggiata nel mese di maggio del 1527. Sul sacco di Roma si veda CHASTEL 1983.

¹³² Trad. it.: «Le indicazioni che mi avete inviato riguardo a ciò che deve essere costruito e rinnovato nella casa reale dell'Alhambra le ho finora trattenute, in attesa di inviarvi una risoluzione definitiva su quanto deve essere fatto. Alla fine, ho deciso di trasmettervi queste istruzioni affinché procediate come ritenete più opportuno. Vi dico soltanto che la sala principale deve essere ampia e contenere una cappella per la celebrazione della messa, e che le altre stanze da costruire siano collegate alla casa. Date ordine e realizzate il tutto secondo la vostra migliore discrezione, perché inviandolo, penso che si potrà procedere nel miglior modo possibile. Inoltre, vorrei che la cappella fosse progettata in modo che la messa possa essere ascoltata dall'alto, dal basso e da entrambi i lati. [...] Verificate se questa soluzione è praticabile e, se lo ritenete fattibile, scrivetemi i dettagli dell'ufficio necessario per realizzarla, in modo che si proceda secondo l'ordine stabilito».

La seconda delle lettere, inviata nell'autunno del 1527, riguardante il finanziamento del progetto, specificava l'ampio stanziamento che Carlo era disposto ad allocare per la costruzione del palazzo: una somma di 18.000 ducati per il primo anno e un totale di 90.000 ducati per i successivi otto anni previsti¹³³. Questa considerevole somma rappresentava solo un modesto sforzo per le casse imperiali, poiché proveniva dai profitti generati dall'accordo economico con i Moriscos¹³⁴. Tale accordo comportava un significativo aumento della pressione fiscale su questa parte della popolazione, in cambio del permesso di rimanere nei loro territori dopo la conversione al cristianesimo¹³⁵.

Infine, dopo numerosi progetti presentati e alcune lettere conservate negli archivi imperiali, altre smarrite, con richieste dell'imperatore non pienamente soddisfatte e l'estrema attenzione posta al rigore degli architetti Pedro Machuca e Luis de Vega, l'ultimo progetto considerato sarebbe stato quello di un palazzo distinto dalle vecchie residenze reali, privo di indicazioni sugli interessi personali di Carlo V. Nonostante queste incomprensioni tra imperatore, governatore e architetto, l'adozione delle nuove forme rinascimentali italiane avrebbe impressionato notevolmente Carlo, segnando la prima costruzione in Spagna di un palazzo reale con pianta quadrata e stanze distribuite attorno a un cortile circolare. Alla luce di ciò, possiamo interpretare che, mentre l'imperatore si concentrava su interessi pratici e funzionali, il governatore puntava costantemente alla proporzione e alla simmetria complessiva, evidenziando il classico confronto tra *dispositio* e *utilitas*¹³⁶.

¹³³ ROSENTHAL 1988, p. 281 doc. n. 1. «Yo he por bien de consignar para esta obra, desde luego, diez e ocho mill ducados, como está platicado lo del servicio de los noventa mill ducados, querría que fuera que éstos y los demás se cobrasen más brevemente, se repartiessen en menos años de los ocho que está otorgado por la orden que se ha dicho lo de los dos años primeros que agora corren aya aquel respecto».

¹³⁴ Si veda il saggio di SÁNCHEZ-BLANCO 2001, pp. 415-446.

¹³⁵ Come indica Ramón Carande, le Cortes de Toledo del 1525 concessero un servizio straordinario per il matrimonio di 150 milioni di maravedís che sono stati pagati nei quattro anni successivi, si veda CARANDE 1990, pp. 535-537; Non si tratta ancora del servizio dell'opera dell'Alhambra, anche se come ha indicato Carande, «Carlo V destina all'opera del palazzo 18.000 ducati degli 80.000 della donazione di Moriscos, in occasione del suo matrimonio».

¹³⁶ ROSENTHAL 1988, p. 26.

III.2 Pedro Machuca: architetto al servizio dell'Impero (1527-1550)

«En este tiempo vino Machuca de Italia, pintor celebrado, discípulo de Michael Angel, el qual pintó maravillosas obras en el reino de Granada y en las ciudades de Jaén, Toledo y convento de Uclés, y arquitecto que eligió la casa real del Alhambra que se labra al romano, la qual prosigue Luis Machuca Horozco su hijo, bien entendido, que estuvo en Italia»¹³⁷

Gómez Moreno, 1949.

Anche se i dati noti sulla vita di Pedro Machuca prima del suo arrivo a Granada sono scarsi, sappiamo che nacque a Toledo, dove ricevette principalmente la sua formazione come pittore. Successivamente, si recò in Italia per completare la sua educazione artistica, concentrandosi soprattutto a Roma, dove giunse intorno al 1512¹³⁸. È plausibile che abbia iniziato la sua formazione con Michelangelo, per poi proseguirla con Raffaello tra il 1515 e il 1518¹³⁹. Inoltre, è probabile che, frequentando la bottega di Raffaello, Machuca sia entrato in contatto con discepoli e collaboratori dell'artista italiano, come Polidoro da Caravaggio, Perino del Vaga e Giulio Romano, artisti che avevano già avuto rapporti con l'Impero di Carlo V, poiché, come visto in precedenza, avevano lavorato alle decorazioni e agli apparati effimeri per gli ingressi trionfali dell'imperatore in Italia.

Possiamo identificare questi anni come il periodo in cui Pedro Machuca assimilò il linguaggio del classicismo romano incarnato da Raffaello, insieme alle prime influenze manieriste sviluppate dai suoi collaboratori più stretti¹⁴⁰. Questa assimilazione stilistica emerge chiaramente un decennio dopo, quando l'artista fece ritorno in Spagna e fu chiamato a lavorare nel palazzo dell'imperatore a Granada¹⁴¹.

¹³⁷ Trad. It.: «In questo periodo venne Machuca d'Italia, pittore celebrato, discepolo di Michelangelo, che dipinse meravigliose opere nel regno di Granada e nelle città di Jaén, Toledo e convento di Uclés, e architetto che scelse la casa reale dell'Alhambra che si lavora al romano, che continua Luis Machuca Horozco suo figlio, ben compreso, che era in Italia».

¹³⁸ Sulla formazione di Pedro Machuca in Italia si veda: CAMPOS PALLARÉS 2021; LOPEZ GUZMÁN 2001.

¹³⁹ Secondo Nicole Dacos sulla base di una lettera che Michelangelo Buonarroti ha inviato a Firenze a suo padre, in cui menziona «un parente o amico spagnolo di un certo Alonso», che identifica questo personaggio con Pedro Machuca. Si veda DACOS 1984, pp. 332-361.

¹⁴⁰ LÓPEZ GUZMÁN, ESPINOSA SPINOLA, 2015, p. 923.

¹⁴¹ BOUBLI 2013, pp. 147-155.

Machuca tornò dall'Italia con un lungo periodo di formazione alle spalle, che gli permise di crescere artisticamente e lo dotò di un bagaglio intellettuale e culturale all'avanguardia, necessario per affrontare e rispondere alle sfide artistiche che la Spagna moderna richiedeva, seguendo le tendenze che giungevano dall'Italia per un rinnovamento della cultura artistica¹⁴². Nel 1520, Machuca fece ritorno in Spagna e si stabilì inizialmente a Jaén, dove realizzò alcuni dipinti per la cattedrale locale. Poco dopo, si trasferì a Granada, città in cui avrebbe vissuto fino alla sua morte. Appena arrivato a Granada nello stesso anno, si dedicò alla decorazione della Cappella Reale e ottenne l'incarico di dipingere quattro tavole facenti parte della *Pala de la Santa Cruz*¹⁴³, opera che fu anche commissionata a Jacopo Fiorentino (1476-1526) [fig.33]. Successivamente, si registrano quattro anni di silenzio documentario, durante i quali non si conosce l'attività dell'artista. Tuttavia, a partire dal 1524, dopo essersi stabilito definitivamente a Granada, Machuca iniziò a ottenere un certo riconoscimento e successo artistico, che lo avrebbe condotto alla nomina di architetto maggiore per la costruzione della nuova residenza ordinata dall'imperatore.

Avendo già discusso in precedenza i problemi attributivi legati al progetto, che alla fine sarebbero stati risolti grazie al genio di Machuca, è ora importante menzionare i motivi e le circostanze che lo avrebbero portato ad accettare l'incarico.

La data esatta del suo arrivo all'Alhambra per assumere il ruolo di maestro maggiore non è nota, e non è giunto fino a noi alcun contratto relativo a questo incarico. Di conseguenza, i dettagli precisi delle sue responsabilità e delle funzioni alla guida di questi lavori rimangono sconosciuti. Inoltre, non è pervenuta alcuna disposizione ufficiale della Corona riguardante tale nomina. Tuttavia, documenti successivi e contemporanei a Pedro Machuca stabiliscono chiaramente le sue responsabilità, le procedure da seguire e l'organizzazione amministrativa delle opere presso la Casa Real Nueva.

Quello che sappiamo, grazie ai libri dei conti dell'Alhambra, è che a Pedro Machuca era stato assegnato uno stipendio annuale di 100 ducati. Questo dato potrebbe sollevare dubbi sulla sua nomina come architetto maggiore del palazzo, considerando che, nello stesso periodo, Diego de Siloé (1495-1563) riceveva il doppio per la costruzione della Cattedrale di Granada, come

¹⁴² *Ivi*, p. 926.

¹⁴³ FROMMEL 2018, p. 78.

indica Gómez Moreno¹⁴⁴. Tuttavia, va notato che durante tutto il periodo in cui ricoprì il suo incarico all'Alhambra, Machuca e la sua famiglia risiedevano nella torre e nelle stanze adiacenti, situate sul lato nord della zona conosciuta come Patio del Mexuar, ora noto anche come Patio de Machuca. Questo fatto potrebbe suggerire che, con una residenza propria e uno stipendio di 100 ducati, oltre a quanto guadagnava con i suoi dipinti, Pedro Machuca fosse soddisfatto della sua posizione e del compenso come Maestro Maggiore all'Alhambra.

La posizione di maestro architetto maggiore era regolata dalle *Ordenanzas* e dalle disposizioni successive alla sua nomina, stabilendo che, oltre al lavoro di tracciatura, Machuca doveva visitare quotidianamente il cantiere per segnalare eventuali difetti all'operaio maggiore, Gonzalo de Lorca¹⁴⁵. Entrambi dovevano essere presenti durante la stipula dei contratti con le squadre di lavoro e con i fornitori di materiali. Le loro funzioni non erano separate dall'esecuzione pratica del lavoro, e per questo motivo è probabile che la mancanza di esperienza tecnica e strutturale di Machuca abbia portato a un coinvolgimento più diretto di altri partecipanti, probabilmente per garantire la corretta realizzazione del progetto.

Grazie a Rosenthal, sappiamo che la costruzione del nuovo palazzo ebbe inizio intorno a maggio del 1533, quando furono ottenuti i fondi per un nuovo ciclo di finanziamento quinquennale. Tuttavia, sebbene si possa ipotizzare che le fondamenta dell'edificio siano state poste nel 1533, esiste un vuoto documentale che copre il periodo fino al 1537. Di conseguenza, il lavoro svolto nei primi quattro anni può essere ricostruito solo deduttivamente, analizzando lo stato dell'edificio alla fine degli anni Trenta del Cinquecento.

Sembra che Machuca avesse l'intenzione di predisporre le fondamenta di tutta la residenza, inclusa la cappella, e di innalzare tutte e quattro ali del palazzo, al fine di limitare le modifiche sia nella pianta sia nell'elevazione che il suo successore avrebbe potuto apportare. L'impegno e la determinazione nel suo piano di lavoro emergono chiaramente se si considera che tre quarti delle fondamenta dei muri esterni e la maggior parte dell'elevazione dell'ala sud furono completati in soli quattro anni, tra il 1533 e il 1537. Nonostante la natura informale che caratterizzava le procedure amministrative dell'Alhambra prima del 1537, la manodopera doveva essere particolarmente efficiente e ben organizzata per aver raggiunto un simile progresso in un arco di tempo così breve.

¹⁴⁴ ROSENTHAL 1988, p. 34.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 58.

La costruzione del Palazzo sotto la direzione di Machuca subì tre principali interruzioni che ne ritardarono significativamente il completamento. La prima di queste interruzioni si verificò nell'ala Sud del palazzo, seguita dall'ala Ovest e infine dal cortile circolare.

Va sottolineato che la costruzione di queste parti dell'edificio non seguì un percorso lineare e che le interruzioni furono causate da numerose incomprensioni tra la manodopera, architetti e lo stesso imperatore. Infatti, se i lavori fossero proseguiti al ritmo sostenuto tra il 1533 e il 1542, Machuca avrebbe potuto vedere completate le due ali principali e gran parte del cortile prima della sua morte.

L'analisi delle quattro facciate del Palazzo di Carlo V rivela che la facciata sud fu la prima a essere costruita e completata [fig.34]. I documenti dell'epoca indicano che, intorno al 1540, mancava solo la finestra del secondo corpo, che sarebbe stata completata solo nel 1555. Questa facciata poggia su uno zoccolo di pietra calcarea a forma di panca, al di sotto del quale si trova una lastratura che, secondo Rosenthal, funge da isolante contro l'umidità. Il piano inferiore della facciata raggiunge un'altezza di 6,85 metri, dalla base della panca alla struttura a sbalzo che separa i due livelli. Questo livello è rivestito con conci di arenaria di forme e dimensioni variabili, configurando un elaborato bugnato che si concentra sulle chiavi di volta delle finestre, sia rettangolari che circolari, situate nelle sezioni delimitate dai pilastri.

Il progetto della facciata è dominato da una sezione centrale, dove il piano inferiore presenta doppie colonne ioniche addossate che fiancheggiano il portale, mentre al piano superiore colonne in stile corinzio incorniciano una grande finestra. Tutti i pilastri si ergono su alti piedistalli che mostrano due emblemi in rilievo¹⁴⁶. Il primo è l'emblema personale di Carlo V: le colonne d'Ercole avvolte da una fascia con l'iscrizione *Plus Ultra*, fiancheggiate da un globo terrestre [fig.35]. Il secondo emblema è legato all'Ordine borgognone del Toson d'Oro, raffigurato dalla lama di Sant'Andrea, dall'anello e dalla pietra focaia, simboli distintivi dell'ordine [fig.36]. Stilisticamente, i due livelli della facciata seguono uno schema unificato, con la variazione principale rappresentata dal bugnato del piano inferiore e dalla decorazione del livello superiore, che si distingue per le cornici e i frontoni che sormontano le campate.

Tuttavia, questa armonia architettonica presente nella facciata sud non fu un risultato né facile né rapido da ottenere. Il principale problema della facciata sud era il completamento della

¹⁴⁶ Secondo Rosenthal, sia il progetto che l'idea di utilizzare questi rilievi come un piedistallo sono totalmente attribuibili a Niccolò da Corte, che sarebbe stato confermato nella collaborazione dell'opera scultorea dell'edificio.

finestra del livello superiore e la sua decorazione, che causarono un notevole ritardo nei lavori. La costruzione della finestra del portale sud, abbandonata in precedenza per la mancanza di un progetto coerente con il resto della facciata, iniziò solo nel 1548. Il progetto di Pedro Machuca [fig.37], fu, in parte, realizzato da Niccolò da Corte (1507- 1554 circa), dopo la firma di un contratto datato il 26 ottobre 1548 per l'esecuzione della finestra. Una delle clausole specificava che Niccolò doveva seguire fedelmente il progetto di Machuca, inclusi i dettagli relativi a «*moldes, debuxos, entalles*»¹⁴⁷, dimostrando chiaramente l'intenzione di Machuca di garantire che la sua traccia non venisse modificata o alterata dall'artista italiano. Nonostante ciò, sappiamo che questa clausola del contratto non è stata rispettata, poiché l'artista italiano ha imposto le proprie idee rispetto a quelle di Machuca, che sono poi state realizzate. Sebbene la decorazione scultorea del frontone non fosse stata ancora progettata, il contratto prevedeva che «*sobre estos mencionados estilobatos irán cuatro historias en medio relieve sobre lo que será indicado por su señoría*»¹⁴⁸. Tuttavia, la finestra non sarebbe stata completata fino al 1555, a causa di una serie di disaccordi e della morte prematura di Niccolò da Corte. Infine a completare questo compito fu Juan del Campo, un fidato collaboratore di Da Corte.

Come precisato da Rosenthal, è possibile che l'attribuzione a Niccolò da Corte del progetto e dell'esecuzione dei rilievi si basi su criteri tecnici. Il rilievo a stacciato era una tecnica poco diffusa in Spagna e, ancora nel XVI secolo, rimaneva un'arte essenzialmente italiana.

Il programma iconografico completo comprendeva «*dos victorias aladas [...] con dos vasos a los pies*»¹⁴⁹. Una di queste figure è la personificazione della Storia, che celebra i trionfi di Carlo V [fig.38]. L'altra figura potrebbe essere interpretata come la personificazione della Verità, seguendo lo schema iconografico sviluppato da Luca Contile e Cesare Ripa alla fine del XVI secolo¹⁵⁰, anche se alcuni studiosi propongono una lettura alternativa, identificandola

¹⁴⁷ 26 de octubre, AA, Leg. 3, 11, fols. 1-2v (parzialmente pubblicato da GÓMEZ MORENO Y MARTÍNEZ 1941, p. 228, citando l'antica Leg. 228), si veda ROSENTHAL 1988, pp. 287-288 doc. n. 45.

¹⁴⁸ *Ibid.* Trad. it.: «su questi suddetti stilobati andranno quattro storie in mezzo rilievo su quanto sarà indicato da sua signoria».

¹⁴⁹ *Ibid.* Trad. it.: «Due vittorie alate [...] con due vasi ai piedi».

