

Arquitectos y mecenas del Renacimiento en España

Architects and Patrons in Renaissance Spain

Martín García, Juan Manuel *

Fecha de terminación del trabajo: mayo de 2004.

Fecha de aceptación por la revista: octubre de 2005.

C.D.U.: 7.078 (460)

72.034 (460)

BIBLID [0210-962-X(2005); 36; 29-47]

RESUMEN

Iñigo López de Mendoza, II conde de Tendilla, representa en los albores del Renacimiento español uno de los modelos más acabados de aquella floración de nobles caracterizados por promover, a través de iniciativas personales o como resultado de su posición y talante, una serie de experiencias artísticas y culturales de especial significado. A través de ellas, y concretamente a través de sus relaciones con los maestros de su tiempo, es posible percibir aquello que le ha permitido aparecer como una figura clave en los procesos de tradición y modernidad que significan el paso del mundo medieval al del humanismo renacentista.

Palabras clave: Arquitectura religiosa; Arquitectura civil; Mecenazgo.

Identificadores: López de Mendoza, Iñigo; Vázquez de Segovia, Lorenzo; Adonza, Cristóbal; Adonza, Nicolás; Egas, Enrique; Reyes Católicos.

Topónimos: Granada; Guadalajara.

Período: Siglos 15, 16.

ABSTRACT

The Second Count of Tendilla, Iñigo López de Mendoza, was a notable figure of the early Spanish Renaissance. He is one of the clearest examples of those nobles concerned to promote and encourage the production serious works of art, either by personal initiative or by means of position and influence. A study of these works and especially of the relationship between this noble and the masters of his time allows us to see to what extent he is a key figure in the shifts between tradition and modernity which characterise the change from the Middle Ages to Renaissance humanism.

Key words: Religious architecture; Civil architecture; Patronage.

Identifiers: López de Mendoza, Iñigo; Vázquez de Segovia, Lorenzo; Adonza, Cristóbal; Adonza, Nicolás; Egas, Enrique; the Catholic Kings.

Place names: Granada; Guadalajara.

Period: 15th and 16th centuries

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

Analizar las políticas de promoción y mecenazgo que Iñigo López de Mendoza, el conde de Tendilla (1442-1515)¹ puso en marcha a lo largo de su vida evidencia la existencia de una serie de contradicciones bastante interesantes que lo sitúan en una posición muy peculiar. En primer lugar, las empresas artísticas derivadas de su patrocinio, especialmente en el caso de las obras arquitectónicas, no son, a primera vista, lo suficientemente importantes como para justificar sin más el protagonismo que se le ha adjudicado en el fenómeno de introducción y difusión de las corrientes estéticas del Renacimiento. Por otro lado, en el caso de aquellas actividades de fomento en las que su participación está más o menos documentada se perciben una serie de especificidades bastante notables, por cierto, que nos empujan a mirar con reservas algunas de las afirmaciones que la historiografía tradicional ha transmitido en relación con él sin considerar como factor primordial no sólo la extraordinaria complejidad del personaje en cuanto a individuo y, además, la del propio contexto en el que se inscribe, aquel que se viene señalando como el de la transición del mundo medieval al moderno renacentista con un intervalo de pervivencia de ambos que tiene importantes consecuencias artísticas y culturales. Esta problemática no es exclusiva y perceptible en la experiencia y trayectoria de este acabadísimo modelo del linaje mendocino, sino que ofrece numerosas similitudes con el comportamiento de otros muchos nobles y prelados de la misma época dibujada sobre un horizonte de cambios en el que se configura y define el motor que impulsó la introducción en los reinos hispánicos de las tradiciones clasicistas y anticuarías asociadas al paradigma itálico. Joaquín Yarza Luaces, al abordar este proceso, afirma que «la aceptación no es resultado de un buen entendimiento de lo que significa el cambio, sino, sí acaso, de un deseo de estar al día, porque el viejo modelo comienza a verse como obsoleto y el otro prestigia a quien lo elige. Quizás esto, y poco más, haya determinado que se conformaran artistas y clientes con aquellos que es epidémico en el renacimiento: la decoración superficial... De todos modos, algo ha ido cambiando con el paso del tiempo en la nobleza castellana y andaluza, de modo que las formas artísticas se aprecian más... Incluso se antoja que no deja de constituir, ya en los inicios del siglo XVI, un signo de distinción el hacerse eco de las formas italianas, como alternativa al arte que también convenía a su gusto y sus intereses hasta fines del siglo XV»².

Semejante panorama, como decíamos, se advierte con idénticas reservas en el seno de aquella aristocracia que en el ejercicio de un mecenazgo ejercido a mayor o menor altura con los artistas de su tiempo en el tránsito entre el siglo XV y las primeras décadas del siglo XVI acoge la asimilación del Renacimiento italiano con su carga clasicista y antiquizante destinado a triunfar a mediados de esa centuria después de haber librado uno de los combates más fuertes contra la resistencia de los estilos de la conciencia medieval férreamente adaptados al quehacer de las tradiciones artísticas del mundo hispano.

No hay duda que la figura del conde de Tendilla representa en su expresión más acabada un modelo teñido de tradición y modernidad en el que las obras que resultan de su compromiso con la promoción artística optan por reconocer el destacado valor que los nuevos ideales de propaganda, prestigio y distinción resultan inherentes de la opción renacentista aunque ello no le aparte del todo de sus raíces medievales. Estas mismas contradicciones se hacen patentes al comprobar las analogías y discrepancias que conducen su comportamiento en

relación con los maestros que, activos en los comienzos de nuestro Renacimiento, se vinculan al noble alcarreño, el cual aparece como titular de algunos encargos destinados a abanderar la irrupción de las formas y significados de la cultura artística *quattrocentista* italiana.

Nuestra intención es, por consiguiente, valorar a la luz de los datos disponibles, tanto en su vertiente documental como material, la postura de Íñigo López de Mendoza en relación con el arte y los artistas de su tiempo, y si a partir de ahí se puede seguir haciéndolo merecedor del carácter de introductor del Renacimiento en España como ya han señalado los viejos y nuevos maestros³.