¹⁵⁰ La figura in questione è rappresentata seduta su una corazza e, seguendo l'immagine dell'antica Roma, il suo piede sollevato poggia su un cubo, figura geometrica associata alla Verità, spiegano Luca Contile e Cesare Ripa. Potrebbe trattarsi di uno schema utilizzato dagli artisti dell'Italia settentrionale durante la prima metà del XVI secolo, poiché Giulio Romano utilizza la stessa personificazione per la lunetta della Sala degli Stucchi del Palazzo Te di Mantova. Si veda ROSENTHAL 1988, pp. 87.

come la personificazione della Fama [fig.39]. Inoltre, i due bassorilievi che decorano i piedistalli rappresentano *Nettuno che calma la tempesta* e *il matrimonio tra Nettuno e Anfitrite*, possibili analogie con il potere marittimo dell'Impero carolino e il matrimonio tra Carlo V ed Isabella del Portogallo [figg.40-41].

La successiva facciata realizzata sotto la direzione di Pedro Machuca fu quella ovest, che divenne fonte di continui disaccordi tra l'architetto, Luis Hurtado de Mendoza e l'imperatore Carlo V [fig.42]. Quest'ultimo voleva un portale in marmo, mentre Machuca difendeva con fermezza la sua idea di un portale «alla romana» in arenaria. Come ben spiegato da Rosenthal, la costruzione nel 1541 del portale in arenaria da parte di Machuca sembrerebbe una chiara provocazione. Probabilmente, Machuca credeva che, tra il 1539 e il 1540, l'imperatore, afflitto da gravi problemi personali e preoccupato per la delicata situazione politica, non avrebbe prestato attenzione a un cambiamento nel lontano palazzo dell'Alhambra.

Il contesto si presentava dunque drammatico per Carlo V: nel maggio del 1539, l'imperatrice Isabella morì durante il parto, lasciando l'imperatore in uno stato di profondo sconforto, al punto da ritirarsi in un monastero per diversi mesi. Il suo isolamento fu interrotto dalle notizie delle rivolte a Gand, e ben presto ebbero inizio i preparativi per un lungo viaggio verso i Paesi Bassi. Carlo lasciò la Spagna nel novembre del 1539 e non vi fece ritorno fino al dicembre del 1541. Durante questo periodo, anche Luis Hurtado de Mendoza si assentò ripetutamente dall'Alhambra, in quanto dovette ispezionare le fortificazioni costiere e comandare le truppe impegnate nella difesa di Gibilterra e della costa meridionale dalle minacce della flotta turca.

Con l'imperatore e il governatore assenti, Machuca colse l'occasione per riabilitare il suo progetto originale per il portale ovest, confidando che, una volta realizzato, sarebbe stato accettato. Machuca credeva che, una volta completato, l'abbattimento sarebbe risultato troppo costoso e che la superiorità della sua versione rispetto al portale in marmo approvato sarebbe apparsa evidente. Tuttavia, quando Carlo V tornò in Spagna nel dicembre del 1541, venne informato delle libertà che Machuca si era preso, e pertanto richiese un rapporto dettagliato sui lavori¹⁵¹. Nonostante la lentezza burocratica dell'epoca, la risposta arrivò dopo nove mesi, nel dicembre dello stesso anno. L'imperatore ordinò immediatamente la sospensione della

¹⁵¹ ROSENTHAL 1988, pp. 78-79.

costruzione del portale in arenaria e dispose di coprire con tegole la parte già realizzata senza autorizzazione, in attesa di una decisione definitiva¹⁵².

Sia l'ordine impartito dall'imperatore e dal governatore, sia l'accettazione da parte di Machuca possono essere dedotti dalle restrizioni contenute nelle *Ordenanzas* già menzionate, dove si stabiliva chiaramente che l'architetto doveva limitarsi a «traçar y hordenar» tutte le parti dell'opera secondo «la traça que el marqués, mi señor, dexó»¹⁵³, riferendosi a Luis Hurtado de Mendoza, sotto il cui governo era stata iniziata la costruzione del palazzo.

Dopo che i lavori furono bruscamente interrotti nel 1542 e, per ordine imperiale, si coprì con tegole la parte costruita¹⁵⁴, non si trovano ulteriori riferimenti relativi a questo portale fino al 1550, anno in cui morì Pedro Machuca. Tuttavia, Rosenthal suggerisce che i lavori potrebbero essere stati ripresi intorno al 1548-1549¹⁵⁵. Gómez Moreno, alcuni anni prima dello studio di Rosenthal, propose che le scene rappresentate facessero un riferimento alla battaglia di Pavia del 1525¹⁵⁶. Rosenthal, invece, controbatte affermando che questa iconografia sarebbe più appropriata a rappresentare la battaglia di Mühlberg, poiché in realtà la battaglia di Pavia sarebbe stata una falsa vittoria, indegna di essere ricordata, dopo i ripensamenti di pace da parte di Francesco I, che infranse tutti gli accordi firmati dopo la sua sconfitta¹⁵⁷. Seguendo questa logica, possiamo comprendere perché non sarebbe stato appropriato rappresentare e celebrare, alle porte del palazzo, e quasi una generazione dopo, una vittoria di tale natura. Sappiamo inoltre che solo a partire dal 1539 Carlo V iniziò a utilizzare armature lamellari, come quelle rappresentate nei piedistalli, che Rosenthal descrive come «abbastanza goffe». È proprio questo dettaglio dell'armatura lamellare che porta lo studioso a pensare che si tratti della rappresentazione della battaglia di Mühlberg, poiché, come egli stesso afferma: «Questa

¹⁵² *Ivi*, p. 80.

¹⁵³ 1 luglio 1546, competenze dei principali ufficiali nelle Ordinanze scritte da Íñigo López de Mendoza, quarto Conte di Tendilla, e registrate in una copia del 13 maggio 1549, AGS, CSR, Leg. 26, pp. 13-16: «maestro mayor de las dichas obras a de traçar y hordenar todo lo que en la dicha obra de la casa real, que en esta Alhanbra se edifica, se a de haçer, conforme a la traça que el marqués, mi señor, dexó; y a de dar a los entalladores y canteros y otros ofiçiales, que en ella trabaxan, los dibuxos, y dé diseños de lo que an de hacer, con sus proporçiones y tamaños precisos, conforme al arte del aquitectura; y ahites que a los dichos ofiçiales, los mostrará el conde, para que añada, o quite, o enmiende en ellos lo que pareçiere que conbiene».

¹⁵⁴ 2 al 9 de diciembre de 1542, AA, Leg. 3, 5: «A Magarrafa, 775 tejas para cubrir la portada nueva, a 800 del millar, que monta 170 [maravedís]».

¹⁵⁵ Quest'ipotesi si basa sul programma iconografico dei piedistalli che fiancheggiano l'ingresso.

¹⁵⁶ ROSENTHAL 1988, pp. 93-94.

¹⁵⁷ Sulla battaglia di Pavia e le testimonianze di Carlo rispetto a questa, si veda PARKER 2019, pp. 234-245.

era, naturalmente, la stessa rappresentata nel famoso ritratto equestre di Carlo V a Mühlberg di Tiziano, dipinto nel 1548 e oggi conservato al Museo del Prado»¹⁵⁸ [fig.43].

Nel frattempo, l'altro dei piedistalli rappresenterebbe il *Trionfo della Pace*, in contrapposizione e come risultato della vittoria nella battaglia contro la Lega di Smalcalda.

Nel resto della facciata ovest, come nella facciata sud, l'organizzazione è strutturata su due livelli: quello inferiore, rivestito a bugnato, e quello superiore, decorato con colonne doriche e aperture sormontate da frontoni, riccamente ornati. Questi due livelli sono separati dalla struttura a sbalzo, già menzionata in precedenza. Il portale, di carattere tripartito, presenta ciascuna delle sue porte affiancata da doppie colonne doriche scanalate e addossate. La porta centrale, di maggiori dimensioni, è sormontata da un frontone triangolare che ospita un rilievo dell'imperatore Carlo V, accompagnato da due figure alate che poggiano sulle falde del frontone. Le porte laterali, di dimensioni minori, sono anch'esse sormontate da frontoni e decorate con figure di putti. Sopra questi ingressi, si trovano due tondi a rilievo che raffigurano scene eroiche con protagonista Carlo V.

Il piano superiore del portale, come quello inferiore, presenta tre aperture balaustrate, sormontate da frontoni: quello centrale di tipo triangolare e quelli laterali semicircolari. Su questi, si distribuiscono tre tondi che rappresentano scene mitologiche eroiche. È importante sottolineare che quest'ultima parte della decorazione, appartenente a una fase successiva, non fa più parte dell'intervento originale di Pedro Machuca.

Il rivoluzionario cortile circolare sarebbe stato l'ultima parte della residenza ad essere realizzata. Gli unici documenti pervenutici riguardanti l'inizio di questi lavori sono due brevi annotazioni risalenti al febbraio del 1540¹⁵⁹, che fanno riferimento al «redondo de la casa»¹⁶⁰. Alcuni dei quesiti posti da Rosenthal in merito alla fondazione del cortile interno riguardano il colonnato, poiché inizialmente Machuca aveva progettato un sistema di arcate su pilastri quadrati con semicolonne addossate, il cui schema viene descritto nei libri di nomina quanto segue: «[...] columnas acompañadas a los lados con pies derechos y movimientos en los que

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ Nomina I: 18 de febrero de 1540, AA, Leg. 2, 2b: «De 14 onças de hilo de yerro para las medidas del redondo de la casa, 56 maravedís»; Nomina II: 28 de febrero de 1540, AA, Leg. 2, 2b: «A Hernán Sánchez, de 2780 arrobas de piedra de guixarro para las çanxas de los redondos de la casa, a maravedís la arroba, monta 2780».

¹⁶⁰ Con «redondo de la casa» si fa riferimento al cortile, a causa della sua disposizione circolare.

se çerraban los arcos redondos»¹⁶¹. Sebbene il progetto di Machuca fosse stato già approvato, nel 1576 Juan de Maeda (?-1576) dichiarò che questo tipo di pilastri quadrati non era considerato idoneo, poiché, a suo dire, «pareçe que esto enbaraçara»¹⁶² la struttura. La loro conseguente sostituzione con colonne, che oggi conosciamo, cambiò la sostanza e il tracciato del modello. Nonostante il progetto iniziale di Machuca, dopo i cambiamenti menzionati, sappiamo che già nel 1539 l'architetto aveva delineato l'idea dell'attuale colonnato nel progetto oggi conservato nel Palazzo Reale di Madrid. Si tratta di un colonnato composto da 32 colonne doriche al piano terra e 32 colonne ioniche al piano superiore, la cui realizzazione sarebbe stata completata da suo figlio Luis.

Tuttavia, va notato che, durante quegli anni, Machuca lavorò parallelamente su due altre costruzioni analoghe, anch'esse parte del progetto imperiale: il Pilar di Carlos V e la Puerta de las Granadas, progetti in cui fu assistito dall'artista italiano Niccolò da Corte e che oggi fanno parte del complesso dell'Alhambra.

Machuca morì il 4 luglio 1550, dopo aver ricoperto per 17 anni la carica di Architetto Maggiore dell'Alhambra, lasciando completata circa la metà della residenza imperiale [fig.44]. Se non fosse stato per le incertezze architettoniche imposte dall'imperatore e dal governatore, Machuca avrebbe verosimilmente potuto portare a termine *in toto* le facciate sud e ovest, considerato che il ritmo costruttivo mantenuto dalla sua squadra fu di difficile paragone rispetto ad altre opere coeve. A queste difficoltà si aggiunse il conflitto tra le idee e i valori rinascimentali di Machuca, formatisi nel contesto dell'Italia, e le pratiche architettoniche più tradizionali dei consiglieri castigliani dell'imperatore. Un'ulteriore fonte di frizione e ritardo può essere individuata nella figura di Niccolò da Corte, il quale riuscì a intervenire modificando non solo il progetto scultoreo, ma anche quello architettonico attraverso la propria concezione plastica. Infine, fu suo figlio Luis a subentrare come Architetto Maggiore, introducendo, come vedremo, alcune modifiche di natura sia strutturale che ornamentale nella residenza imperiale.

¹⁶¹ ROSENTHAL 1988, pp. 304-305 doc. 129. Trad. it.: «[...] colonne accompagnate ai lati, dritte e con movimenti in cui si chiudevano gli archi rotondi».

¹⁶² *Ibid.* Trad. it.: «sembrerebbe che non fosse adatto».

III.3. Il prosieguo dei lavori: Luis Machuca (1550-1571)

Luis Machuca (1525-1572) entrò a far parte dei lavori del Palazzo di Carlo V sotto la supervisione di suo padre, Pedro Machuca, una volta raggiunta quella che veniva considerata «l'età appropriata», come stabilito dallo stesso Pedro quando fu nominato Maestro Maggiore nel 1527¹⁶³. Nel 1549, Luis compare per la prima volta nei documenti con il titolo di Maestro Maggiore delle opere dell'Alhambra, il che indica che era succeduto a suo padre nella direzione dei lavori prima della morte di quest'ultimo, avvenuta nel 1550¹⁶⁴.

Come suo padre, Luis Machuca riceveva uno stipendio annuo di 100 ducati, ma a partire da febbraio 1563, dopo tredici anni di incarico, la sua retribuzione fu elevata a 150 ducati¹⁶⁵. È noto che la sua formazione artistica ebbe inizio nel campo della pittura, con particolare attenzione alle tecniche della doratura e dell'*estofado*. Sebbene la sua attività pittorica resti in gran parte poco conosciuta, ci sono alcuni interventi di pittura e restauro a lui attribuiti. Lázaro de Velasco, nel suo commento su Vitruvio, sottolineava come Luis fosse «bien aprendido en materia de architectura y hubiese visitado Italia»¹⁶⁶, suggerendo che probabilmente avesse iniziato la sua formazione lì. È importante notare, tuttavia, che Luis Machuca ebbe modo di confrontarsi con un'arte e un'architettura profondamente diverse rispetto a quelle osservate dal padre prima del 1520, un cambiamento che si riflette in alcuni elementi architettonici del palazzo.

La maggior parte degli studiosi concorda sul fatto che Luis Machuca adottò un atteggiamento più flessibile e liberale di fronte ai cambiamenti proposti nel progetto architettonico e nell'ornamento. In ogni caso, è importante sottolineare che, durante la sua gestione, non ci sono prove di conflitti o interruzioni nei lavori, a differenza del periodo di suo padre.

Per quanto riguarda l'imperatore Carlo V, il suo interesse per la costruzione della sua futura residenza a Granada iniziò a decadere rapidamente, e fu suo figlio, il principe Filippo, ad

¹⁶³ GALERA MENDOZA, 2011b p. 329.

¹⁶⁴ ROSENTHAL 1988, p. 301 doc. n. 124.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ Come ci indica de Velasco: «In questo periodo venne Machuca dall'Italia, pittore celebrato, discepolo di Michael Angel, che dipinse meravigliose opere nel regno di Granada e nelle città di Jaén, Toledo e convento di Uclés, e architetto che scelse la casa reale dell'Alhambra che si somiglia al romano, che continua Luis Horozco, suo figlio ben inteso, che era in Italia» Si veda SÁNCHEZ CANTÓN 1923-1941, p. 207.

assumere progressivamente maggiori responsabilità nei progetti architettonici reali in tutto il regno¹⁶⁷.

Durante i ventuno anni in cui Luis lavorò come architetto maggiore dell'Alhambra, gran parte del suo lavoro si concentrò sull'esecuzione di due dei progetti più complicati che suo padre non era riuscito a completare: il frontone in marmo della facciata ovest e il cortile circolare. Anche se la maggior parte degli studiosi presume che Luis abbia rispettato le intenzioni originali di suo padre, l'analisi dell'esecuzione da parte di Rosenthal rivela che ha introdotto alcuni cambiamenti piuttosto significativi.

La sfida principale che Luis Machuca ha dovuto affrontare in relazione alla facciata orientale è stata quella di completare il frontone di marmo che avrebbe configurato questa parte dell'edificio. Anche se è vero che il lavoro dei piedistalli è iniziato sotto la direzione di Pedro, il resto dell'insieme ha subito una serie di ritardi a causa della consegna tardiva dei materiali. Fu solo nel 1568 che Leval riuscì a completare la facciata, previamente interrotta per causa dalla Ribellione dei mori¹⁶⁸.

La maggior parte dei documenti esistenti su questa facciata si riferiscono alla sua decorazione scultorea, poiché il progetto architettonico ha seguito lo schema tracciato da Pedro. Le sculture sono state realizzate da Antonio de Leval, un artista fiammingo di cui non si conosce la formazione.

Su richiesta di Luis Machuca, Leval dovette realizzare una replica della Battaglia di Mühlberg, anche se meno evidenziata e vigorosa da quella progettata dal padre [figg.45-46]. Inoltre, creò un *Trionfo della pace* [fig. 47], i putti con la ghirlanda che si appoggiano sui frontoni delle porte laterali [figg.48-49], le vittorie sedute sul frontone della porta centrale, scolpite in marmo [fig.50] e i tondi che coronano i frontoni laterali [figg.51-52].

La sfida più grande per Luis fu la direzione dell'incompiuto e mutevole progetto del cortile centrale del palazzo [fig.53]. Come menzionato in precedenza, il disegno originale di Pedro fu modificato poiché «pareçe que esto enbaraçara». L'opinione di Luis riguardo alla concezione del cortile circolare cambiò, soprattutto per quanto riguarda i materiali. Inizialmente, ordinò due colonne doriche in marmo bianco di Macael; anche se poco dopo decise che non erano

¹⁶⁷ Anche se Filippo II stava assumendo sempre più le questioni architettoniche del regno, la sua attenzione e il suo finanziamento erano principalmente diretti ai palazzi di Madrid e Toledo. Inoltre, considerava i palazzi dell'Alhambra troppo costosi e lontani dalla residenza reale.

¹⁶⁸ Sulla Ribellione dei mori e la Guerra delle Alpujarras si veda MÁRMOL CARVAJAL 1991.

del tutto adeguate e optò per utilizzare la pietra policroma di Turro [fig.54]¹⁶⁹. Nel 1556 ordinò tre colonne di questo materiale e, poco dopo, firmò il contratto per le altre ventinove¹⁷⁰. Le colonne non arrivarono al palazzo fino al maggio del 1560 e i capitelli e le basi solo nell'agosto dello stesso anno. Nonostante, l'elevazione del colonnato dorico non ebbe luogo fino al 1561.

È importante sottolineare che l'alto livello di maestria richiesto da Pedro ai tagliapietre non diminuì sotto la direzione di Luis. I blocchi del muro del corridoio inferiore, costruito tra il 1552 e il 1557, sono considerati i meglio scolpiti e posizionati di tutto il palazzo. La volta anulare del piano inferiore fu completata, secondo Rosenthal, intorno al 1569, poiché non è menzionata nei documenti di Juan de Maeda come una delle opere in sospeso da terminare¹⁷¹. Verso il 1564, secondo i documenti, cominciarono ad arrivare i materiali per la copertura superiore, inclusa la colonnata, che in realtà non venne mai completata a causa del rallentamento dei lavori, dovuto in parte alla ribellione dei *moriscos*, scoppiata nel 1568.

Durante il regno di Carlo V, ai *moriscos* fu permesso di usare la propria lingua e conservare alcune delle loro usanze e abiti tradizionali, in cambio di un tributo annuo di 80.000 ducati. Queste misure cambiarono sotto il regno di Filippo II, che proibì qualsiasi traccia delle tradizioni musulmane. Tale repressione portò alla ribellione dei *moriscos*, provocando la chiusura delle cave e l'interruzione delle vie di trasporto dei materiali. Inoltre, Filippo II ridusse significativamente i fondi destinati ai lavori reali dell'Alhambra, rendendo impossibile il pagamento dei salari e costringendo i responsabili dei lavori ad abbandonare le loro posizioni, lasciando l'Alhambra in uno stato di abbandono.

Infine, Luis Machuca morì, molto probabilmente nel settembre del 1571, anno in cui i lavori vennero interrotti, lasciando incompleto il palazzo [fig.55]. Sebbene i lavori vennero ripresi nel 1572, il continuo avvicendamento di architetti, i tagli finanziari, la perdita di influenza della famiglia Mendoza e la successione di monarchi poco interessati ai progetti dell'Alhambra, portarono la fabbrica a uno stato di abbandono e oblio. Così, quello che un

¹⁶⁹ È probabile che il cambiamento della scelta del materiale dipendesse dalla minore distanza in cui si trovava la cava di Turro rispetto a quella di Macael. Infatti, il marmo di Turro non presenta alcun vantaggio in termini di durata e facilità di scoltura rispetto all'altro.

¹⁷⁰ Si vedano i documenti nn. 89, 90 e 92 in ROSENTHAL 1988, p. 296.

¹⁷¹ *Ivi*, pp. 120-122.

tempo fu il grande progetto imperiale di Carlo V si trasformò in un edificio incompiuto di cui nessuno voleva prendersi cura.

Dopo quasi cinquant'anni di monopolio architettonico esercitato dalla famiglia Machuca come architetti maggiori, il Palazzo di Carlo V finì per essere abbandonato, nonostante i tentativi falliti di altri architetti, come Juan de Minjares, di proseguire i lavori. Questo abbandono segnò l'inizio di tre secoli di degrado per quello che una volta era stato il grande sogno dell'imperatore, il quale non tornò mai più a visitare la città di Granada. Nonostante il suo stato di abbandono, il palazzo finì per configurare in modo decisivo il paesaggio della città, imponendosi come un simbolo imprescindibile della sua storia e architettura, celebrato dai visitatori stranieri che si recarono a Granada nei secoli successivi, come vedremo nel capitolo successivo.

IV. SGUARDI DI VIAGGIATORI SU GRANADA TRA IL XVI E XVII SECOLO

IV. 1. Granada nell'immaginario imperiale

Prima di esaminare le testimonianze dei viaggiatori che si sono recati a Granada tra il XVI e il XVII secolo, è necessario contestualizzare l'importanza del sito per la costruzione dell'immaginario imperiale durante il regno di Carlo V. Granada, l'ultima città della penisola ad essere riconquistata nel 1492, fu rapidamente elevata a potente simbolo dell'unità e dell'espansione del regno cristiano e dell'unità territoriale sotto lo stendardo cattolico¹⁷².

A questi presupposti si univa l'ambizione di Carlo V di perseguire una monarchia universale, così come la descrisse Dante Alighieri in *De Monarchia*¹⁷³.

Dopo essere stato incoronato, riaffermò il suo legame con la città, soprattutto attraverso il sostegno delle Cortes di Santiago e della Coruña nel 1520¹⁷⁴. In tale occasione, impegnato a preservare la centralità dei suoi domini spagnoli, espresse il desiderio che i suoi resti riposassero in queste terre: «Carlo ha deciso di vivere e morire in questo regno, in cui la determinazione è, e sarà, finché vivrà»¹⁷⁵. La sua scelta iniziale di Granada come luogo di sepoltura rifletteva una continuità simbolica con i re cattolici. Tuttavia, nonostante la sua prima e unica visita nella città nel 1526, l'imperatore non vi sarebbe mai più tornato.

Consolidata la sua scelta di Granada come città emblema dell'Impero, l'Asburgo ordinò la costruzione di un proprio palazzo che, senza imporsi in modo prevaricante sulla cultura locale, introducesse un nuovo linguaggio architettonico, impregnato delle forme del Rinascimento italiano. La struttura, completamente estranea allo stile islamico del XIV secolo che la circondava, sarebbe divenuta un simbolo del rinnovamento culturale e politico che Carlo intendeva istaurare e promuovere nel regno.

¹⁷² Nella conquista di Granada erano intervenuti persone di tutti i regni, e quindi appariva come bottino comune. Collocare la corte in essa era come intenderla come corte di tutti, qualsiasi altro luogo si riferirebbe a un determinato regno. Punto di vista che i re cattolici avevano percepito e assunto con l'istituzione del luogo comune di sepoltura nella cappella reale. Si veda LÓPEZ GUZMÁN 1986, p. 77.

¹⁷³ Si tratta di un progetto nato sotto l'influenza del gran cancelliere Mercurino da Gattinara, che «si attendeva da Carlo V la realizzazione della speranza dantesca in una monarchia universale». Su questo argomento si veda GROSSO 2016, note 8 e 9 pp. 92-93; CHECA CREMADES 1980; FANTONI 2000.

¹⁷⁴ SZÁSZDI LEÓN-BORJA 2008, pp.165-199.

¹⁷⁵ ALVAR 1997, pp. 169-188.

Oltre ai significati intrinseci di ogni opera architettonica e alle funzioni pratiche deducibili dai documenti storici, è essenziale interrogarsi se, come accadde in altre città dell'Impero, a Granada vi sia stato un tentativo consapevole di modellare un'identità urbana distintiva sotto il regno di Carlo V. Tale questione diviene particolarmente rilevante nel contesto della costruzione del palazzo imperiale, la cui posizione e progettazione potrebbero rispondere non solo alle ambizioni estetiche dell'imperatore, ma anche a un intento simbolico di rinnovamento e affermazione urbana¹⁷⁶.

Per esplorare con rigore questa ipotesi, è indispensabile riferirsi a una categoria di fonti di grande valore: i resoconti dei viaggiatori. Inizialmente attratti dall'esotismo dei palazzi arabi, i visitatori europei del XVI e XVII secolo cominciarono presto a notare anche la nuova costruzione rinascimentale, con la sua imponente geometria e il linguaggio classico che, in contrasto con l'architettura islamica, suggeriva una dichiarazione simbolica di rinnovamento e di affermazione culturale.

L'interesse rinascimentale per il viaggio e l'esplorazione promosse la visita a centri urbani come Granada, il cui fascino particolare risvegliava tanto la curiosità dei viaggiatori, desiderosi di osservare i palazzi nasridi e la monumentalità del palazzo imperiale, quanto l'attenzione del pubblico europeo, che approfondiva la conoscenza di queste terre attraverso racconti, illustrazioni e mappe. Granada divenne così un punto di riferimento culturale, uno spazio in cui la coesistenza dell'eredità islamica e dell'architettura rinascimentale offriva un'esperienza di notevole valore simbolico.

La maggior parte dei racconti di viaggiatori europei che menzionano Granada provengono principalmente da diplomatici e ambasciatori al servizio delle corti reali e del papato. Questi resoconti non solo rispondevano all'interesse per le caratteristiche della città, ma avevano anche un obiettivo più pragmatico: documentare gli itinerari e gli spazi di interesse che le autorità degli Stati europei emergenti stavano percorrendo. Attraverso descrizioni dettagliate, tali rapporti non solo registravano la geografia e l'architettura di Granada, ma esploravano anche le sue storie, tradizioni e simboli, contribuendo a costruire una visione della città che andava oltre l'aspetto estetico per approfondire il suo valore strategico e politico all'interno dell'Impero.

¹⁷⁶ LÓPEZ GUZMÁN 1986, pp. 77-78.

IV.2 Le testimonianze dei viaggiatori

Sono molteplici le testimonianze di viaggiatori, ambasciatori, poeti e letterati che sono giunte fino a noi, alcune focalizzate sulla magnificenza del complesso palatino nasridi, altre sul grandioso ma incompiuto palazzo dell'imperatore. Alcuni di questi resoconti offrono una narrazione approfondita della storia delle architetture, mentre altri ne forniscono solo un riferimento superficiale, articolandosi in diverse forme espressive: dal diario di viaggio alla poesia, fino a descrizioni più sintetiche. Ciò che accomuna tutti i resoconti del XVI e XVII secolo è la facilità con cui la città di Granada si rendeva accessibile ai viaggiatori, offrendo loro un'esperienza unica di contemplazione delle sue meraviglie.

Tra le testimonianze più rilevanti e oggetto di studio sulla città di Granada nel XVI secolo, spiccano quelle di Antoin de Lalaing (1480-1540) e Andrea Navagero (1483-1529), illustri uomini di lettere che visitarono la città e lasciarono documenti di grande valore. Ovviamente, nessuno di loro fece riferimento al palazzo imperiale di Carlo V, poiché la sua costruzione non era ancora stata avviata. Particolarmente interessante è l'analisi delle loro opinioni sul complesso palaziale dell'Alhambra, di cui evidenziarono magnificenza e sontuosità, qualità che colpirono anche Carlo V durante la sua prima visita nel 1526 e che potrebbero aver contribuito a influenzare la sua decisione di erigere il proprio palazzo proprio in questo straordinario contesto.

Il primo dei suddetti a visitare Granada fu Antoin de Lalaing, Signor di Montigny, e tesoriere della corte di Filippo il Bello (1478-1506), che soggiornò nella città dal 18 al 23 settembre 1502. Sebbene breve, questo soggiorno gli permise di registrare la magnificenza dei palazzi nasridi in un rapporto relativamente dettagliato ed esteso. Nella sua descrizione iniziale, Lalaing si sofferma sulla posizione del monumento, situato su una delle colline di Granada, nota come Sabika, per poi passare a un'analisi esaustiva del Patio de los Leones, che attirò particolarmente la sua attenzione per la raffinatezza architettonica e la sua simbologia:

Está sentado el castillo de la Alhambra sobre una montaña, más alto que la ciudad y a un extremo de ella. Es muy grande: parece una ciudad pequeña. Dos grupos de casas se contienen dentro¹⁷⁷, uno de los cuales es llamado barrio de los Leones, donde hay un patio losado de blanco mármol, y en medio una fuente pavimentada de

¹⁷⁷ Facendo riferimento ai diversi palazzi del complesso palatino dell'Alhambra.

parecido mármol, y por la boca de doce leones, hechos de lo mismo, sale el agua de la fuente [...] y es una cosa bien hecha¹⁷⁸.

Nelle sue descrizioni, Lalaing non tralascia dettagli che, ancora oggi, sono considerati tra i più rilevanti dell'arte nasridi, come la presenza dell'acqua e della vegetazione integrata nell'architettura e i cortili aperti e freschi, che creano un'atmosfera quasi paradisiaca. Infatti, conclude il suo ultimo riferimento all'architettura dei palazzi in questo modo:

Visto todo ello, es uno de los lugares mejor trabajados que haya en la tierra, y, según creo, no hay rey cristiano, cualquiera que sea, que esté tan bien alojado a su gusto¹⁷⁹.

D'altro canto, Andrea Navagero, ambasciatore veneziano alla corte di Carlo V, visitò Granada nel 1525, un anno prima che l'imperatore facesse la sua prima visita in città e ordinasse la costruzione del suo palazzo imperiale. Di Navagero ci resta un vasto epistolario di grande valore storico, in cui spiccano le cinque lettere indirizzate all'umanista Giambattista Ramusio e quelle in cui descrive i suoi viaggi in Spagna e Francia¹⁸⁰.

Nell'interpretazione dei racconti di Navagero sul suo viaggio a Granada e all'Alhambra, si evidenzia il rispetto interculturale che questo monumento suscitava in un osservatore dell'epoca¹⁸¹. Infatti, nel corso dei suoi viaggi in Spagna, Navagero rimase profondamente colpito dalla magnificenza e dall'arte dei palazzi e dei giardini un tempo appartenuti ai sovrani musulmani, che descrisse con ammirazione e rimpianto¹⁸². Nei suoi resoconti, l'ambasciatore veneziano si abbandona a elogi sinceri, affermando che tali meraviglie rappresentano «la cosa più bella che io abbia vista in Ispagna», fino a immaginare una vita

¹⁷⁸ LALAING 1502, p. 475. Trad. it.: «Il castello dell'Alhambra sorge su una montagna, più alta rispetto alla città e situata a un'estremità di essa. È molto grande e somiglia a una piccola città. Al suo interno ci sono due gruppi di edifici, uno dei quali è chiamato il quartiere dei Leoni. Qui si trova un cortile pavimentato in marmo bianco, con al centro una fontana anch'essa rivestita dello stesso marmo. Dalla bocca di dodici leoni, scolpiti nello stesso materiale, sgorga l'acqua della fontana [...] ed è un'opera molto ben fatta».

¹⁷⁹ *Ibidem*. Trad. it.: «Considerando tutto ciò, è uno dei luoghi più raffinati e ben realizzati che esistano sulla terra. Credo che non ci sia alcun re cristiano, chiunque egli sia, che possa vantare un'ospitalità così lussuosa e piacevole».

¹⁸⁰ MELANI 2013.

¹⁸¹ ARJONES 2015, p. 174.

¹⁸² PERUGINI 2006.

ideale dedicata agli studi e alla quiete in quei luoghi, con «piaceri convenienti a un uomo dabbene, senza desiderio di più»¹⁸³.

Detta Alhambra ha le sue muraglie a torno: e e com'uno Castello separato dal resto della città: alla qual predomina quasi tutta. Vi e dentro bon numero di case: ma il più però del spatio e occupato da un bel palazzo, che era de i Re Mori: che in vero e molto bello, et fabricato sontuosissimamente, si de marmori fini, come di ogn'altra cosa: i qual marmori però non sono ne i muri, ma ne i suoli in terra: vi e una gran corte, ò Spatio, al modo Spagnolo, molto bella, e grande, circondata da fabrica intorno, ma da una parte, ha una torre singular e bellissima, che chiamano la Tor de Comarez, nella qual vi sono alcune sale, e camere molto bone, con le fenestre fatte molto gentil e commodamente, con lavori moreschi assai eccellenti, si nelli muri, come nel cielo de gl'alloggiamenti: i lavori parte son di Giesso con oro assai: e parte di Avorio, e oro accompagnato: in vero tutti bellissimi: e massime il cielo della sala da basso, e tutti i muri. La corte e tutto saleggiata di finissimi e bianchissimi marmi, delli quali vi sono pezzi grandissimi. Per mezzo vi e come un canale pieno di aqua viva, d'una fontana che intra in detto palazzo, e se vi conduce per ogni parte fina nelle camere. Da un canto a l'altro di detto canale vi e una spallera di mirto bellissima, e alquanti pè di Naranci¹⁸⁴.

In merito al celebre Palacio del Generalife, impressionato dalla sua bellezza, Navagero lo descrive ed esprime un senso di nostalgia per la sua architettura che al momento si stava perdendo a causa del dominio cristiano:

Di questo palazzo si esce per una porta secreta di dietro, fuori de la cinta che ha intorno, e si intra in un bellissimo giardino d'un palazzo che è più alto sul monte, detto Gniahalariffè. Il qual Gniahalariffè anchora che non sia molto gran palazzo, e però molto ben fatto e bello, e di bellezza di giardini e acque, e la più bella cosa che habbi vista in Spagna: ha pia spatii, tutti con acque abundantissime, ma un tra gl'altri con la sua aqua corrente come un canal, per mezzo pieno di bellissimi mirti, e naranci, nel qual vi è una loggia ch'alla parte che guarda di fuori, ha sotto di se mirti tant'alti che arrivano poco meno ch'al par de'balconi, i quali si tengono cimatic si eguali, e son si spessi, che parono non cime d'arbori, ma un prato verde equalissimo, son questi mirti dinanzi tutta questa loggia, di larghezza di sei ò otto passi, di sotto i mirti nel vacuo che vi resta, vi sono infiniti conigli, i quali vedendosi alle volte tra i rami che pur traluceno, fanno bellissimo vedere, l'acqua va per tutto'l palazzo, et ancho per le camere quando si vuole, in alcune delle quali vi fa un

¹⁸³ Ivi, p. 325.

¹⁸⁴ NAVAGERO 1563, pp. 18v-19r. Sulle descrizioni e testimonianze di Navagero si veda PERUGINI 2006, pp. 323-331.

piacevolissimo star l'estate: in un spatio tutto verde, e fatto un prado con alcuni bellissimi arbori, si fan venir l'acque di tal maniera, che serrandosi alcuni canali senza che l'huomo se ne aveda, stando nel prato si sente crescer l'acqua sotto i piedi, si che si bagna tutto. Fassi più ancho mancar senza fatica alcuna, et senza ch'alcuno vedi come¹⁸⁵

Lo sguardo attento e poliedrico di Navagero si estende oltre, abbracciando con entusiasmo e ammirazione non solo alberi, giardini, montagne e corsi d'acqua, ma anche le piazze, i conventi e i palazzi della città. La sua descrizione si amplifica con una riflessione in merito alla piacevolezza del sito, adatto agli ozi letterari:

[...] somma al loco non par a me che vi manchi cosa alcuna di bellezza et piacevolezza, se non uno che'l cognoscesse, e godesse, vivendovi in quiete, e tranquillita in studii, e piaceri convenienti a huomo da bene, senza desiderio de più¹⁸⁶.