En este sentido las primeras y más importantes reflexiones en torno a su relación, de discrepancias y analogías, con los artistas de su época encuentran un eco particular en el arquitecto castellano Lorenzo Vázquez de Segovia cuya figura y trayectoria aunque no acaba de estar del todo resuelta cuenta con importantes estudios de aproximación y documentación entre los que destacan los que le dedicaron en la primera mitad del siglo XX Elías Tormo⁴ y Manuel Gómez-Moreno⁵. A partir de ellos ha sido posible reconstruir no sólo las huellas de su producción sino también el análisis y la valoración de la misma. Con posterioridad, conforme la documentación ha ido aportando nuevas luces y nuevas interpretaciones, la personalidad de este casi desconocido maestro empieza a ser valorada y ubicada en el papel que representa en la fase inicial del Renacimiento español⁶.

Durante mucho tiempo Lorenzo Vázquez ha sido visto y estudiado como el más incuestionable hacedor de las primeras manifestaciones de la arquitectura renacentista española. El trabajo de Tormo y, posteriormente, el estudio de Gómez-Moreno así lo parecían



1. Íñigo López de Mendoza. *La Rendición de Granada*. Francisco Pradilla. Palacio del Senado de Madrid. 1882.



2. Colegio de Santa Cruz. Valladolid.

indicar. Esta supuesta acreditación como introductor de las novedades del Renacimiento en la arquitectura española de finales del siglo XV venía apoyada en el supuesto de su residencia y formación durante algún tiempo en Italia, concretamente en la ciudad de Bolonia, donde podría asistir a la efervescencia de la arquitectura *quattrocentista*. Durante esa estancia, nunca posteriormente demostrada documentalmente, podría haber aprendido los rudimentos de unas formas y modelos arquitectónicos de los que luego habría de ser su más temprano intérprete en diferentes lugares de la corona castellana. No obstante, como acabamos de afirmar, no existen certezas documentales que confirmen esa aventura italiana de Lorenzo Vázquez; y, además, entre la producción que normalmente se considera relacionada con él, es bastante fácil encontrar una serie de elementos y rasgos que indican que su aproximación hacia lo renacentista tuvo un carácter muy superficial lo que denota, ante todo, un aprendizaje indirecto más que un verdadero conocimiento de las formulaciones propias de la estética renacentista. Lorenzo Vázquez demuestra en muchas ocasiones que su posición en el ámbito de la arquitectura se halla en el fenómeno de lo que se ha venido a conocer como el *protorrenacimiento*, término en el que se incluyen las primeras experiencias artísticas donde todavía no es posible hablar de clasicismo. Las interpretaciones más tradicionales reconocían aquí los interesantes capítulos del purismo



3. Palacio de Cogolludo. Guadalajara.

arquitectónico que desarrollaron Diego de Siloé y Pedro Machuca así como las realizaciones más representativas del paisaje artístico alcarreño donde bajo el mecenazgo de los Mendoza se llevaron a cabo construcciones de gran interés en las que la figura de Lorenzo Vázquez aparece con frecuencia. Con esta denominación, advierte Fernando Marías, «se pone el énfasis en lo asimilado, aun siendo algo no estructural sino postizo, más que en la pervivencia radical del gótico como estilo arquitectónico, renovado a través de una máscara añadida de forma inorgánica»⁷. En todas las obras con las que se relaciona encontramos una serie de rasgos coincidentes a partir de los cuales poder establecer las constantes comunes de su estilo, que son el predominio de las líneas horizontales sobre las verticales, el empleo del repertorio de elementos constructivos propios del *quattrocento* toscano, de donde deriva la preferencia por las estructuras de entrada a través de una disposición cercana al arco triunfal, la inclusión de un fragmento de arquitrabe sobre un par de pilastras o bien la ornamentación a base de grutescos. Este último elemento constituye una de las principales innovaciones por las que entra la cultura renacentista en España hasta el punto de conformar el principal carácter definitorio de lo que durante tanto tiempo se ha identificado como arquitectura plateresca, en la que estos aditamentos decorativos enmascaran estructuras tradicionalmente góticas, hasta que en un paso posterior, la planimetría también empieza a sentir las influencias del clasicismo italiano. Todos estos elementos habrán de estar presentes en muchas de las obras que resultan del activo mecenazgo que los Mendoza llevaron a cabo. Respecto a esto último, «lo que más atrajo de Roma a ellos y sus arquitectos fue el aspecto decorativo, puesto que como miembros de un rancio linaje se mantuvieron fieles a la tradicional construcción en estilo gótico imperante en Castilla. Los primeros edificios mendocinos en Guadalajara como Mondéjar o el convento de la Piedad, nos revelan ese gusto por la ornamentación al estilo clásico

que los historiadores del arte han denominado *grutescos*. Este tipo de motivos representaban, en suma una interpretación del Renacimiento italiano y en manos de los arquitectos alcarreños como Lorenzo Vázquez... sirvieron para cubrir fustes de columnas, pilastras, arquivoltas, paneles, etc., con una serie de temas indudablemente clásicos. Así la cadena de ocho de Lorenzo Vázquez existe ya en la decoración de las tumbas romanas, al igual que los zarcillos, las medias figuras aladas, las parejas de grifos afrontados pertenecen al repertorio decorativo de la época de los Flavios y de los Antoninos»⁸.

A pesar de todo ello, cuando se habla de Lorenzo Vázquez como el maestro que mejor supo dar respuesta a los intereses e inquietudes del conde de Tendilla en cuanto a sus preferencias arquitectónicas, hemos de mostrar ciertas reservas. Reticencias que se confirman cuando se analizan las realizaciones en las que ambos tomaron parte, uno como promotor y el otro como arquitecto.

De cualquier manera, y por lo que aquí nos interesa, supone uno de los ejemplos más tempranos de la asimilación de un cierto purismo de tradición italianizante que acabará imponiéndose, en el que tanto tiene que decir la actividad del arquitecto como el mecenazgo de su promotor, Iñigo López de Mendoza, considerado por muchos autores como el verdadero impulsor de las nuevas formas. En este sentido, por tanto, resulta de enorme interés hacer un seguimiento de la relación que ambos personajes mantuvieron, pues se sitúa en el contexto de la mentalidad que definía el ideal del mecenas que se conforma en esta época, y aunque nunca tendrá las connotaciones que alcanzan algunos próceres italianos, representa un episodio bastante cercano.