Le descrizioni dell'ambasciatore mostrano come la sua valutazione dell'architettura dell'Alhambra si concentri principalmente su elementi esotici e distintivi, nonché sull'abilità tecnica degli antichi costruttori.

Tra i testi di rilievo per lo studio di questo argomento, spicca anche quello di Georg Hoefnagel (1542-1600), commerciante, artista e cittadino di Anversa. Sebbene più breve dei precedenti, questo scritto, originariamente destinato a corredare un'incisione della città datata 1563 e accompagnata dalla dicitura «*Depingebat Georgius Hoefnagel Antuerpianus 1563*», menziona i principali punti di interesse di Granada, tra cui l'Alhambra e, per la prima volta, il Palazzo di Carlo V:

Sigue ahora la segunda región de la ciudad, que tiene el nombre de Alhambra. que los moros en su lengua dicen que significa "roja". Y se la llama con este nombre bien sea por su fundador, un hombre "rojo", bien sea por la tierra roja que ahora incluso se aprecia en los edificios. En ella está el viejo palacio de los Reyes granadinos, construido en su dia con gastos más que grandes a base de piedra en gusanillo y mármol. A esta fortaleza, en efecto, bien tomes en consideración la amenidad del lugar, bien el gratismo murmullo de sus muchas fuentes, nada le faltó para el placer.

¹⁸⁵ *Ivi*, pp. 19r-19v.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 20r.

Está aquí también el nuevo palacio del Rey de las Españas, que salta a la vista con tanta magnificencia, belleza y encanto que excede casi mi credibilidad y mi facultad de escribir. Hasta tal punto de que no sólo se puede añadir las mil maravillas del universo todo, sino que con todo derecho se lo puede anteponer.

A esta morada le podrías decir no sin razón deleite de Reyes. Por su emplazamiento y por su perspectiva tan amena descuella hasta el punto de afectar al sentido de los ojos con increíble deleite. En efecto, a cualquier punto que te vuelvas y dirijas desde ella la mirada, tienes razones para admirar la bondad de la naturaleza y de Dios y de la fecundidad del campo granadino¹⁸⁷.

Una delle testimonianze più brevi e meno dettagliate riguardo alle questioni architettoniche del palazzo di Carlo V è quella di Sebastián Martínez (s.d.), il quale, come egli stesso scrive, lo visitò ancora in costruzione. Sebastián, originario del Marquesado de Villena, dovette vivere o visitare Granada molto attentamente durante il terzo o quarto decennio del XVI secolo, ma fu solo nel 1550 che venne pubblicata la sua descrizione di Granada sotto forma di poema:

Subirés en el Alhambra, donde se
tañía la zambra en el tiempo del
rey moro donde se gasta el tesoro
en la gran casa Real,

[...]

Yo Martínez Sebastián que lo
escreví por mi mano, estas cosas
que aquí van deber así como
están doy la fe como escrivano¹⁸⁸.

¹⁸⁷ LUQUE MORENO 2013, p. 482. Trad. it.: «Segue ora la seconda regione della città, che ha il nome di Alhambra. Che i mori nella loro lingua dicono che significa “rossa”. E si chiama con questo nome sia per il suo fondatore, un uomo “rosso”, sia per la terra rossa che ora si vede anche negli edifici. In esso si trova il vecchio palazzo dei re di Granada, costruito a suo tempo con spese più che grandi a base di pietra e marmo. A questa fortezza, infatti, sia che si tenga conto della cortesia del luogo, sia del mormorio gratuito delle sue molte fonti, non gli mancava nulla per il piacere. Qui è anche il nuovo palazzo del Re di Spagna, che salta all’occhio con tanta magnificenza, bellezza e fascino che supera quasi la mia credibilità e la mia capacità di scrivere. A tal punto che non solo si possono aggiungere le mille meraviglie dell’intero universo, ma si può giustamente mettere al primo posto. A questa dimora potresti dire di no senza motivo delizia dei Re. Per la sua posizione e per la sua piacevole prospettiva, al punto da influenzare il senso degli occhi con incredibile piacere. Infatti, a qualsiasi punto ti rivolgi e da esso dirigi lo sguardo, hai ragioni per ammirare la bontà della natura e di Dio e della fecondità della campagna di Granada».

¹⁸⁸ LUQUE MORENO 2019, pp. 105-108. Trad. it.: Salirai all’Alhambra, dove si suonava la *zambra* al tempo del re moresco dove si spende il tesoro nella grande casa reale, [...] Io Martínez Sebastián che l’ho scritto con la mia mano, queste cose che qui saranno anche come sono do la fede come scriva.

Come si può osservare, il poeta omette i dettagli architettonici del palazzo e fa solo un accenno superficiale alle ingenti somme di denaro destinate alla sua costruzione. È importante sottolineare che la realizzazione del palazzo imperiale fu finanziata mediante una tassa straordinaria imposta esclusivamente alla popolazione moresca.

Un'altra testimonianza fondamentale sui palazzi dell'Alhambra proviene da Sigismondo Cavalli (1530-1579), ambasciatore della città di Venezia nominato da Filippo II nel novembre del 1566¹⁸⁹. Il diario Cavalli attende ancora oggi di essere trascritto e adeguatamente commentato. Se si esclude la segnalazione di Olivieri¹⁹⁰ e un cenno di Federica Ambrosini contenuto nel suo intervento negli Atti del Convegno del 1992 dedicato alle relazioni tra Venezia, il mondo iberico e l'Italia¹⁹¹, il documento non è stato preso in considerazione nemmeno negli studi specifici di settore, o in quelli dedicati ai suoi predecessori più illustri¹⁹². Detto diario di viaggio, che prende avvio il 24 marzo 1567, include un resoconto delle spese, una descrizione dettagliata dei paesaggi, dei monumenti e delle espressioni culturali, costantemente confrontate con il modello veneziano¹⁹³.

L'arrivo dell'ambasciatore a Granada avviene il primo aprile 1567. Nel suo resoconto, descrive come, dopo aver attraversato diversi paesini e villaggi lungo il percorso verso la città, vi giunse in serata: «a cena a Granada»:

Doppo che si hebbe cavalcato un pocho dalla venta, trovamo due strade: una che traversando certi monti andava dritto a Granada, ma noi la lasciamo et tenimo per l'altra, che va più intorno per il piano; et sempre voltando a mano stanca, per più di 7 m per paese inculto et sassoso però con diverse aquete che vengono da detti monti. Finalmente scoprimo il monte di Sera Nevada, che sta alle spale della città, et un piano quasi circondato da monti, massime dalla parte di Tramontana; et per l'alto dove venimo noi cominciano le vigne et li olivi in gran quantità, et più che si viene al basso si fa più bello¹⁹⁴.

¹⁸⁹ GROSSO 2024, p. 42.

¹⁹⁰ OLIVIERI 1979.

¹⁹¹ AMBROSINI 1994.

¹⁹² Il diario è attualmente oggetto di studio da parte del professore Marsel Giuseppe Grosso, nell'ambito di un progetto di ricerca finanziato dal Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università di Padova: *Sigismondo Cavalli (1530-1579): ambasciatore e committente nell'Europa del Cinquecento*. La trascrizione dei brani riportati nel testo sono a cura di Marsel Giuseppe Grosso e Michele Guida Conte. Si veda GROSSO 2024.

¹⁹³ OLIVIERI 1979.

¹⁹⁴ CAVALLI 1567, f. 93 v.

Durante la sua visita alla città, l'ambasciatore fece tappa alla recentemente edificata Cappella Reale, dove erano custodite le spoglie dei re cattolici:

Isabella per il suo interramento, dove stan sepolti; et sopra detta vi è un tumulto di belli marmori con le statue delli istessi cavate dal naturale. Vicino ad esse vi è il capo del Re Don Felippo, et della moglie del Imperador Carlo suo Figliuolo, con quello della Principesa moglie prima del presente re Filippo, ma semplicemente coperti di veludo¹⁹⁵.

Cavalli sottolineò anche l'imminente guerra, che, come visto in precedenza, avrebbe causato l'interruzione dei lavori del palazzo imperiale a causa della mancanza di materiali, manodopera e risorse economiche:

[...] altre cose dalli Moreschi; ma quando vi fumo, tutti loro stavano via per causa della solevatione dell'Alpujara, et delle rebellione che a quel tempo nella città era occorsa; il che havea causato che vi trovamo gran numero di soldati per custodia di essa.

Nonostante il suo breve soggiorno a Granada, Cavalli nel suo diario fa riferimento alla magnificenza dei palazzi arabi, evidenziando le caratteristiche distintive dell'architettura nasridi che erano già ben note a quel tempo. Tra queste, sottolinea la presenza dell'acqua come elemento architettonico centrale, la vegetazione variegata e l'uso di marmi e stucchi che, oltre ad avere una funzione decorativa, svolgevano anche un ruolo strutturale:

Nell'Alhambra vi è un palazzo vecchio che [...] delli Re Mori, in bellissimo sitto et fabricado de[...]mente con marmi, stuchi di Gieso doradi, et volti [...]; molte aque, fontane, cedri er mirtj. Ba[...] cortili che loro chiamano patij, con bellissimi saleza[...]; dovea esser gustosissimo ad abitarvi [...] la pocha cura che vi han il tutto si va [...]. Tanto più quanto che congiunto a questo [...] piato, et riduto a buon termin[...]; bellissima architettura, et [...] di 150 piedi per fazada [...] una loggia [...] veduta la qual sarà superada da 30[...]; mori machiadi come sono [...] cedeno in cosa [...] di sopra, le stantie [...] la vista tutte [...]¹⁹⁶

¹⁹⁵ *Ivi* f. 94 r.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

Allo stesso modo in cui Navagero descrisse i palazzi del Generalife nel 1526, Cavalli, quarantuno anni dopo, descriverà questa stessa architettura, evidenziando nuovamente le sue caratteristiche peculiari, il contesto e la sua bellezza:

Questa parte dell'Alhambra è circondata di muro particular, fatto in forma di fortezza et di castello, buona per diffendersi a quei tempi, ma hora saria di poca consideratione. Più ad alto del ditto monte vi è un altro pallazzo che erano le delitie delli detti Re Mori, chiamato Ginalhariffe [*Generalife*], che ha la veduta sopra la ditta valetta del Daro [*Darro*], et scuopre quasi tutta la città; in questo vi entra nella parte più alta un grosso capo d'aqua del ditto Daro, dolcie et fresca, che serve a diverse fontane che vi sono – la qual può esser molta et di gran caduta, fa che alcune di esse getta l'aqua forte ad alto, con delettevol veduta, et va poi discorrendo per certi cortilli, tra spaliere grosse de mirti et narangi, suavissimo. A per farlo, nonché vederlo, vi sono anchora giardini de diverse sorte de perfetti frutti, lochi tra mirti da manegiar cavalli, loggie, et vedute mirabile; tra le altre cose vi è per mezzo li giardini una scala, in cinque rami, che va nella parte alta di esso, et ad ogni ramo di essa vi è un piano coperto in forma di loggieta, nel qual ha una fonte nel mezo, tal che stando in cima si vedeno cinque fonte una driedo l'altra a ba[*slavato*] altro; et per le due bande della scala vi sono dui canali, per li qual si può ancho far correr dui grossi cappi di aqua, tal che tutto è fresco, tutto è bello et delettevol [*slavato*]. Questo anchora in pocho tempo sarà [*slavato*] provedeno perché quel che va [...]¹⁹⁷.

Spostandoci più avanti nel tempo, Jakob Cuelbis (1574-?), nativo di Lipsia, nel suo viaggio attraverso l'Andalusia tra il 1599 e il 1600, realizza una catalogazione delle «cosas más notables y señaladas de la ciudad de Granada»¹⁹⁸. Questa catalogazione è caratterizzata da una descrizione dettagliata e segmentata di ogni parte della città e dei suoi edifici, con particolare attenzione al palazzo imperiale. Nella sua descrizione del palazzo di Carlo V, Cuelvis sottolinea l'imponenza delle sue forme architettoniche, sottolineando in particolare la sua pianta quadrata con un cortile circolare all'interno e i materiali.

QUARTAL DEL EMPERADOR

Otro quartal ay en el Alhambra que comincio bastir de nuevo el Emperador Don Carlos V. Fuera tiene una figura quadrada y dentro circular: donde están puestas de

¹⁹⁷ *Ivi*, f. 70 r.

¹⁹⁸ Per le «cosas más notables y señaladas de la ciudad de Granada» di Jakob Cuelbis si veda LUQUE MORENO 2013, pp. 558-570.

rueda alrededor XXXIII columnas gruesas de Marmol muy diferente y colorado como laque que se saca al cabo de Setubal en Portugal. Todo este edificio es de grandissimo primor y de otra muy sumptuosa y perfecta no siendo aun acabado; de manera si fuera acabada llevara la ventaja a todos los sumptuosos y ricos edificios que ay en Europa y todo el mundo. Tiene un portal muy augusto y alto de mármol blanco y pardillo, con dos columnas muy gruesas. Encima están esculpidas las armas con las historias que uvo el Emperador en las batallas de sus enemigos. Esto edificio por cierto es los mas notable de España¹⁹⁹.

Nel XVII secolo si osserva un fenomeno che persisterà nei secoli successivi, influenzato da fattori sia tecnici che culturali. Da un lato, l'interruzione dei lavori di costruzione, dall'altro, la crescente idealizzazione dei palazzi arabi. Di conseguenza, il Palazzo dell'imperatore fu relegato all'oblio e viene menzionato solo sporadicamente in alcune opere poetiche dell'epoca. Quell'edificio che, appena un secolo prima, era stato progettato per configurare il paesaggio della collina dell'Alhambra e la cui unicità suscitava continue lodi, viene eclissato dagli esotici e ammirati palazzi nasridi fino al XX secolo.

L'autore madrileño Agustín Collado del Hierro (1585-1640), nel suo Libro IX (*La Alhambra*), dedica a Granada due componimenti poetici in cui sono inclusi brevi riferimenti al Palazzo dell'imperatore. La prima allusione evidenzia il cortile circolare, mentre la seconda si concentra sul portale dell'ala ovest dell'edificio:

XX

La arte, en la materia, hacer procura
entre la estudiosa Geometría,
con más erudición la Arquitectura,
con juício mayor la Simetría.
En la reticular (por más altura),
a la de Atenas igualar podía,
honor ya del artífice perfeto
que la parte miró del monte Himeto²⁰⁰.

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 602.

²⁰⁰ COLLADO 2004.

XXII

En las basas del orden jonio entero,
perpendicularmente las columnas
y sobre las cornisas, el tablero,
que de medio relieve informa algunas;
si la casa no es de Marte fiero
que labró en Tracia a todas sus fortunas,
trofeos son (en término sucinto)
del quinto Carlos, del planeta quinto²⁰¹.

Un altro dei poeti che darà uno spazio tra le sue composizioni al palazzo di Carlo V sarà Agustín Tejada (1567-1635), poeta e teologo, nativo di Malaga e che, nel suo Romance de Granada, scrive:

[...]

Y ni con tantas realezas
cesan las mortales ansias,
labrando nuevo edificio,
casa a rey, afrenta a Italia,
que lisas jambas enhiestan,
bruñidos mármoles alzan;
con ellas portadas forman,
con ellos patios engalanan;
romanos lienzos fabrican,
limpias claraboyas rasgan,
largos arquitrabes ponen,
tumbadas bóvedas cargan;
dónde ponen piedra negra,
dónde blanca piedra encajan,
y en lo que menos fabrican
reyes y grandes retratan.
Redondo patio componen
donde su grande monarca
descargue el redondo mundo
cuando le canse su carga,
cual majestad sola puede
dar fe de cuánto más valga
patio en Granada redondo²⁰².

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² OROZCO 1963, pp. 236-237.

Per concludere l'analisi delle descrizioni della città di Granada e del palazzo di Carlo V nel contesto dei viaggiatori europei, dobbiamo sottolineare l'evidente interesse culturale, diplomatico e simbolico che la città ha suscitato nei visitatori fin dal medioevo. La sua conquista da parte dei re cattolici e la scelta di Carlo V di costruire il suo palazzo nell'Alhambra la rendevano un luogo di confluenza di culture ed epoche. Dagli antichi geografi arabi ai poeti, diplomatici e studiosi europei, la città si stava delineando nell'immaginario collettivo come uno spazio esotico e singolare, ideale per coloro che cercavano sia la conoscenza di una storia ricca e complessa che la bellezza di un'architettura che evocava il paradiso.

Il Palazzo di Carlo V, nonostante la sua monumentalità e i piani ambiziosi che simboleggiava, era oscurato in questo panorama dall'Alhambra, i cui giardini, fontane e ornamenti continuavano ad affascinare i visitatori di tutto il mondo. I racconti di autori come Antonio de Lalaing, Andrea Navagero e Sigismondo Cavalli mostrano come la percezione di Granada oscillasse tra il fascino per la sua eredità nasridi e la proiezione di nuove idee di potere e stile imperiale rappresentate dall'impresa di Carlo V.

Tuttavia, nel corso del XVII secolo, la crescente idealizzazione dell'Alhambra e l'abbandono dei lavori nel palazzo imperiale fecero sì che quest'ultimo fosse relegato in secondo piano, passando dall'essere un progetto imperiale a diventare una presenza dimenticata tra le rovine di quello che fu una città palatina araba. Questo fenomeno rivela come l'identità di Granada, sebbene continuamente segnata dall'impulso rinnovato delle monarchie ispaniche, sia rimasta radicata nel suo passato islamico, un passato che avrebbe continuato a ispirare generazioni di viaggiatori e poeti anche con il passare dei secoli.

In questo contesto, i racconti dei viaggiatori passati in rassegna non solo ci offrono un riflesso dello spazio fisico della Granada del Rinascimento, ma ci lasciano intravedere le aspirazioni e le contraddizioni di un'epoca che cercava, nella fusione di stili, di affermare un nuovo ordine politico e culturale.