Lorenzo Vázquez, antes de entrar al servicio del conde de Tendilla, ya tenía alguna vinculación con otros miembros de su familia. En el testamento del Gran Cardenal, al referirse a él, dice que era «*veçino de esta çiudad de Guadalaçara, maestro de nuestras obras...*» de lo que puede deducirse que llegó a ser el arquitecto oficial de los Mendoza. En torno a 1491 está documentada su presencia en la construcción del Colegio de la Santa Cruz de Valladolid, una fundación de don Pedro González de Mendoza iniciada en 1487. Aunque en dicho testamento se habla de él como autor del mismo, sin embargo parece que debió intervenir ya cuando el edificio estaba muy avanzado, pues vemos aquí, como en muchas otras obras, que sobre una estructura eminentemente gótica se ha instalado una portada que respira ya los nuevos aires de la estética renacentista, portada que casi con total seguridad debe adscribirse al estilo de Vázquez. Desarrolla en ella un esquema constructivo que se repite en otros edificios relacionados con él y que también están vinculados con el mecenazgo mendocino. Ese esquema está dominado por una organización de la fachada que recuerda mucho la estructura de los palacios florentinos del *quattrocento*: dos cuerpos de sillares almohadillados separados por una destacada línea de imposta continua que a veces se corta para albergar una monumental puerta de entrada que ocupa todo el cuerpo inferior y parte del superior. Esta, retomando ciertos resabios de la arquitectura del mundo clásico romano, se presenta a través de un gran arco de medio punto flanqueado por columnas y pilastras recubiertas de grutescos que soportan un entablamento sobre el que suele disponerse un frontón triangular o semicircular profusamente decorado y con algún relieve en su interior. Incluso aquí, teniendo en cuenta la reconocida implicación y

apuesta del Gran Cardenal por los modelos de tradición clasicista procedentes de Italia hay que buscar su justificación «en el viaje a Florencia y Roma de don Iñigo López de Mendoza, II Conde de Tendilla y sobrino del Cardenal, y Juan Ruiz de Medina, arcediano de Almazán y albacea de don Pedro. Modelos en apariencia importados directamente de Italia cualifican superficialmente la fábrica vallisoletana, como ornatos que no afectan estructuralmente su bloque, ni siquiera a través de la gran cornisa de remate»⁹.

Por aparecer estas mismas características en el palacio de Cogolludo, cuya construcción data entre 1492 y 1495, suele atribuírsele también a Lorenzo Vázquez. Lo mismo sucede con el claustro de la Piedad, en Guadalajara, realizado en torno a esas fechas. Con todo ello lo que pretendemos decir es que este maestro, activo en Castilla desde los últimos años del siglo XV y muy próximo a las empresas artísticas de los Mendoza, debía resultar familiar y próximo al conde de Tendilla, con el que parece que se relaciona desde muy poco después de su regreso de la embajada a Italia¹⁰. Hasta tal punto es posible este contacto tan temprano que para algunos autores, como hemos afirmado, todas las anteriores intervenciones de Lorenzo Vázquez en las obras de los Mendoza, estaban motivadas por el asesoramiento del propio don Iñigo, que traía consigo todas las novedades que se experimentaban en suelo italiano.

De aquel país se trajo también el conde de Tendilla una bula pontificia para la fundación en Mondéjar de un convento franciscano que bajo la advocación de San Antonio acogiera aproximadamente a una docena de frailes observantes. Dados los antecedentes que ya existían en torno al arquitecto Lorenzo Vázquez, no extraña que encomendara a él la construcción del mismo, aunque no existe ningún documento explícito que así lo certifique. Se trata de una conclusión a la que se ha llegado a través de una serie de cartas del registro de correspondencia del noble mendocino en las que se refiere a él como maestro de sus obras. Cartas a partir de las cuales es posible reconstruir, a grandes trazos, el establecimiento de una relación directa de gusto y compromiso entre el artista y su patrono conducente a llevar a la práctica los propósitos, las inquietudes y las políticas de prestigio y distinción que forman parte del humanismo renacentista.

En el Convento de San Antonio de Mondéjar, en el que casi con toda seguridad debió intervenir este maestro, existen algunas contradicciones que deben tenerse en cuenta a la hora de hacer una valoración excesivamente positiva del paradigma renacentista que tradicionalmente se ha visto en él. Es un edificio muy en la línea de los que se venían construyendo en España desde los últimos tiempos medievales, dominado por una estructura eminentemente gótica, cuyas principales novedades, como dice Joaquín Yarza, se encuentran «en los elementos que en lo que se refiere a arquitectura llamaríamos secundarios: láureas que enmarcan las armas del conde encastradas en los muros y repetidas muchas veces, algún elemento formal no gótico en la estructura que lo es y, sobre todo, la portada»¹¹.

La historiografía tradicional ha querido encontrar en el contenido de algunas de estas cartas el fundamento de una amistad, o al menos una cercanía más o menos profunda, entre el arquitecto y su mecenas. Sin embargo, en este asunto, como en tantos otros, se impone cierta cautela por la cual este compromiso entre el conde de Tendilla y Lorenzo Vázquez



4. Iglesia del Convento de San Antonio. Mondéjar. Guadalajara.

se sitúa bastante lejos del que pudieron mantener algunos dinastas, príncipes y pontífices italianos con los arquitectos, escultores y pintores que trabajaron para ellos.

En busca de confirmaciones de esa índole ha sido interpretada a veces una carta que Iñigo López de Mendoza envió en junio de 1509 a su primo el marqués de Cenete cuando se enteró que éste no le brindaba al maestro de sus obras un buen trato y que incluso lo tenía aprisionado en el que habría de ser su castillo-palacio de La Calahorra, una construcción en la que también parece que colaboró este arquitecto castellano, aunque hay algunos investigadores que no lo aceptan entre sus artífices. Ante esta situación, como afirmó Manuel Gómez-Moreno, «tuvo el conde de Tendilla que interceder por él con todo empeño, demostrando interés y afecto hacia el viejo artista»¹²:

«Para el señor marques del Çenete con su hijo de Lorenço Vazquez
Illustre señor... Pues sabe vuestra merçed quantas razones ay para que suplique yo por la deliberacion de Lorenço Vazquez y que no es la menor ser el de la hedad que es, esperança tengo que no me sera negada. Crea vuestra merçed que si no esperase aquí al señor duque de Alburquerque, que dizen que viene a ver esta çibdad, que yo mismo fuera el mensajero para esto. Y pues, aunque tenga, señor, alguna culpa, tiene alguna hazienda, que en esto

no hablo, suplico a vuestra merçed le mande deliberar que sin dubda el no suele pecar con mala intençion. Como quier que yo, señor, creo que todo lo que vuestra merçed haze con mucha razon y justiçia [lo haze,] por esto digo que reçebire muy señalada merçed de vuestra merçed cuyo servidor soy. A XIII de junio 509»¹³.

Estas líneas dirigidas a un pariente suyo que siempre se distinguió por su fama de alborotador y vida agitada indican la existencia de una proximidad hacia el arquitecto propia de un hombre como el conde de Tendilla que se había servido de Lorenzo Vázquez desde 1495 aproximadamente, y que en todas las facetas de su existencia demostró tener un talante bastante tolerante y nada altivo para con los más débiles como lo puso de manifiesto en tantas ocasiones con los moriscos granadinos. Por esta misma cualidad de su carácter, en el que también muestra afinidades con otros miembros de su familia, el que acudiera en favor del arquitecto no debe considerarse como un elemento lo suficientemente concluyente como para determinar el grado de intensidad en la relación de ambos personajes.

Sin embargo existen otras referencias de esa misma fecha relacionadas con uno de los capítulos más interesantes de su mecenazgo y posición ante el arte de su tiempo como fue la intervención de Iñigo López de Mendoza en las obras de la Capilla Real y la Catedral de Granada con motivo de los problemas que se habían planteado en el desarrollo de las obras. Estas referencias que tenemos sobre Lorenzo Vázquez permiten corroborar una serie de hipótesis que no sólo aclaran la autoría de algunas obras patrocinadas por Tendilla, sino que también demuestran una confianza entre ambos enormemente interesante a la hora de abordar el capítulo de los contactos del noble con los artistas de su tiempo.

Estas son las únicas fuentes documentales que se conservan sobre este maestro y se trata de dos cartas emitidas en el año 1509 y dirigidas al arzobispo de Sevilla en medio de las controversias que suscitaron las obras reales de Granada. Aunque ya volveremos a retomar este asunto al hablar de Enrique Egas, conviene recordar que después que el rey Fernando el Católico recibiera algunas noticias sobre la marcha equivocada, al parecer de algunos de sus cortesanos, de las obras de la Capilla Real decidió convocar al conde de Tendilla para que las visitase y emitiese un juicio acerca de ellas amparado en la confianza tan grande que el monarca había depositado en uno de sus más fieles colaboradores. Este es un dato de extraordinaria importancia ya que demuestra que Iñigo López de Mendoza gozaba entonces de un prestigio reconocido por todos con notables repercusiones en el ámbito de lo artístico. No obstante el propio conde de Tendilla se apresura ante las consultas del monarca a dejar bastante claro que desde que se habían iniciado las obras no había puesto los pies en ellas, lo que no sabemos si debe interpretarse como una forma de eludir ciertas responsabilidades, o si realmente la construcción del que habría de ser el panteón de los Reyes Católicos no había despertado en él ni la más mínima curiosidad aún cuando ésta se había iniciado en 1506. En medio de esa polémica el noble alcarreño decide reunir a una serie de arquitectos para poder solucionar, entre todos, los problemas que se habían planteado. Aquí es donde encontraremos las referencias a Lorenzo Vázquez, pues después de escribir en el mes de abril una primera epístola al arzobispo de Sevilla¹⁴, le enviará, pasados unos meses, otras dos cartas con el objeto de seguir manteniendo informado al prelado sevillano del desarrollo de las obras. En ellas, como veremos, se habla del maestro



5. Iglesia Parroquial de Mondéjar. Guadalajara.

mayor del monasterio que él hizo construir en la villa de Mondéjar, aunque en ningún momento deja entrever el nombre del mismo. Una vez más sería Manuel Gómez-Moreno quien despejó las posibles dudas en torno al nombre de ese maestro mayor. La solución venía a través de un legajo del Archivo de la Capilla Real donde figuraban los nombres de los arquitectos que junto con Alfonso Rodríguez, maestro mayor de la Catedral Hispalense, participaron en el reconocimiento que se hizo a las obras en busca de una solución a los problemas planteados¹⁵. En este sentido, «descartado el maestro de Sevilla, tiene que ser uno de estos tres: Cristóval de Adonça, Pedro de Morales o Lorenço Vázquez. Morales estaba en Granada de asiento como veremos; Adonça fue autor, más adelante, de la iglesia parroquial de Mondéjar, que ningún parecido guarda con la de San Antonio; queda, pues, Lorenzo Vázquez como obligado artífice del monasterio en cuestión...»¹⁶.

El contenido de esas dos cartas que han permitido deducir que se trataba de Lorenzo Vázquez cuando hablaba del maestro mayor de las obras que el conde de Tendilla había iniciado en tierras alcarreñas, es el siguiente:

«Para el arzobispo de Sevilla con...