TAVOLE





Fig. 1 Roberto Alemán, *Vergine col Bambino*, XV secolo, Puerta de la Justicia, Alhambra, Granada



Fig. 2 *Motto della dinastia nasridi*, particolare che corre lungo gli edifici, Granada, Alhambra

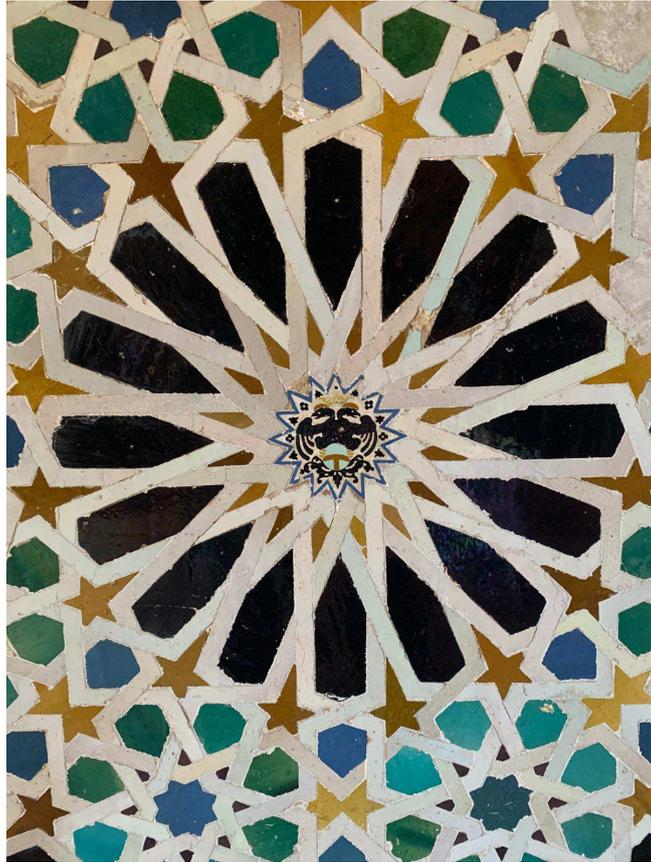


Fig. 3 Piastrella del Mexuar con il simbolo della monarchia ispanica, Granada, Alhambra



Fig. 4 Storia della conquista di Granada, Granada, Alhambra

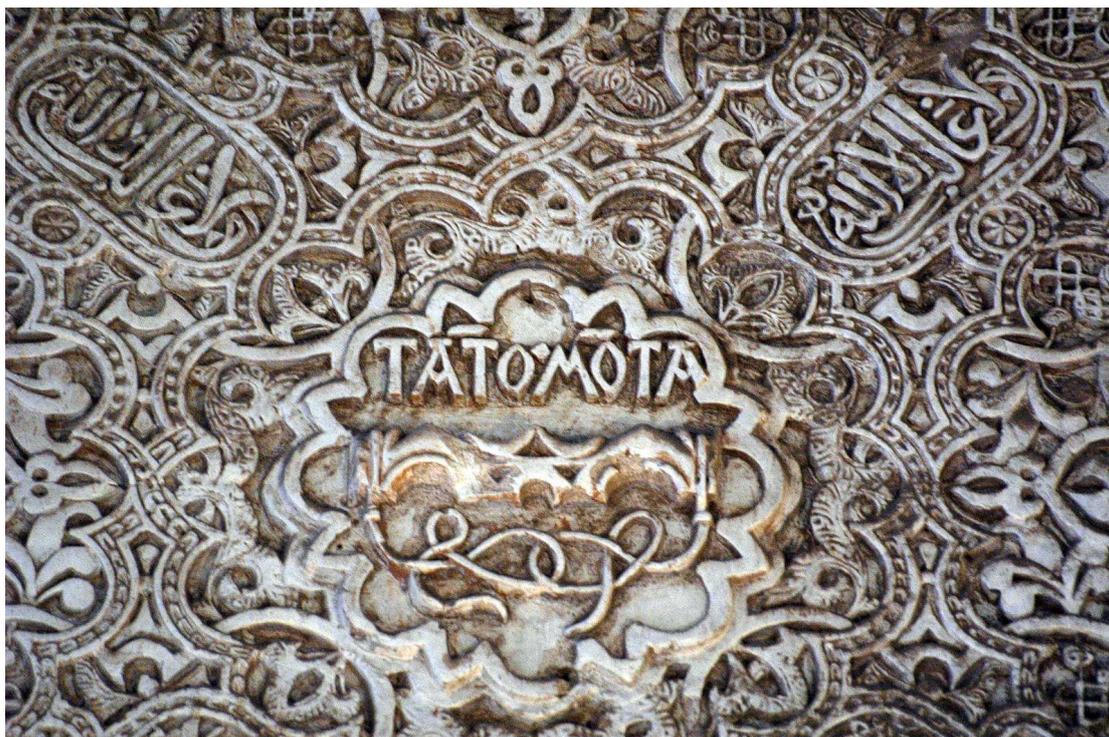


Fig. 5 *Motto dei re cattolici nella Sala de los Reyes, Granada, Alhambra*



Fig. 6 *Scudo d'arme e attributi d'Isabella e Ferdinando nel bastione della Torre de los Picos, Granada, Alhambra*



Fig. 7 Pedro Machuca, *Puerta de las Granadas*, 1536, Granada



Fig. 8 Pedro Machuca e Niccolò da Corte, *Pilar de Carlos V*, 1545, Granada, Alhambra



Fig. 9 Granada, Veduta della *Puerta de la Justicia*, 1348, Granada

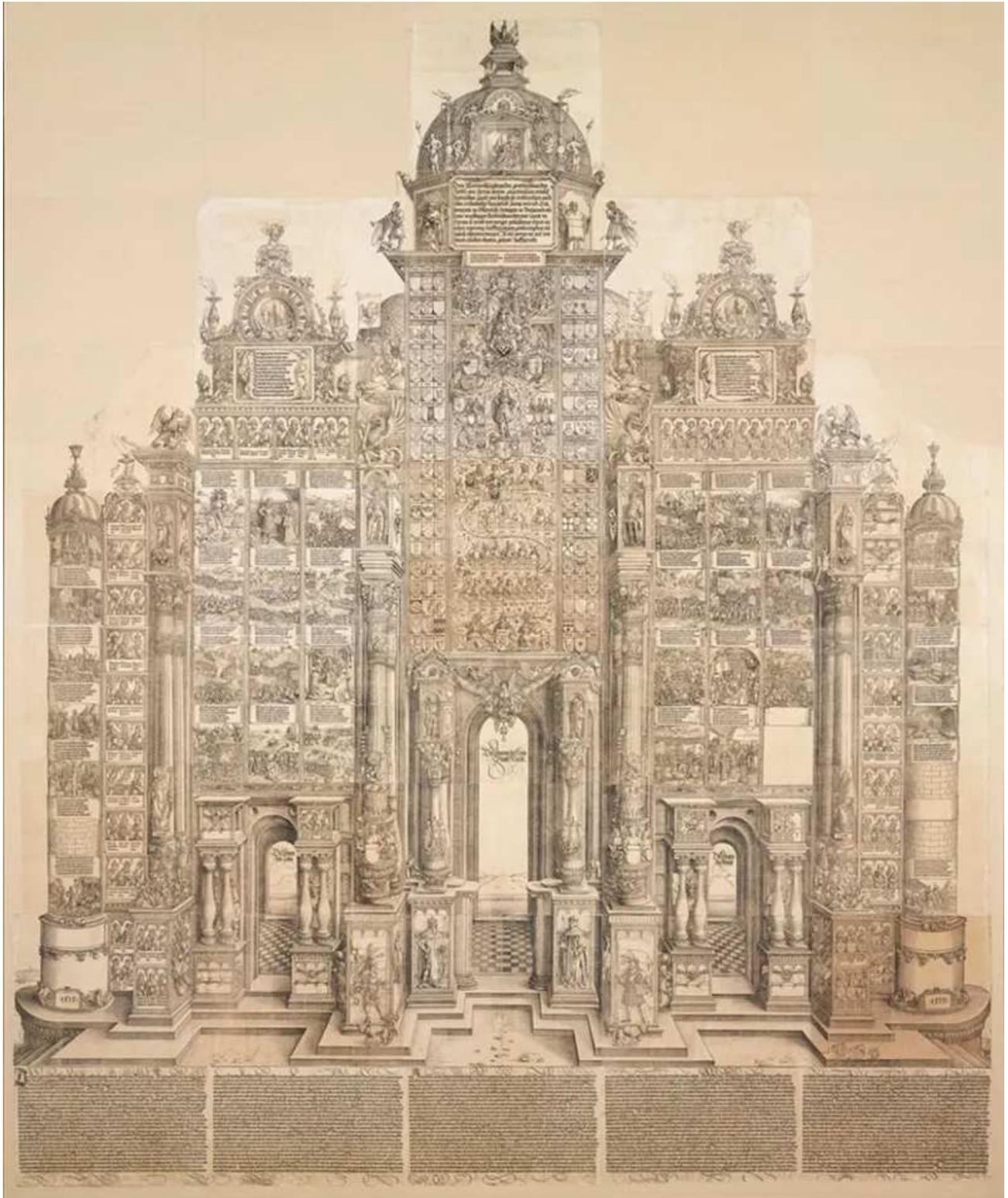


Fig. 10 Albrecht Dürer, *Arco trionfale*, 1517-1518, xilografia, cm 357 x 295, Londra, The British Museum, inv. E,5.1



Fig. 11 Perino del Vaga, *Studio per archi trionfali*, 1529, penna, inchiostro bruno, acquerello grigio e azzurro, mm. 407 x 290, Berlino, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, inv. Hdz 2131 r.



Fig. 12 Robert Peril, *Grande Cavalcata di Bologna di Carlo V e Clemente VII*, 1530, particolare, xilografia, cm 29 x 39,7, Vienna, Albertina



Fig. 13 Robert Peril, *Grande Cavalcata di Bologna di Carlo V e Clemente VII*, 1530, particolare, xilografia, cm 28,7 x 40,3, Vienna, Albertina



Fig. 14 Bologna, Veduta di *Porta di San Felice*



Fig. 15 Francesco Menzocchi e Girolamo Genga, *Affresco della cavalcata di Bologna*, 1530, Pesaro, Villa Imperiale



Fig. 16 Robert Peril, *Grande Cavalcata di Bologna di Carlo V e Clemente VII*, 1530, particolare, xilografia, cm 28,9 x 39,9 , Vienna, Albertina



Fig. 17 Robert Peril, *Grande Cavalcata di Bologna di Carlo V e Clemente VII*, 1530, particolare, xilografia, cm 29,3 x 40,3 , Vienna, Albertina



Fig. 18 Robert Peril, *Grande Cavalcata di Bologna di Carlo V e Clemente VII*, 1530, particolare, xilografia, cm 28,9 x 39,8, Vienna, Albertina



Fig. 19 *Moneta commemorativa dell'ingresso di Carlo V a Bologna, 1530, Genève, Numismatica Genevensis, auct.4, n°.748*



Fig. 20 *Giulio Romano, Vittoria alata che porge una corona d'alloro, 1530, penna, inchiostro bruno e acquerello bruno, cm 38,5 x25,7, Vienna, Albertina, inv. 332*



Fig. 21 Giulio Aquili, Alessandro Mayner, *Battaglia di Tunisi*, 1537-1546, affresco, Granada, Alhambra, Peinador de la Reina



Fig. 22 Palermo, Veduta di *Porta Nuova*



Fig. 23 Polidoro da Caravaggio, *Due studi di arco trionfale*, 1535, penna e inchiostro bruno, già Berlino, Kunstgewerbemuseum, inv. HdZ 1234 r

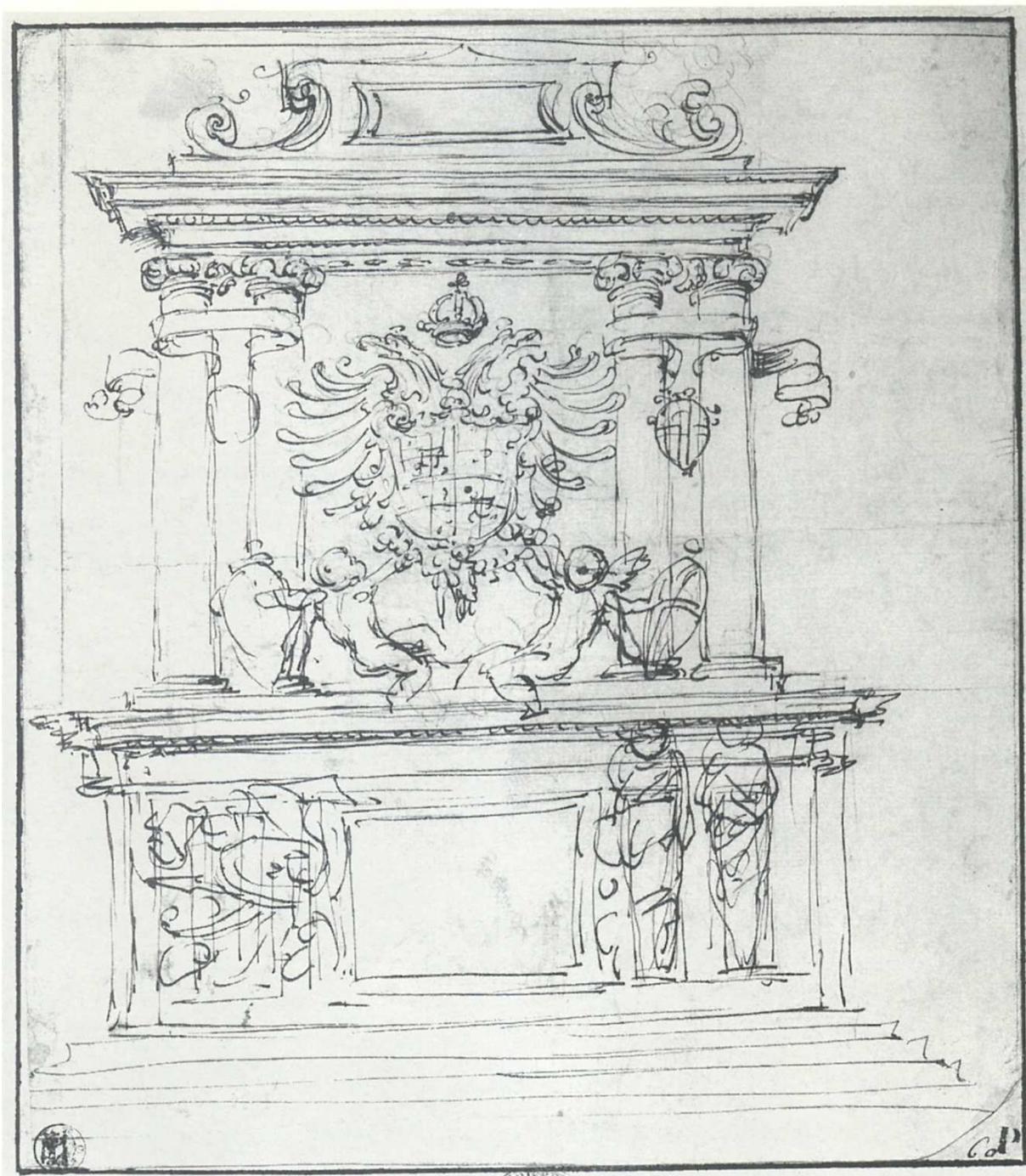


Fig. 24 Polidoro da Caravaggio, *Studio per edicola architettonica con lo stemma imperiale asburgico e della città di Messina*, 1535, Berlino, Staatliche Museen-Preussischer Kulturbesitz



Fig. 25 Napoli, Veduta di *Porta Capuana*



Fig. 26 Roma, Veduta di *Porta San Sebastiano*

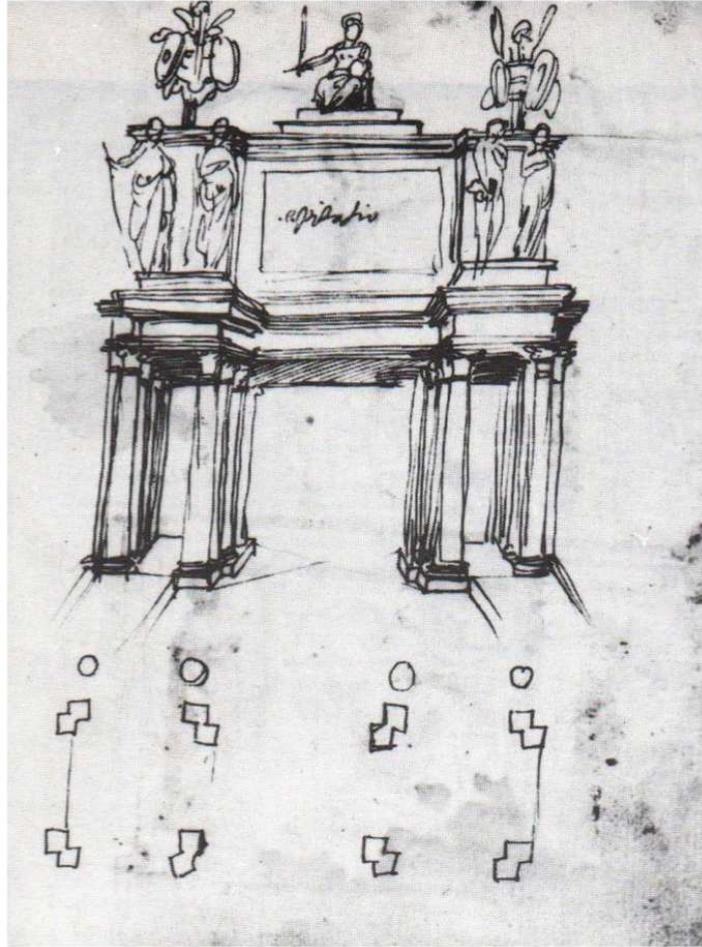


Fig. 27 Antonio da Sangallo, *Progetto d'arco trionfale per piazza San Marco a Roma*, penna e inchiostro bruno, 1536 (R. Strong, *Arte y poder*, 1988)



Fig. 28 Siena, Veduta di *Porta Romana*



Fig.29 Granada, Veduta aerea del *Palazzo di Carlo V*

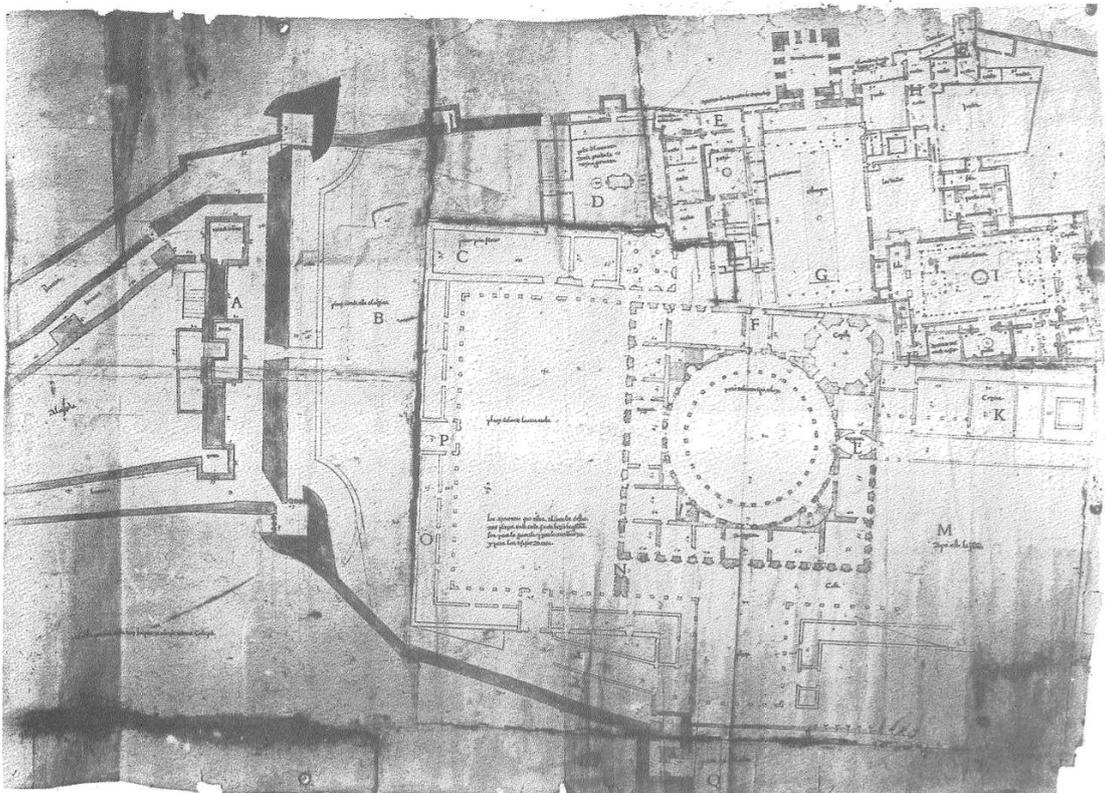


Fig. 30 Pedro Machuca, *Progetto del Palazzo di Carlos V e i palazzi arabi*, Madrid, Biblioteca Real

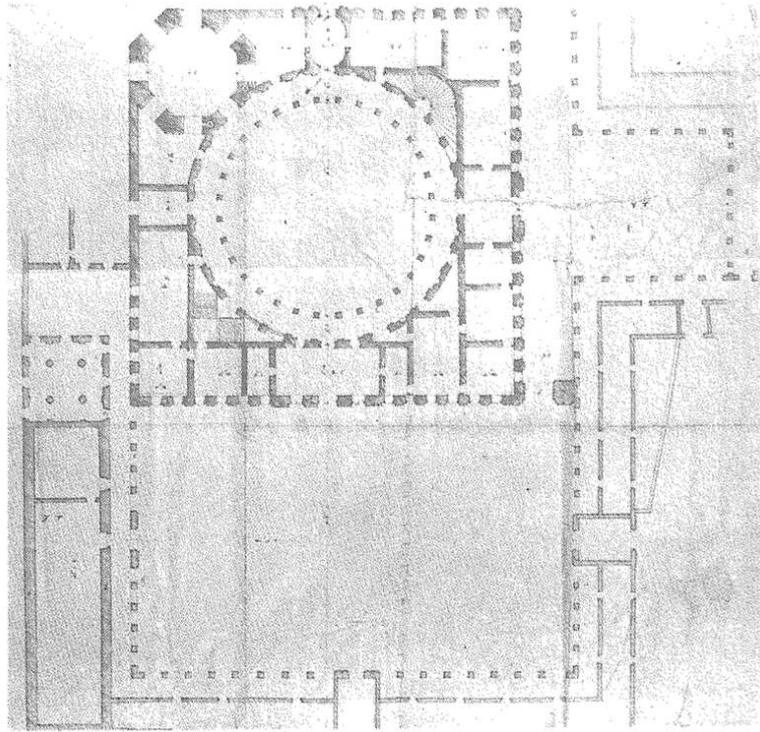


Fig. 31 Luis de Vega e Pedro Machuca, *Progetto del Palazzo di Carlo V*, Madrid, Palazzo Reale

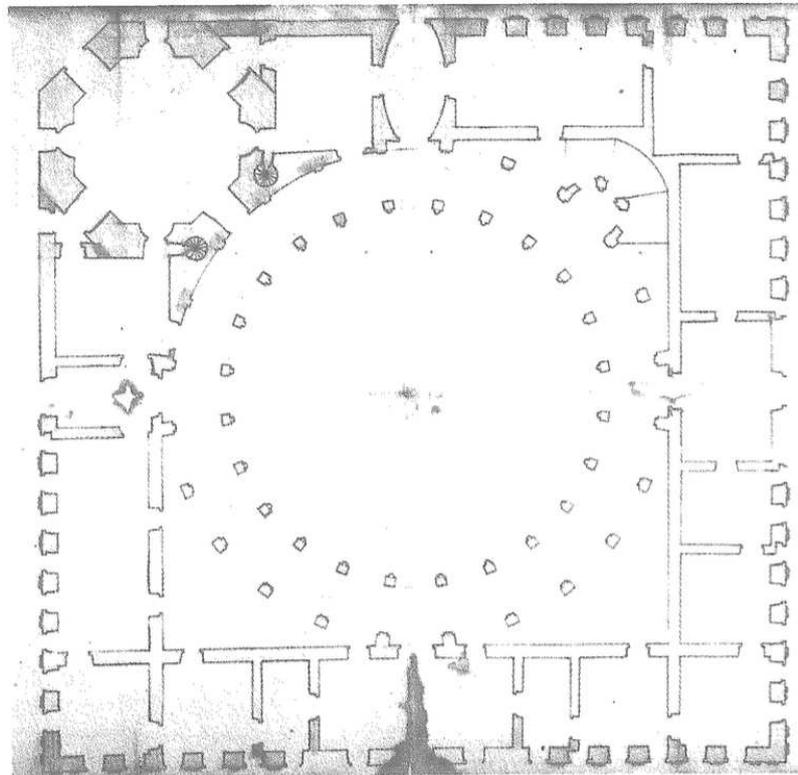


Fig. 32 Pedro Machuca, *Progetto del Palazzo di Carlo V*, Madrid, Archivo Historico



Fig. 33 Pedro Machuca e Jacopo Fiorentino, *Retablo de la Santa Cruz*, 1520, Granada, Cappella Reale

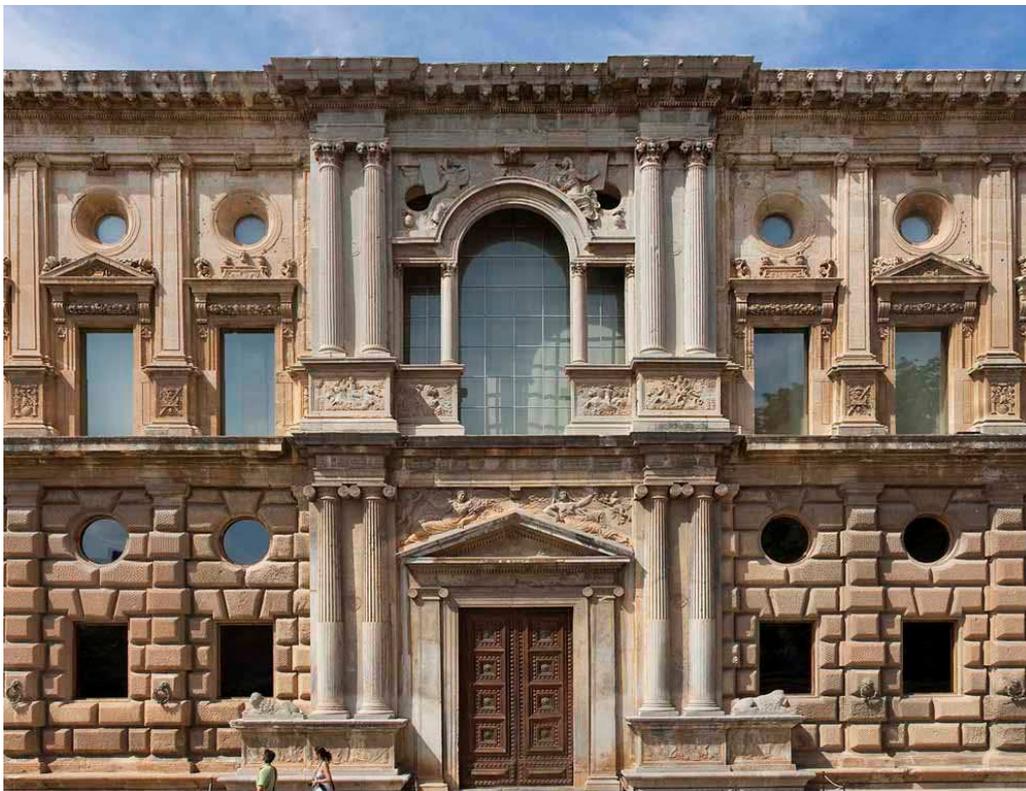


Fig. 34 Granada, *Palazzo di Carlo V*, facciata sud, portale d'ingresso



Fig. 35 *Emblema di Carlo V con le Colonne d'Ercole*, particolare del piedistallo, Granada, Palazzo di Carlo V

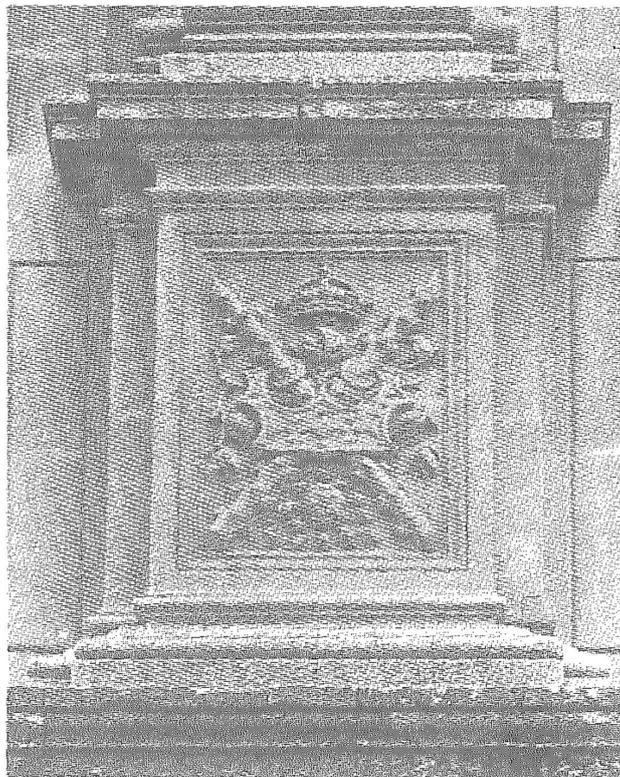


Fig. 36 *Emblema del Toson d'Oro*, particolare del piedistallo, Granada, Palazzo di Carlo V

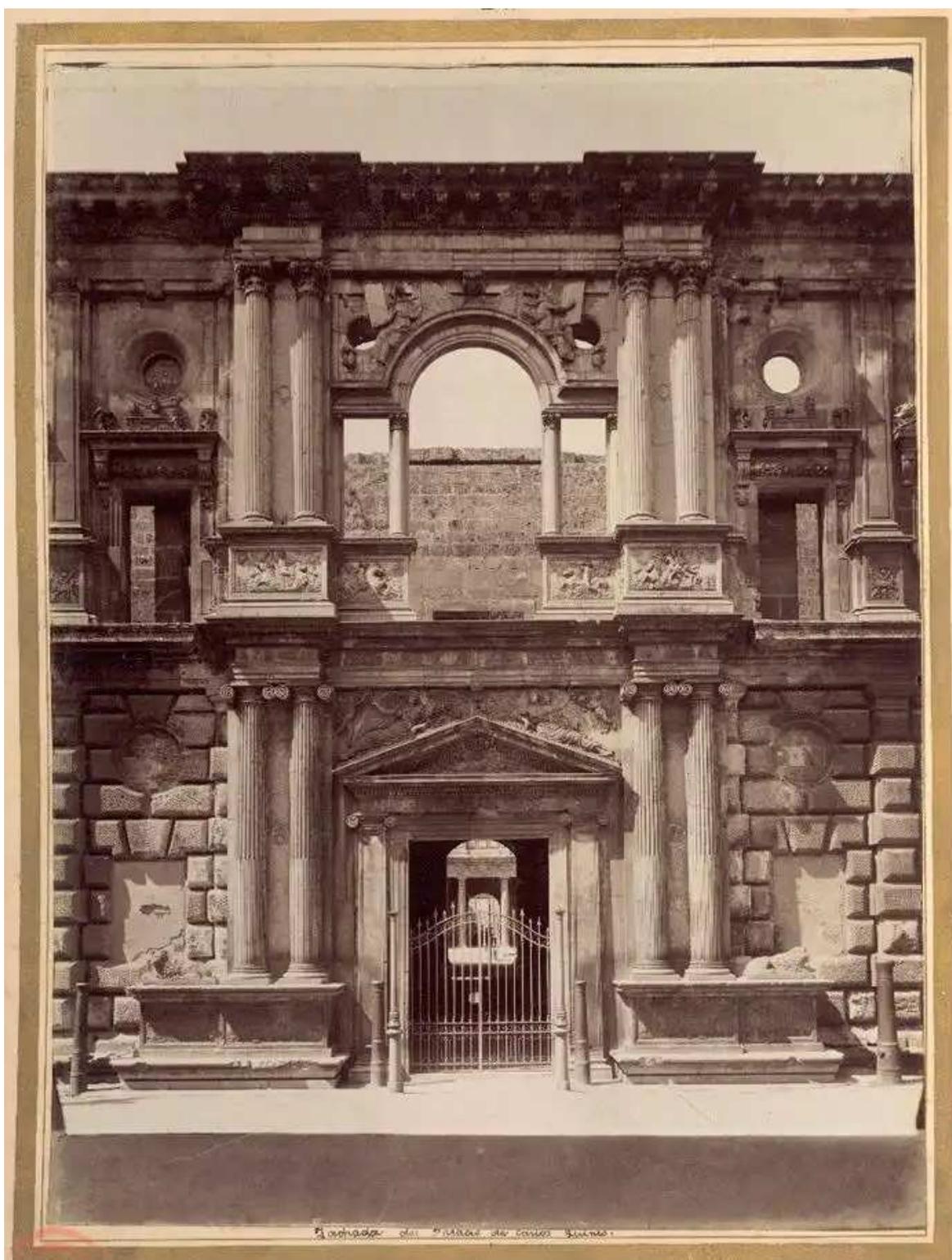


Fig. 37 Granada, *Palazzo di Carlo V*, facciata sud, particolare del portale d'ingresso

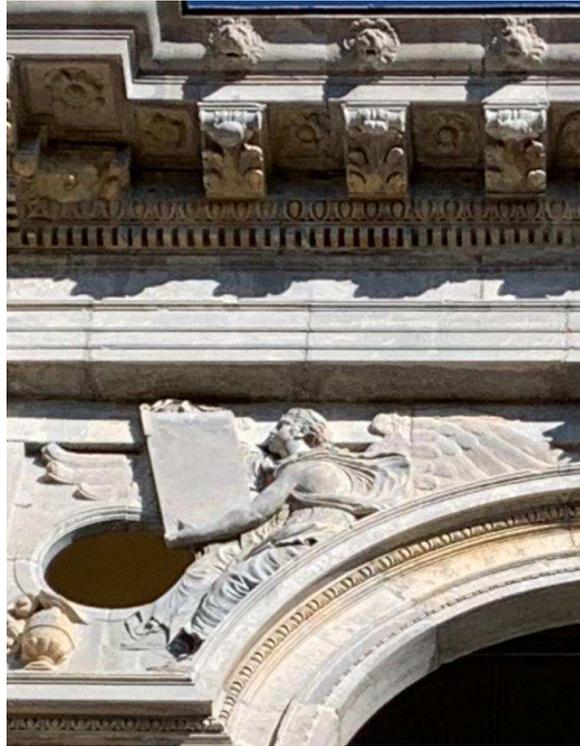


Fig. 38 *Vittoria alata*, particolare,
Granada, *Palazzo di Carlo V*, facciata sud

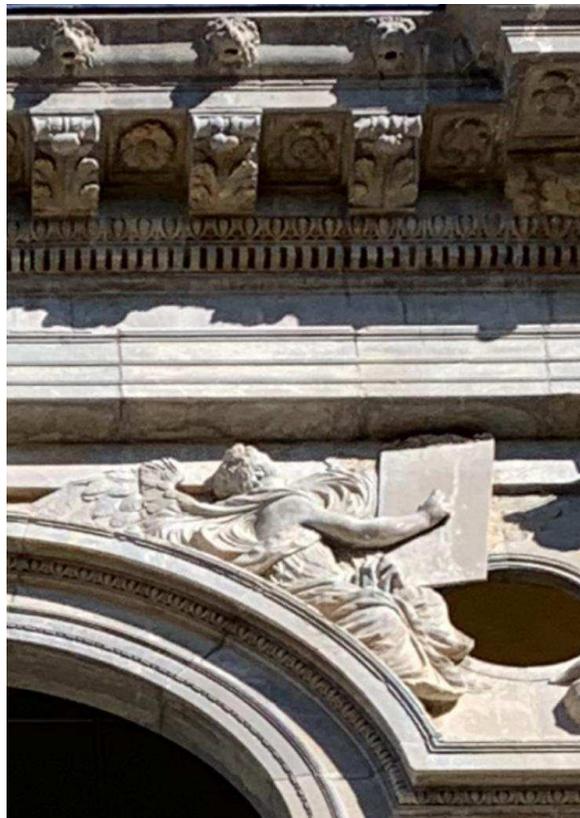


Fig. 39 *Vittoria alata*, particolare,
Granada, *Palazzo di Carlo V*, facciata sud