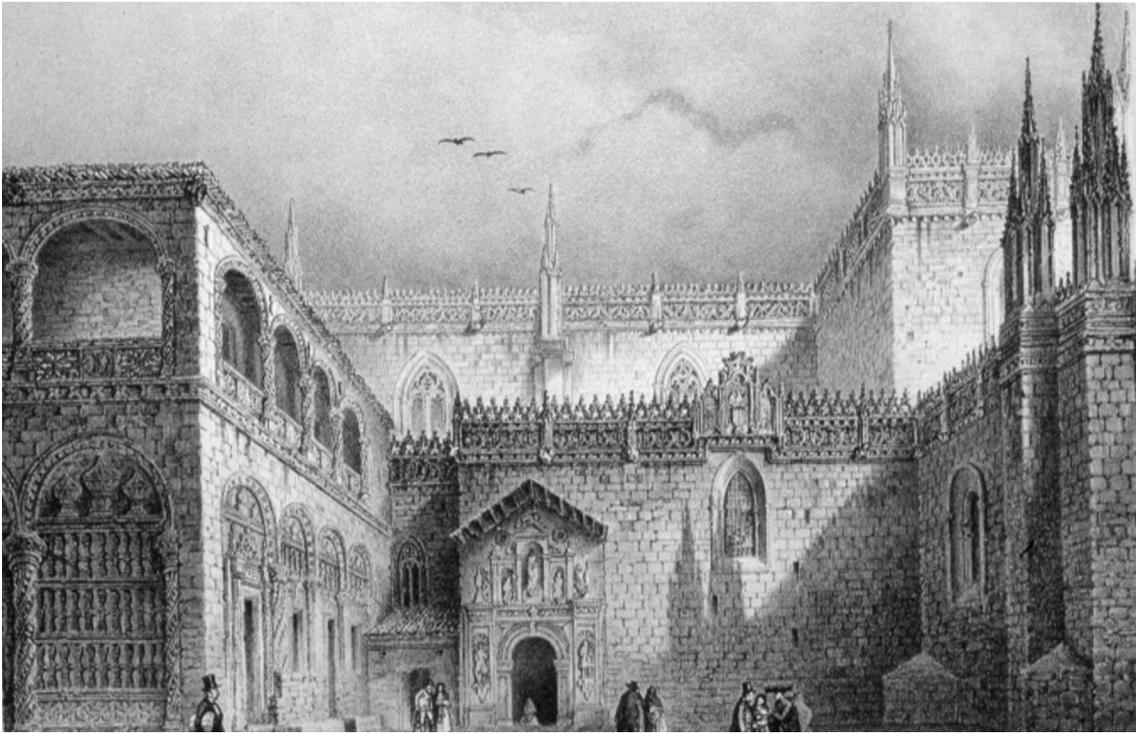
Reverendísimo señor...

Yo señor, he hecho venir el maestro de cantería que hizo mi monesterio para la enmienda desa Capilla Real que la ha bien menester, suplico a vuestra merçed mande e ruegue al maestro mayor de ai que venga aca, que dos dias solos se deterna aquí, y va a en ello ir perdida la obra o ganarse para siempre...»

«Para el dean de Sevilla con el suso dicho

Reverendo señor pariente...

Va la vida en que luego venga el maestro mayor, que esta aquí el de mi monasterio y son menester juntos, porque si el de alla la toma la capilla el mio curara en parte della, y si no tomarla ha toda. Y ha de ser con su consejo y mandado y acuerdo, porque la enmienda sea la que debe, y esta es para mi resçebir merçed y buena obra...»¹⁷.



6. Capilla Real y Lonja de Granada.

Como para tantos otros asuntos y facetas de la vida del conde de Tendilla, su magno registro de correspondencia, considerado no en vano como uno de los ejemplos más notables de la literatura epistolar que anuncia el Renacimiento que ha llegado hasta nosotros, se convierte en el principal referente documental a partir del cual poder reconstruir algunas facetas importantes sobre la personalidad de su autor. En este caso tiene una extraordinaria importancia pues constituye casi la única fuente en la que se cita a Lorenzo Vázquez, un artista que se encuentra en el marco de los primeros brotes de la arquitectura del Renacimiento español dentro de la vertiente estilística que se define por la adopción de una serie de importaciones procedentes de Italia que se yuxtaponen sobre estructuras góticas muy tradicionales. No cabe duda que Iñigo López de Mendoza mostró un importante interés por este maestro; de otra manera no se hubiese molestado en hacerlo venir desde Guadalupe donde estaba trabajando en esas fechas. Posiblemente su intención no era otra que sustituyera al propio Enrique Egas en la continuidad de las obras de la Capilla Real. No obstante la forma en que se desarrollaron los acontecimientos posteriores no se tradujeron en las expectativas del noble alcarreño. Es posible pensar que detrás de las obras reales puestas en marcha en Granada existieran unos intereses mucho más grandes a los que el conde de Tendilla, a pesar de toda su influencia, no podía hacer frente. Y estos no eran otros que la presencia del Cardenal Cisneros detrás de las posiciones del maestro mayor con el que nuestro Mendoza disintió en relación con el avance de dichas obras.

Después de este acontecimiento ya no tenemos más noticias acerca de Lorenzo Vázquez ni en la correspondencia de Tendilla ni en ningún otro lugar. Es posible que residiera durante algún tiempo en Granada, y que incluso participara en alguna de las obras que se estaban llevando a cabo entonces. Así lo han visto algunos autores que han encontrado ciertas afinidades del estilo de Vázquez en monumentos granadinos de esa época. Sin embargo, se trata siempre de hipótesis que sólo sería posible corroborar a través de documentos que así lo confirmaran. Además, si recordamos lo que Iñigo López de Mendoza le decía a su pariente, el marqués de Cenete, en aquella carta en la que suplicaba por la liberación del arquitecto, éste era ya un hombre de edad avanzada, por lo que no resulta extraño que su participación en obras iniciadas en ese periodo fuera muy limitada, e incluso nula en relación con el mecenazgo artístico del conde de Tendilla, que después de los encargos que había hecho a su regreso de Italia, no promueve ninguna otra empresa arquitectónica en la que el arquitecto de los Mendoza pudiera intervenir.

Si escasas son las noticias que conservamos para reconstruir la relación entre Lorenzo Vázquez y su mecenas, menos aún son las que existen con otro de los arquitectos que trabajó para él. Nos referimos a Cristóbal de Adonza, un artífice todavía más desconocido que el anterior, del que ni siquiera existen referencias en la correspondencia del conde de Tendilla. Sólo en una de las mandas de su testamento, en relación con la continuación de las obras del Convento de San Antonio se habla de un *Christoval de Adonon*, que Emilio Meneses García, autor del estudio y transcripción de las cartas de este noble mendocino, considera que se trata sin duda de Adonza. Esta escueta referencia ha dado lugar a que se hable de él también como maestro de dicho convento junto con Lorenzo Vázquez. Este dato parece que se corrobora a través de una carta que el 14 de mayo de 1515 envía Luis Hurtado de Mendoza, primogénito del conde y su sucesor en el cargo de alcaide mayor de la Alhambra de Granada, al Comendador Mayor de Castilla donde se refiere a la defectuosa ejecución del convento. En ella, aún cuando confirma el papel principal que había tenido Lorenzo Vázquez, habla de algunos trabajos que han sido realizados por Cristóbal de Adonza, trabajos que por otra parte no resultan de su agrado y que sería preciso modificar. Ante estas indicaciones pensamos que esta presencia de Adonza en el proceso constructivo de San Antonio de Mondéjar habría que interpretarla como la encomienda de una serie de obras posteriores fuera ya de lo que habría sido la ejecución de lo más importante. Hemos de tener en cuenta que este cantero parece que era bastante más joven que Vázquez, al que pudo sustituir a su muerte. Por otro lado, además, con ocasión de una visita que Iñigo López de Mendoza hizo a su fundación en 1508 la daba ya por terminada.

Más seguridad hay a la hora de adjudicarle la autoría de otra obra emanada del patrocinio de Tendilla. Nos referimos a la Iglesia Parroquial de Mondéjar, para la que también consiguió algunas bulas y licencias que favorecían su fábrica y que el Papa Inocencio VIII le concedió en agradecimiento a sus servicios. A lo largo de la nave mayor corría antiguamente una imposta moldurada «y en ella pintada una leyenda, según la cual, el templo que vino a reemplazar al antiguo allí existente, se debe a la munificencia del segundo conde de Tendilla y primer marqués de Mondéjar, D. Iñigo López de Mendoza, comenzándose a construir el año 1516»¹⁸. De aquí se deduce que la iglesia empezó a construirse poco

después de la muerte del comitente de la misma, de ahí que fuera su hijo quien se hizo cargo de la continuación de las obras. De hecho el edificio lleva ya las que fueron armas de Luis Hurtado de Mendoza, reconocido también como uno de los modelos más acabados de mecenas y promotor relacionado con el triunfo del Renacimiento en España.

En esta Iglesia Parroquial Cristóbal de Adonza ofrece una serie de constantes estilísticas que están muy en la línea de lo que hasta entonces había venido haciendo Lorenzo Vázquez y todos aquellos que se enmarcan dentro de los primeros desarrollos artísticos de la arquitectura protorrenacentista española. Es ante todo un edificio gótico como los que se estaban construyendo entonces por otros lugares de Castilla, en el que poco a poco empiezan a tomar carta de poder los elementos derivados de esa arquitectura a lo antiguo que acaba imponiéndose en la segunda mitad del siglo XVI.

No es posible saber desde cuando el conde de Tendilla y Cristóbal de Adonza habían estado en contacto, pues como ya hemos dicho no existen apenas noticias documentales de la relación entre ambos personajes, como tampoco de la huella artística de este maestro cantero del que únicamente conocemos que en torno a 1500, como afirma Manuel Gómez-Moreno, se encontraba trabajando en la Catedral de Sigüenza junto con Juan Gil en la realización de una de sus portadas. Lo único más que podemos decir es que también participó junto con Lorenzo Vázquez y Pedro de Morales, además del arquitecto mayor de la Catedral de Sevilla, en el reconocimiento que Iñigo López de Mendoza llevó a cabo, a instancias del rey Fernando, con motivo de las quejas que se habían suscitado sobre el progreso de las obras de la Capilla Real de Granada. Aún cuando no es posible reconstruir los detalles del patrocinio entre el noble y su arquitecto el hecho que apareciera convocado entre los artistas que intervinieron en ese asunto tan importante demuestra que debió existir una confianza lo suficientemente notable entre los dos. Confianza que sólo era posible si el conde de Tendilla conocía ya la actividad artística de su protegido a través de las obras que éste había ido realizando por diferentes lugares de Guadalajara. De cualquier manera se trata únicamente de hipótesis que sólo se podrán confirmar a partir de evidencias documentales que todavía no han aparecido y que pueden no aparecer nunca. Por ello, en este asunto como en otros muchos, es preciso que se imponga una cierta discreción, pues ni el maestro Cristóbal de Adonza debió ser un arquitecto consumado, ni Iñigo López de Mendoza nunca fue especialmente generoso para con las empresas artísticas, lo que limita muchas veces las noticias que acerca de ello pudiera ofrecernos su extraordinario registro de correspondencia.

Aún cuando ya fuera del marco que comprende nuestro estudio, un hijo de este Cristóbal de Adonza, llamado Nicolás, parece que siguió estando vinculado a los Mendoza, para los cuales realizó algunos proyectos bastante interesantes. Sería él quien se encargó, tras la muerte de los dos arquitectos de Tendilla, de continuar las obras que estos habían iniciado así como materializar algunas otras que se fijaron en el testamento de este capitán general granadino. A él corresponden las obras complementarias de la Iglesia Parroquial de Mondéjar, donde cabe incluir el coro, la sacristía, la torre y la portada principal de la misma, que aunque «siguen un estilo más avanzado, el usual en arquitectura religiosa durante el segundo tercio del siglo XVI, mixto de gótico y romano... escultura, talla y composición,

sólo dejan ver a un maestro adocenado y pobre»¹⁹. También está documentada la presencia de este arquitecto en el Convento de San Antonio de la misma localidad. Esta noticia llega a través de la existencia de un documento conservado en el Archivo Histórico Nacional, que aunque sin fecha, recoge la traza y tasación que hizo este Nicolás de Adonza para la Capilla de San Antonio de dicho convento. Este, como ya vimos, había sido fundado por el conde de Tendilla, realizado en su mayor parte por Lorenzo Vázquez y con la participación de Cristóbal de Adonza en su fase final. Ahora sería el hijo de este último quien, posiblemente comisionado por algún descendiente de Iñigo López de Mendoza, llevaba a cabo un proyecto de notable importancia que no sabemos si llegó finalmente a ser ejecutado dado el estado ruinoso que en la actualidad presenta el edificio.