Fig. 40 *Il Ratto d'Anfitrite*, particolare del piedistallo destro, Granada, Palazzo di Carlo V



Fig. 41 *Nettuno che calma la tempesta*, particolare del piedistallo sinistro Granada, Palazzo di Carlo V



Fig. 42 Granada, *Palazzo di Carlo V*, facciata ovest



Fig. 43 Tiziano, *Ritratto di Carlo V a cavallo*, 1548, olio su tela, cm 332 x 279, Madrid, Museo Nacional del Prado

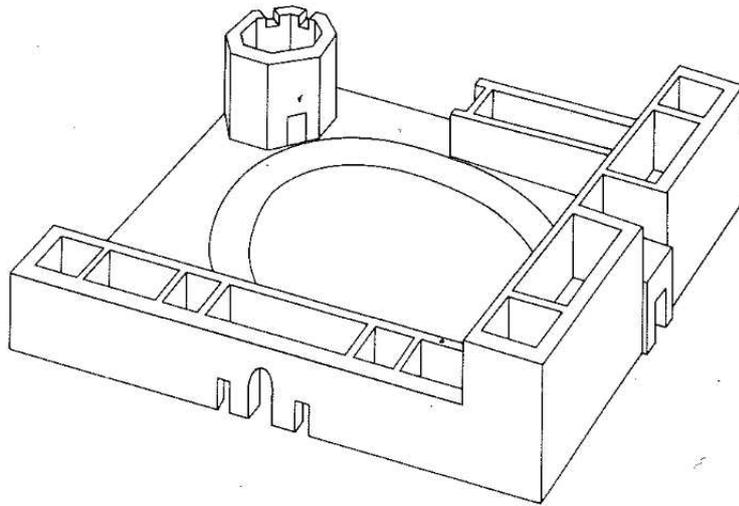


Fig. 44 E. E. Rosenthal, ipotesi di ricostruzione dello stato del Palazzo nel 1551



Fig. 45 *Scena di battaglia*, piedistallo sinistro della facciata ovest, Granada, Palazzo di Carlo V



Fig. 46 *Scena di battaglia*, piedistallo destro della facciata ovest, Granada, Palazzo di Carlo V



Fig. 47 *Emblema di Carlo V con le colonne d'Ercole*, piedistallo centrale della facciata ovest, Granada, Palazzo di Carlo V



Fig. 48 *Frontone destro della facciata ovest, particolare, Granada, Palazzo di Carlo V*



Fig. 49 *Frontone sinistro della facciata ovest, particolare, Granada, Palazzo di Carlo V*



Fig. 50 *Vittorie alate del frontone centrale della facciata ovest, particolare, Granada, Palazzo di Carlo V*



Fig. 51 *Scena di battaglia, tondo sinistro della facciata ovest, Granada, Palazzo di Carlo V*



Fig. 52 *Scena di battaglia*, tondo destro della facciata ovest, Granada, Palazzo di Carlo V

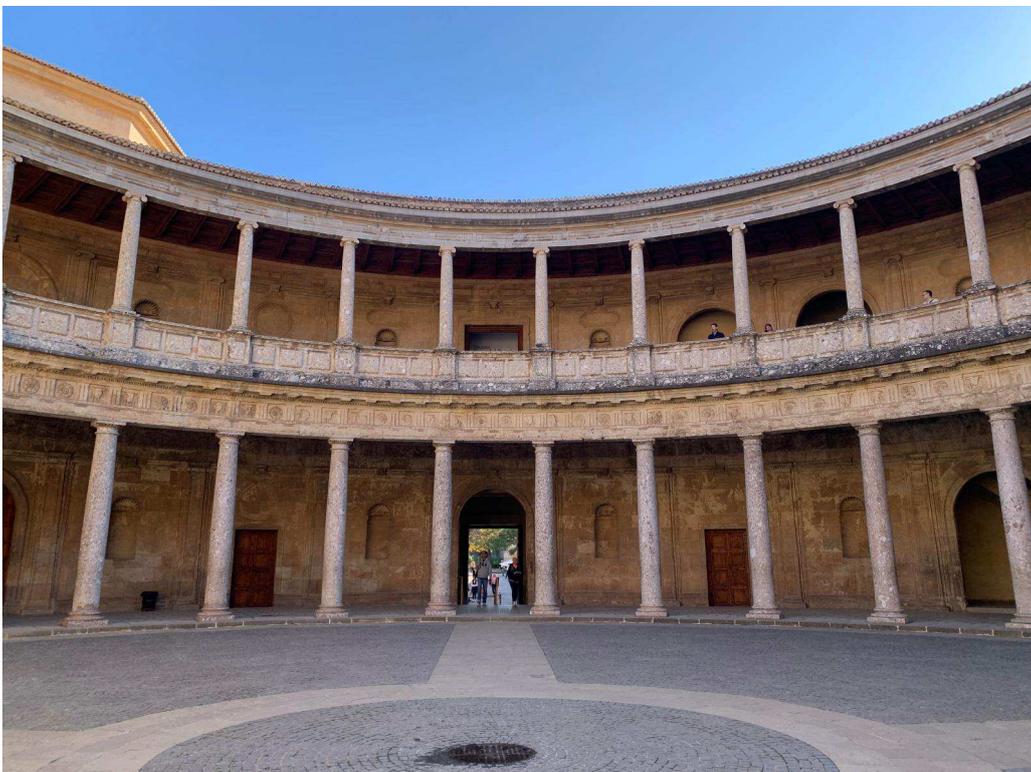


Fig. 53 Cortile interno, Granada, *Palazzo di Carlo V*



Fig. 54 Granada, *Palazzo di Carlo V*, cortile interno

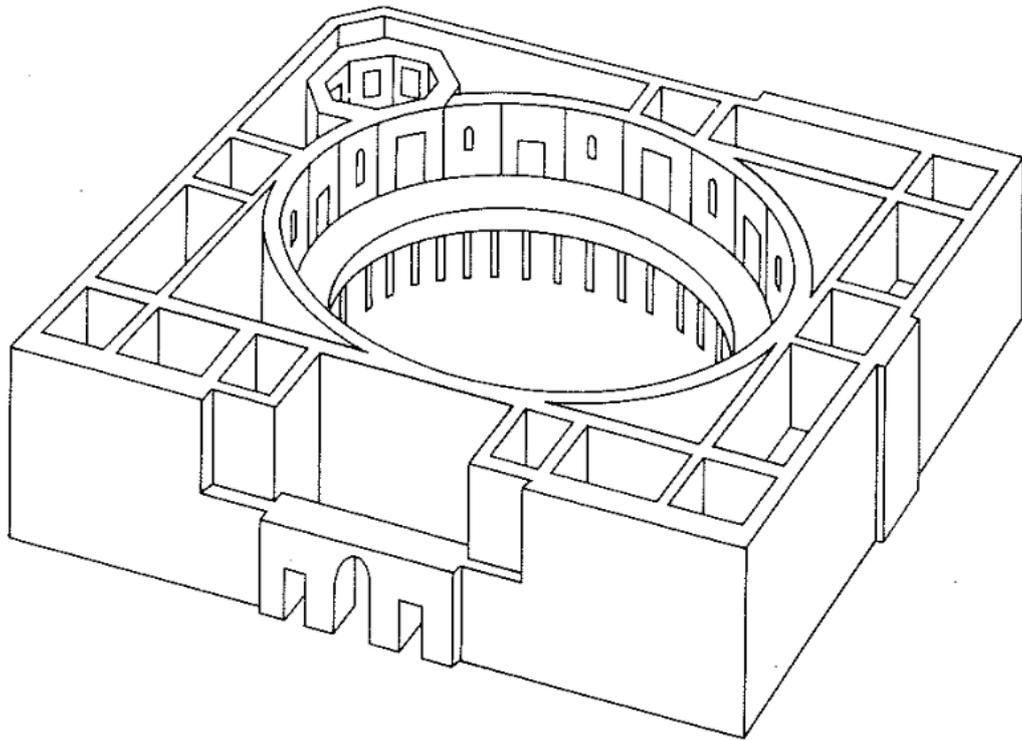


Fig. 55 E. E. Rosenthal, ipotesi di ricostruzione dello stato del Palazzo nel 1572

BIBLIOGRAFIA

1502

LALAING 1502

A. DE LALAING, *Primero y segundo viaje a España de Felipe el Hermoso*, 1502 [in GARCÍA MERCADAL *Viajes extranjeros por España y Portugal*, Madrid 1952, pp. 433-548].

1563

NAVAGERO 1563

A. NAVAGERO, *Il viaggio fatto in Spagna et in Francia dal Magnifico M. Andrea Navagiero, fu oratore dell'Illustrissimo Senato Veneto, alla cesarea maestà di Carlo V. con la descrizione particolare delle luochi et costumi delli popoli di quelle Provincie*, in Vineggia appresso Domenico Farri 1563.

1535

ALIBRANDO 1535

N. G. ALIBRANDO, *Il triumpho il qual fece Messina nella intrata del Imperator Carlo V e molte altre cose degne di notitia, fatte dinanzi, e dopo l'avento di Sua Cesarea Maghestà in detta Città*, Messina 1535.

1550

MARTÍNEZ 1550

S. MARTÍNEZ, *Las partidas de la gran Ciudad de Granada en metro o en manera de perq[ue] hecho por Sebastia[n] Martinez vezino delas Mesas ques en el marq[ue]sado de Villena. Co[n] vn villa[n]cico*, Burgos 1550.

1552

DE ESTRELLA 1552

C. C. DE ESTRELLA, *El felicissimo viaje d'el muy alto y muy poderoso Principe don Phelippe [...] desde España a sus tierras de la Baxa Alemaña*, Anversa 1552.

1639

BERMÚDEZ DE PEDRAZA 1639

F. BERMÚDEZ DE PEDRAZA, *Historia eclesiastica, principios y progressos de la ciudad, y religion catolica de Granada [...] / por don Francisco Vermudez d[e] Pedraza*, Granada 1639.

1567

CAVALLI 1567

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, *Diario del viaggio in Spagna di Sigismondo Cavalli*, Ms. it. VII, cod. 2089 (8043), 1567.

1568

VASARI 1568

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, Scritte da M. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino, Di Nuovo dal Medesimo Riviste Et Ampliate con i ritratti loro Et con l'aggiunta delle Vite de' vivi, & de' morti Dall'anno 1550 infino al 1567, 3 voll., in Firenze, appresso i Giunti, 1568 [in Id. *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, con testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 11 voll., Firenze 1966-1997].*

1618

SANDOVAL 1618

P. DE SANDOVAL, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V [...]; por fray Prudencio de Sandoval, su coronista, Obispo de Pamplona; primera parte [...] desde el año 1500 hasta el de 1528*, Pamplona 1618.

1683

DORMER 1683

D. J. DORMER, D. DORMER, *Discursos varios de Historia, con muchas escrituras reales, antiguas y notas a algunas dellas*, en Zaragoza por los Herederos de Diego Dormer 1683.

1690

AURIA 1690

V. AURIA, *La giostra: discorso historico del dottor d. Vincenzo Auria, palermitano; sopra l'origine della giostra in varie parti dell'Europa, e della sua introduzione, ed vso antico, e moderno nella felice, e fedelissima città di Palermo, reggia di Sicilia, sino à quest'anno presente MDCLXXXX*, Palermo 1690.

1692

PARRINO 1692

D. A. PARRINO, *Teatro eroico e politico de' governi de' vicere del regno di Napoli dal tempo del re Ferdinando il Cattolico fino al presente: nel quale si narrano i fatti più illustri e singolari accaduti nella città e Regno di Napoli nel corso di due secoli. di Domenico Antonio Parrino cittadino Napolitano, nella nuova stampa del Parrino e del Mutii*, 1692.

1779

SWINBURNE 1779

H. SWINBURNE, *Travels through Spain in the years 1775 and 1776: In which several monuments of Roman and Moorish architecture are illustrated by accurate drawings taken on the spot*, London 1779.

1858

VARCHI 1858

B. VARCHI, *Storia Fiorentina*, in Id, *Opere di Benedetto Varchi*, a cura di A. Racheli, 2 voll., II, Firenze 1858-1859.

1873

GARCÍA CERZEDA 1873

M. GARCÍA CERZEDA, *Tratado de las campañas y otros acontecimientos de los ejércitos del Emperador Carlos V*, S.I. 1873.

1875

OLIVER HURTADO 1875

J. y M. OLIVER HURTADO, *Granada y sus monumentos árabes*, Málaga 1875.

1884

RIAÑO 1884

J. DE RIAÑO, *La Alhambra, estilo critico de las descripciones antiguas y modernas del palacio arabe*, in «Revista España», t. XCVII, 385 e 386, 1884, pp. 186-202.

1910

GARRIDO 1910

M. GARRIDO ATIENZA, *Las capitulaciones para la entrega de Granada por Miguel Garrido Atienza*, Granada 1910.

1914

FORONDA Y AGUILERA 1914

M. FORONDA Y AGUILERA, *Estancias y viajes del emperador Carlos V, desde el dia de su nacimiento hasta el de su muerte, comprobados y corroborados con documentos originales*, Alicante 1914.

1917

SECO DE LUCENA 1917

L. SECO DE LUCENA PAREDES, *Anuario de Granada*, Granada 1917.

1920

SANTA CRUZ 1920

A. SANTA CRUZ, *Cronica del Emperador Carlos V*, Madrid 1920.

1931

SAN ROMÁN 1931

F. SAN ROMÁN, *Las obras y los arquitectos del cardenal Mendoza*, in «Archivo español de arte y arqueología», VII, 20, 1931, pp. 153-161.

1945

MEXÍA 1945

P. MEXÍA, J. DE M. CARRIAZO Y ARROQUIA, *Historia del Emperador Carlos V*, Madrid 1945.

1951

ALONSO GAMO 1951

J. M. ALONSO GAMO, *Viaje a España del magnífico señor Andrés Navagero (1524-1526)*, Valencia 1951.

1952

GARCÍA MERCADAL 1952

J. GARCÍA MERCADAL, *Viajes extranjeros por España y Portugal*, Madrid 1952.

REY 1952

E. REY, *La bula de Alejandro VI que otorga el título de católicos a Fernando e Isabel*, in «Razón y Fe», CXLVI, 1952, 654-659, pp. 1-38.

1953

LONGHI 1953

R. LONGHI, *Comprimarj spagnoli della maniera italiana*, in «Paragone Arte», IV, 43, pp. 3-15.

1957

CARO BAROJA 1957

J. CARO BAROJA, *Los moriscos del reino de Granada*, Madrid 1957.

1959

CONIGLIO 1959

G. CONIGLIO, *Note sulla società napoletana ai tempi di don Pietro di Toledo*, in *Studi in onore di R. Filangieri*, 3 voll., Napoli 1959, II, pp. 345-366.

1963

OROZCO 1963

E. Orozco Díaz, *Granada en la poesía barroca: en torno a tres romances inéditos, comentarios y edición*, Granada 1963.

1964

GRISERI 1964

GRISERI, *Berruguete e Machuca dopo il viaggio italiano*, Firenze 1964.

1969

SANUDO 1969

M. Sanudo, *I Diari (MCCCCXCVI-MDXXXIII) dall'autografo marciano Ital. cl. VII codd. CDXIX-CDLXXVII*, a cura di R. Fulin, F. Stefani, N. Barozzi, G. Berchet, M. Allegri, 58 voll., Venezia 1879-1902 [ed. cons.: ristampa anastatica 1969-1979].

1971

MENÉNDEZ PIDAL 1971

R. MENÉNDEZ PIDAL, *Idea imperial de Carlos V*, Madrid 1971.

1972

BERMUDEZ 1972

J. BERMÚDEZ PAREJA, *El Palacio de Carlos V y la Alhambra cristiana*, Granada 1972.

1974

GALLEGO MORELL 1974

A. GALLEGU MORELL, *La corte de Carlos V en la Alhambra en 1526*, Miscelánea de estudios dedicada al profesor Antonio Marín Ocete, Granada 1974.

1975

CHASTEL 1975

A. CHASTEL, *Les entrées de Charles Quint en Italie*, Parigi 1975.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ 1975

M. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Corpus Documental de Carlos V*, II, Salamanca 1975.

ROBERTSON 1975

J. ROBERTSON, *L'Entrée de Charles Quint a Londres en 1522*, in *Les Fêtes de la Renaissance. II. Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, Parigi 1975.

1976

MENESES GARCÍA 1976

E. MENESES GARCÍA, *Luis Hurtado de Mendoza, Marqués de Mondéjar (1489-1522)*, in «Hispania», s.l. 1976, pp. 525-565.

1979

NADER 1979

H. NADER, *The Mendoza family in the Spanish Renaissance 1350-1550*, New Brunswick 1979.

OLIVIERI 1979

A. OLIVIERI, *Cavalli, Sigismondo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXII, Roma 1979. [https://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/sigismondo_cavalli/?search=sigismondo_cavalli]

1980

BELLUZI 1980

A. BELLUZZI, *Carlo V a Mantova e Milano*, in M. Fagiolo, *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, Roma 1980, pp. 47-52.

FAGIOLO 1980

M. FAGIOLO, *La città effimera e l'universo artificiale del giardino: la Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, Roma 1980.

NIETO ALCAIDE E CHECA CREMADES 1980

V. NIETO ALCAIDE E F. CHECA CREMADES, *El Renacimiento: Formación y crisis del modelo clásico*, Madrid 1980.

1983

CHASTEL 1983

A. CHASTEL, *Il sacco di Roma: 1527*, Torino 1983.

1984

CONIGLIO 1984

G. CONIGLIO, *El virreino de Don Pietro di Toledo: (1532-53)*, Publicación del Archivo de Simancas 1984.

DACOS 1984

N. DACOS, *Pedro Machuca en Italia*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Milán 1984, pp. 332-361.

1985

CAZZATO 1985

V. CAZZATO, *Vasari e Carlo V: l'ingresso trionfale a Firenze del 1536*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, Firenze 1985, pp. 179-204.