Hasta aquí, pues, podemos decir que Iñigo López de Mendoza si bien no destacó por la cantidad y excelencias de las empresas derivadas de su mecenazgo, contó para la ejecución de su tímido patrocinio con algunos de los maestros que inician las nuevas preocupaciones y valores que definen los desarrollos artísticos de nuestro Renacimiento. En este sentido, no debe olvidarse que tradicionalmente se le concede al conde de Tendilla un papel de claro protagonismo en la introducción del gusto por lo antiguo y lo italiano en el contexto de las realizaciones artísticas de la época. En dicho proceso pudo servirse de unos arquitectos que supieron o intentaron responder y satisfacer las inquietudes de su mecenas pues ellos mismos también ya se habían dejado atrapar por las conquistas de una arquitectura anticuaria y clasicista. De hecho, como afirma Helen Nader, «Lorenzo Vázquez empezó a preocuparse durante sus últimos años de actividad, mientras trabajaba para Tendilla, de los problemas de la proporción y la medida que centraban la atención de los arquitectos italianos a finales del siglo XV...»²⁰.

Nos sirve todo esto para determinar el verdadero alcance que tendrá el papel de los mecenas, en este caso de Iñigo López de Mendoza, en la constitución de los desarrollos que definen el primer Renacimiento español. Se habla, en este sentido, de una constante decisoria, que avalada por el suficiente conocimiento y cultura artística de estos mecenas, determinó y dirigió en muchos casos, las relaciones de éstos con sus arquitectos a la hora de hacer realidad las obras que materializaban las obras ideadas por ellos en respuesta a sus políticas de propaganda y distinción, nacidas al amparo de la «enorme sugestión que ejerce sobre los hombres la presencia de monumentales y majestuosos edificios, pues con éstos demostraban su privilegiada categoría social y, a la vez, servían para acrecentar su prestigio personal»²¹.

Esta misma constante decisoria se deja ver a la hora de desestimar ciertas tendencias o actitudes de otros artífices de la época. Eso es precisamente lo que hay detrás de la polémica suscitada en torno a las obras de la Capilla Real de Granada, las cuales llevaron a Iñigo López de Mendoza a enfrentarse con Enrique Egas, maestro mayor de ellas.

Sirviéndonos de dicho episodio vamos a insistir en él para profundizar, una vez más, en el contexto de las relaciones del conde de Tendilla con los artistas de su tiempo, a partir de las cuales es posible reconstruir sus propios gustos e inclinaciones artísticas en un momento en el que las innovaciones clasicistas tienen que luchar todavía con el peso de

la tradición de un estilo gótico y medieval que se inspiraba desde los principales sectores oficiales.

Una vez más serán las cartas que integran la correspondencia del primer alcaide de la Alhambra las que nos darán la pauta para seguir el desarrollo de toda esta polémica pues en ellas se describe la situación que originó todo el conflicto y se da cuenta de las posiciones defendidas por cada uno así como de la existencia de unos intereses más fuertes capaces de dirigir y acabar determinando el final de este interesante episodio²².

Enrique Egas pertenecía a una familia de entalladores, escultores y arquitectos de origen flamenco que trabajaron en España desde mediados del siglo XV hasta bien entrado el siglo XVI, de los cuales él sería uno de los más destacados representantes. Esa herencia familiar habrá de tener una importante impronta en el desarrollo de sus constantes estilísticas; de hecho Enrique Egas, su padre Egas Cueman, y junto a ellos, los miembros de otras dos importantes familias de artistas, los Guas y los Colonia, son los grandes inspiradores del gótico flamígero de tradición nórdica que se desarrolla en Castilla en un número importante de obras.

Ante estas actitudes no extraña que surgiera el choque entre Egas y el conde de Tendilla, pues ambos son portadores de una serie de valores que en su expresión y representación artística expresaban las tendencias dominantes y contrapuestas de nuestra cultura en el tránsito de la Edad Media al mundo moderno. Con estos precedentes es como debe analizarse la diferencia de actitudes y planteamientos entre ambos personajes. Una vez más, fue Manuel Gómez-Moreno quien dio la clave en este sentido cuando al estudiar el Colegio de la Santa Cruz de Valladolid en relación con una posible participación de Enrique Egas en la construcción del mismo admite que lo que era «verosímil es que Egas no fuese ocupado por el Cardenal en obra alguna, puesto que el Conde de Tendilla lo trató con menosprecio y desconocimiento»²³. Ese menosprecio y desconocimiento que el investigador atribuye a Íñigo López de Mendoza en relación con el arquitecto se produce por las preferencias y constantes artísticas de este último ya que su formación nórdica le hacía portador de unas iniciativas que distaban mucho de los gustos del conde. Por eso no resulta nada sorprendente que cuando éste visitara las obras de la Capilla Real en el verano de 1509 se sintiera profundamente descontento con el progreso de las mismas. Sin embargo, y a pesar de la enorme influencia que Tendilla tuvo en muchas facetas de su vida, aquí no fue lo suficientemente grande como para conseguir lo que en un principio se había propuesto, que no era otra cosa que sustituir a Enrique Egas en la dirección de las obras y colocar en su lugar a alguno de los maestros que habían trabajado para él en otro momento. Los términos en los que se refiere al arquitecto dejan entrever cierta desconfianza, o más bien una patente desaprobación de la actividad del artista. Pero de la misma manera, en la actitud mostrada por el maestro de las obras, según se deduce de lo que dice el conde de Tendilla, se observa una cierta intransigencia ante cualquier tipo de cambio, detrás de la cual, posiblemente, se hallaba la confianza que tenía en que los cambios propuestos no iban a prosperar.