ESTELLA 1985

M. ESTELLA e F. LAMERA, *Da Corte Niccolò* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1985. [[https://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-da-corte_\(Dizionario-Biografico\)/?search=DA CORTE, Niccolò/](https://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-da-corte_(Dizionario-Biografico)/?search=DA%20CORTE,%20Niccol%C3%B2/)]

1986

LÓPEZ GUZMÁN 1986

R. J. LÓPEZ GUZMÁN, *Los viajeros y la imagen de Granada en el siglo XVI*, in *Los caminos y el arte*, VI Congreso Nacional de Historia del Arte (Santiago de Compostela 16-20 de junio 1986), Universidad de Santiago de Compostela 1986, pp. 77-85.

1987

CHECA CREMADES 1987

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

CONIGLIO 1987

G. CONIGLIO, *Il vicereame di Napoli e la lotta tra spagnoli e turchi nel Mediterraneo*, Napoli 1987.

HERNANDO SÁNCHEZ 1987

C. J. HERNANDO SÁNCHEZ, *Castilla y Nápoles en el siglo XVI: el virrey Pedro de Toledo: linaje, estado y cultura (1532-1553)*, Valladolid 1987.

C. J. HERNANDO SÁNCHEZ, *El virrey Pedro de Toledo y la entrada de Carlos V en Nápoles*, in «Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea», 7, 1987, pp. 7-16.

MÜNZER 1987

H. MÜNZER, *Viaje por España y Portugal: Reino de Granada*, Granada 1987.

1988

ROSENTHAL 1988

E. E. ROSENTHAL, *El programa iconográfico-arquitectónico del Palacio de Carlos V en Granada*, Granada 1988.

E. E. ROSENTHAL, *El Palacio de Carlos V en Granada*, Madrid 1988.

STRONG 1988

R. C. STRONG, *Arte y poder: fiestas del Renacimiento del 1450-1650*, Madrid 1988.

TAFURI 1988

M. TAFURI, *El palacio de Carlos V en Granada. Arquitectura "a lo romano" e iconografía imperial*, in «Cuadernos de La Alhambra», 24, 1988, pp. 77-108.

1990

CARANDE 1990

R. CARANDE, *Carlos V y sus banqueros. La hacienda real de Castilla*, Madrid 1990.

1991

MÁRMOL CARVAJAL 1991

L. MÁRMOL CARVAJAL, *Rebelión y castigo de los moriscos*, Málaga 1991.

1992

GÓMEZ MORENO 1992

J. M. GÓMEZ MORENO CALERA, *Juan de Maeda a la sombra de Siloé. Noticias y reflexiones sobre su vida y obra*, in «Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada», 23, 1992, pp. 137-158.

MANZANO 1992

R. MANZANO, *La Alhambra, el universo magico de la Granada islamica*, Madrid 1992.

1994

AMBROSINI 1994

F. AMBROSINI, *Mondo iberico e mondo ibero-americano nelle relazioni di viaggiatori e diplomatici veneziani del Cinquecento*, in *Il letterato tra miti e realtà del Nuovo Mondo: Venezia, il mondo iberico e l'Italia*, Atti del Convegno di Venezia, (21-23 ottobre 1992), a cura di A. Caracciolo Aricò, Roma 1994, pp. 21-38.

GÓMEZ MORENO 1994

M. GÓMEZ MORENO, *Guía de Granada*, Granada 1994.

LOUKOMSKI 1994

G. LOUKOMSKI, *The palace of Charles V at Granada*, in «The Burlington Magazine», LXXXIV, 1944, pp. 119-124.

1997

ALVAR 1997

M. ALVAR, *Carlos V y la Lengua española*, in M. Alvar, *Nebrija y estudios sobre la Edad de Oro*, Madrid 1997, pp. 169-188.

FAGIOLO 1997

M. FAGIOLO, *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, Torino 1997.

FERNÁNDEZ PUERTAS 1997

A. FERNÁNDEZ PUERTAS, *The Alhambra*, Londra 1997.

MADONNA 1997

M. L. MADONNA, *L'ingresso di Carlo V a Roma*, in M. Fagiolo, *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, Roma 1997, pp. 34-65.

1999

BONNER 1999

M. BONNER, *Carlos V como triunfador*, in *Carolus V Imperator*, Barcelona 1999.

2000

FANTONI 2000

M. FANTONI, *Carlo V e l'Italia: Seminario di Studi Georgetown University*, (Villa le Balze, 14-15 dicembre 2000), Roma 2000.

MARIAS 2000

F. MARIAS, *El palacio de Carlos V en Granada: formas romanas, usos castellanos*, in *Carlos V y las artes. Promoción artística y familia imperial*, Valladolid 2000, pp. 107-128.

F. MARIAS, *La casa real nueva de Carlos V en la Alhambra: letras, armas y arquitectura entre Roma y Granada*, in *Carlos V. Las armas y las letras*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Granada 2000, pp. 201-221.

REDONDO CANTERA 2000

M. J. REDONDO CANTERA, *La arquitectura de Carlos V y la intervención de Isabel de Portugal: palacios y fortalezas, en Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*, Valladolid 2000.

2001

DE CASTRIS 2001

L. DE CASTRIS, *Polidoro da Caravaggio: l'opera completa*, Napoli 2001.

LÓPEZ GUZMÁN e SPINOLA 2001

R. J. LÓPEZ GUZMÁN e G. SPINOLA, *Pedro Machuca*, Granada 2001.

HERNANDO SÁNCHEZ 2001

C. J. HERNANDO SÁNCHEZ, *El reino de Nápoles en el imperio de Carlos V: la consolidación de la conquista*, Madrid 2001.

Perino del Vaga 2001

Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 18 marzo-10 giugno 2001), a cura di E. Parma, Milano 2001.

SANCHEZ BLANCO 2001

R. B. SÁNCHEZ BLANCO, *La política de Carlos V hacia los moriscos granadinos*, Congreso Internacional *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, (Madrid, 3-6 julio 2000), Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid 2001, pp. 415-446.

VISCEGLIA 2001

M. A. VISCEGLIA, *Il viaggio cerimoniale di Carlo V dopo Tunisi, in Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, Congreso internazionale (Madrid 3-6 julio 2000), a cura di M. Millán, Madrid 2001, pp. 133-172.

2003

ENCISO 2003

I. ENCISO ALONSO-MUÑUMER, *La Fiesta en la Italia española, in Teatro e festa del Secolo d'Oro nelle terre europee degli Austria*, (Sevilla, Real Alcázar, 11 aprile - 22 luglio 2003, Varsavia, Castello Reale, 30 luglio - 6 ottobre 2003), Sociedad Estatal para la acción cultural exterior de España, Madrid 2003, pp. 38-53.

SHEARMAN 2003

J. SHEARMAN, *Raphael in early modern sources (1483-1602)*, 2 voll., Londra 2003.

2004

COLLADO 2004

COLLADO DEL HIERRO, C. C. LÓPEZ CARMONA, *Granada de D. Agustín Collado del Hierro: (poema del s. XVII)*, Jaén 2004.

2006

PERUGINI 2006

C. PERUGINI, *Due viaggiatori italiani nella Spagna del Cinquecento: Francesco Guicciardini e Andrea Navagero*, in *Viaggio e letteratura*, a cura di M. T. Chialant, Venezia 2006, pp. 323-331.

2007

LYNCH 2007

J. LYNCH, *Historia de España: Monarquía e Imperio. El reinado de Carlos V. La herencia de los Habsburgo. Carlos I de España. El emperador Carlos V. España durante la Revolución de los precios. España y América*, Madrid 2007.

SASSU 2007

G. SASSU, *Il ferro e l'oro, Carlo V a Bologna*, Bologna 2007.

2008

SZÁSZDI LEÓN-BORJA 2008

I. SZÁSZDI LEÓN-BORJA, *El Imperio y las Cortes de Santiago de Compostela de 1520, la base ideológica del Absolutismo español*, in «Estudios de historia de España», 10, 2008, pp. 165-199.

2011

GALERA 2011

E. GALERA MENDOZA, *Luis Machuca, arquitecto e ingeniero militar*. S.I. 2011.

E. GALERA MENDOZA, *Espacios religiosos en la Alhambra en los siglos XVI y XVII*, S.I. 2011.

2013

BOUBLI 2013

L. BOUBLI, *Studio e invenzione: Pedro Machuca e Alonso Berruguete, disegnatori tra Italia e Spagna in Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della 'maniera moderna'*, Firenze 2013, pp. 147-155

LUQUE MORENO 2013

J. LUQUE MORENO, *Granada en el siglo XVI testimonios de la época*, Granada 2013.

MELANI 2013

I. MELANI, *Navagero, Andrea* in *Dizionario Bibliografico degli Italiani*, 2013. [[https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-navagero_\(Dizionario-Biografico\)/?search=NAVAGERO,Andrea/](https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-navagero_(Dizionario-Biografico)/?search=NAVAGERO,Andrea/)].

Norma e capriccio 2013

Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della 'maniera moderna', catalogo della mostra (5 marzo – 26 maggio 2013) a cura di T. Mozzati, A. Natali, Giunti Editore, Firenze 2013.

2014

MORALES FOLGUERA 2014

J. M. MORALES FOLGUERA. *Las entradas triunfales de Carlos V en Italia*, in *Diálogos de arte: homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*, a cura di D. Sánchez-Mesa Martín, D. Sánchez-Mesa Martínez, J. J. López-Guadalupe Muñoz, Granada 2014, pp. 327-343.

2015

ARJONES 2015

A. ARJONES, *El relato del Viaje de Andrea Navagero (1525-1526): Una fuente documental para la arquitectura de la Alhambra*, in «Revista Aequitas», 6, 2015, pp. 169-184.

GUERRERO DE LLANOS 2015

E. GUERRERO DE LLANOS, *El uso de la Arquitectura como reafirmación política: la Maestría Mayor de Obras Reales en el siglo XVI y Luis de Vega*, in *Los lugares del arte. Identidad y representación*, a cura di S. Diéguez Patao, 2 voll., I, Barcelona 2015, pp. 133-158.

SCADUTO 2015

F. SCADUTO, *Porta Nuova a Palermo (XVI secolo). La vicenda, i protagonisti, i modelli, in Entrare in città: di archi e di porte*, numero monografico della rivista «Roma Moderna e Contemporanea» a cura di G. Bonaccorso, C. Conforti. ROMA MODERNA E CONTEMPORANEA, 22(2), 2015, pp. 231-248.

VILAR 2015

J. A. VILAR SÁNCHEZ, *Carlos V: emperador y hombre: historia de un proyecto paneuropeo y universal: Borgoña, España, Italia, Sacro Imperio y Las Indias*, Madrid 2015.

2016

GROSSO 2016

M. GROSSO, *Feste e apparati effimeri per gli ingressi di Carlo V nelle Vite di Vasari. Da Genova a Mantova (1529-1530)*, in *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630)*. Atti del convegno internazionale di studi (Mantova, Teatro Bibbiena, 26-28 febbraio 2015), a cura di S. Brunetti, Bari 2016, pp. 91-110, tavv. 1-7.

MARTÍNEZ JIMÉNEZ 2016.

N. MARTÍNEZ JIMÉNEZ, *La visión europea de Granada en el crepúsculo de la Edad Moderna*, in «El Genio Maligno Revista de humanidades y ciencias sociales», 18, 2016. [<https://elgeniomaligno.eu/la-vision-europea-de-granada-en-el-crepusculo-de-la-edad-moderna/>]

2018

Dürer e il Rinascimento tra Germania e Italia 2018

Dürer e il Rinascimento tra Germania e Italia, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 21 febbraio - 24 giugno 2018), a cura di B. Aikema, Milano 2018.

FARA 2018

G. M. FARA, *Dürer e il rinascimento*, in *Dürer e il Rinascimento tra Germania e Italia*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 21 febbraio - 24 giugno 2018), a cura di B. Aikema, Milano 2018, p. 350.

FROMMEL 2018

C. L. FROMMEL, *Il palazzo di Carlo V a Granada e Pedro Machuca in El patio circular en la arquitectura del Renacimiento, de la casa de Mantegna al Palacio de carlos V*, Actas del simposio, 2018, pp. 77-119.

MAZZONI 2018

S. MAZZONI, *Sull'ingresso a Siena di Carlo V (1536)*, in «Engramma», 160, 2018, pp. 35-46.

2019

GARCÍA FERRER 2019

A. M. GARCÍA FERRER, *Aproximación a las relaciones de sucesos italianas sobre el matrimonio de Carlos V e Isabel de Portugal (1526)*, in *Literatura y Cultura italianas entre humanismo y renacimiento*, a cura di V. González Martín, L. Núñez García, M. Bianchi, M. I. García-Pérez, Salamanca 2019, pp. 143-156.

LUQUE MORENO 2019

J. LUQUE MORENO, *Granada 1540: un itinerario y una canción*, Granada 2019.

PARKER 2019

G. PARKER, *Carlos V: una nueva vida del emperador*, Barcelona 2019.

2020

CALOGERO 2020

M. CALOGERO, *Alfonso Lombardi, da Ferrara ai giorni dell'incoronazione. Un dialogo fra le arti*, in *Il colore e il rilievo*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 4 marzo - 7 giugno 2020), a cura di M. Calogero, A. Giannotti, Rimini 2020, pp. 7-25.

Il colore e il rilievo 2020

Il colore e il rilievo, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 4 marzo - 7 giugno 2020), a cura di M. Calogero, A. Giannotti, Rimini 2020.

2021

CAMPOS PALLARÉS 2021

L. CAMPOS PALLARÉS, *Pedro Machuca en Italia y en España*, Jaén 2021.

MARTINEZ e CRUZ 2021

Á. A. MARTÍNEZ SEVILLA, J. P. CRUZ CABRERA, *El módulo constructivo y la orientación del Palacio de Carlos V de Granada: arte, geometría y símbolo*, Granada 2021.

ORTS RUIZ 2021

F. ORTS RUIZ, *Un rey, un mar y dos ciudades. Las entradas de Alfonso el Magnánimo en Valencia (1424) y Nápoles (1443). Transferencias e influencias de ida y vuelta*, in «POTESTAS. Estudios Del Mundo Clásico e Historia Del Arte», 19, 2021, pp. 7-27.

RAMIRO RAMIREZ 2021

S. RAMIRO RAMIREZ, *Francisco de los Cobos y las artes en la corte de Carlos V*, Madrid 2021.

2023

GROSSO 2023

M. GROSSO, *Tiziano, Seisenegger e i ritratti dell'imperatore*, in *L'imperatore e il duca. Carlo V a Mantova*, a cura di M. Grosso, D. Sogliani, Milano 2023, pp. 57-85.

Raffaello nato architetto 2023

Raffaello nato architetto, catalogo della mostra (Vicenza, Palladio Museum, 7 aprile-9 luglio 2023), a cura di G. Beltramini, H. Burns, A. Nesselrath, Roma 2023.

SOGLIANI 2023

D. SOGLIANI, *Il racconto del potere. L'imperatore Carlo V a Mantova*, in *L'imperatore e il duca. Carlo V a Mantova*, a cura di M. Grosso, D. Sogliani, Milano 2023, pp. 13-55.

2024

GARCÍA ESTÉVEZ 2024

C. B. García Estévez, *Los enredos del tiempo: las lecturas de Earl E. Rosenthal y George Kubler sobre el Renacimiento en España y sus dominios* in *Cultura architettonica nell'Impero di Carlo V. Storia globale, microstoria, storiografia (1519-1556)* a cura di F. Mattei, C. Plaza, Roma 2024, p. 13-37.

GROSSO 2024

M. GROSSO, *Sigismondo Cavalli «oratore al serenissimo di savoia» (1561-1564). Con una nota sull'itinerario piemontese del diario di viaggio in Spagna, in Torino e la Repubblica di Venezia*, a cura di A. Morandotti, V. Romani, A. Tomezzoli, Milano 2024, pp. 35-53. (In corso di stampa)

SITOGRAFIA

DIZIONARIO BIBLIOGRAFICO DEGLI ITALIANI: Andrea Navagero.
[https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-navagero_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-navagero_(Dizionario-Biografico)/)

DIZIONARIO BIBLIOGRAFICO DEGLI ITALIANI: Sigismondo Cavalli.
[https://www.treccani.it/enciclopedia/sigismondo-cavalli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sigismondo-cavalli_(Dizionario-Biografico)/)

DIZIONARIO BIBLIOGRAFICO DEGLI ITALIANI: Niccolò da Corte.
[https://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-da-corte_\(Dizionario-Biografico\)/?search=DA CORTE, Niccolò/](https://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-da-corte_(Dizionario-Biografico)/?search=DA CORTE, Niccolò/)

La Alhambra, Biblioteca Nacional de España.
<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/card?sid=4156851>

Pedro Machuca y el Palacio de Carlos V, Patronato dell'Alhambra.
<https://www.alhambra-patronato.es/pedro-machuca-y-el-palacio-de-carlos-v>

Real Academia de la Lengua Española.
<https://www.rae.es/>

Sito ufficiale del Patronato dell'Alhambra.
<https://www.alhambra-patronato.es/>

Sito ufficiale «Cuadernos de la Alhambra».
<https://cuadernosdelaalhambra.alhambra-patronato.es/index.php/cdalhambra>

Tiziano, *Ritratto di Carlo V a cavallo*, Museo del Prado.
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/carlos-v-en-la-batalla-de-muhlberg/e7c91aaa-b849-478c-a857-0bb58a6b6729>

Testamento di Ferdinando il Cattolico, Biblioteca Nacional de España.
<https://datos.bne.es/obra/XX3292312.html>

Testamento político del Emperador. Instrucciones de Carlos V a Felipe II sobre política exterior, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/testamento-politico-del-emperador-instrucciones-de-carlos-v-a-felipe-ii-sobre-politica-exterior/html/ff4864ca-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0