Las principales objeciones aducidas por Íñigo López de Mendoza se referían a la necesidad de dotar a la Capilla Real de un espacio interior mucho más grande y diáfano, que

otorgara a la obra la dignidad merecida, y además, advertía de la necesidad de construir un cimborio sobre el crucero *que es una cosa que da mucha vista y ahermosea en gran manera la capilla*. Con estas instrucciones, el conde de Tendilla se une a aquellos que sensibles a las nuevas implicaciones de lo artístico pretendían convertir al lugar que habían escogido los Reyes Católicos para su propio enterramiento en una obra capaz de representar esos nuevos valores. Por ello no extraña que con dichas reformas Tendilla pensara que se contribuiría a hacer el edificio más *real y magnífico, que agora no lo es*.

No obstante, aunque por parte de Enrique Egas se reconocieron algunos de los defectos que la obra tenía, éste mostró una actitud continuamente reacia a cualquier tipo de cambio. Así se lo hacía saber don Iñigo López de Mendoza al rey en una carta que le envía en septiembre de 1509, donde después de darle cuenta de los principales errores de la construcción, le advierte acerca de la oposición del arquitecto a la realización de modificaciones.

Consideramos que resulta preciso plantear una relectura de toda esta documentación epistolar pues todo parece indicar que no fue sólo una confrontación del gusto y las preferencias de cada una de las partes que intervinieron en el conflicto. Nos hallamos en la obligación de reflexionar en torno a los intereses que movieron a cada uno de ellos para mostrar una actitud tan poco comprensiva. La negativa constante que mostró Enrique Egas sólo podía entenderse si su trabajo se hallaba respaldado por una instancia superior, igualmente acorde con las preferencias estéticas del arquitecto. Esa instancia no era otra que la de la personalidad extremadamente conservadora del Cardenal Cisneros, quien en este asunto como en otros muchos, era el que inspiraba la política real, o al menos el que llegó a ejercer un poderoso influjo en el ánimo de los soberanos. Francisco Jiménez de Cisneros es considerado como el representante e inspirador de un ambiente religioso y cultural dominado por una austeridad casi monástica, muy en la línea de las preferencias que habían guiado buena parte de las actividades de Isabel la Católica. Por todo ello, no extraña, como afirma Earl Rosenthal al referirse a la Capilla Real, que el «ansia de engrandecer el edificio con el fin de hacerlo *mas real* siguió el mismo camino, y revela la temprana oposición del conde de Tendilla y otros al ambiente de severa restricción que caracteriza los últimos años de la reina y su confesor, Cisneros»²⁴.

El Cardenal Cisneros e Iñigo López de Mendoza a pesar de su contemporaneidad representan dos actitudes completamente diferentes con importantes significaciones en lo religioso, lo espiritual y en lo artístico. En palabras de Fernando Marías, «en toda esta historia parecen haberse enfrentado dos tendencias; por una parte, la representada por el sobrio Cardenal Cisneros, en nombre de la no menos austera Isabel la Católica, y su arquitecto Egas; y por otra, la representada por Fernando y sus consejeros, como Tendilla y García de Atienza, junto a Alfonso Rodríguez, empeñados en dotar al panteón real de unos caracteres de magnificencia que se concretaban en una mayor esbeltez y el remate *real y magnífico* del cimborrio. Por la documentación, da la impresión de que ganaron la batalla estos últimos; sin embargo el cimborrio no aparece en la obra acabada...»²⁵.

Antes de este episodio ambos habían mostrado ya sus divergencias en concreto a raíz de la presencia en Granada del Cardenal después de la primera revuelta de los moriscos. El

conde de Tendilla no compartía en absoluto las prácticas y maneras en las que poco a poco se fue concretando el espíritu de intolerancia hacia la población granadina forzada a una serie de bautismos masivos que distaban mucho de los mecanismos puestos en marcha por su amigo y colaborador fray Hernando de Talavera. Ante este panorama no extraña que desde muy pronto se granjeara la enemistad del poderoso prelado, quizás la mayor de todas contra las que tuvo que luchar, de quien llegaría a decir:

«...yo permanecería antes en el poder de los musulmanes y los diablos antes que del cardenal pues le veo ambicioso y siempre quiso ponerme abajo para humillarme durante el tiempo que el rey estaba ausente»²⁶.

Esas mismas discrepancias tuvieron un importante eco en los asuntos artísticos pues ambos eran representantes de dos tendencias completamente diferentes. Frente a la severidad y la extremada sencillez que Cisneros propugnaba, patentes en algunas de las obras patrocinadas por él, Iñigo López de Mendoza era partidario de la capacidad de la arquitectura como exaltadora del poder, el prestigio y la liberalidad de quienes la patrocinaban. Ante estas actitudes resulta lógico que surgiera el enfrentamiento en una obra tan emblemática como la Capilla Real, pues se habían puesto sobre ella muchos y muy diferentes intereses. Si para la reina Isabel y Cisneros ésta habría de estar inspirada por la sobriedad que imprimieron a muchas facetas de su vida, Tendilla y otros miembros de la Corte mostraron una clara oposición, conscientes del valor que podría tener en el proceso de exaltación y propaganda política que se haya detrás de muchas de sus fundaciones. Sin embargo, el conde comprendió muy pronto que se trataba de un asunto bastante delicado, y que en ningún momento le convenía que sus ya de por sí inestables relaciones con el Cardenal se enturbiaran aún más. Así lo expresa una carta que envía al Arzobispo de Sevilla en abril de 1509 para pedirle que mandara venir al maestro mayor de aquella catedral.

Nuestro Mendoza temía que Cisneros pudiera llegar a pensar que había sido él quien había suscitado las críticas ante el progreso de las obras, dejando bien claro que si había intervenido era porque así se le encomendó el rey Fernando cuando tuvo noticia de los defectos y errores con los que se proseguía la construcción de la Capilla Real. Ante todas estas circunstancias de fondo se comprende que el conde de Tendilla mostrara una actitud bastante paciente ante las reticencias de Enrique Egas a efectuar los cambios que él creía necesarios hacer. Posiblemente Iñigo López de Mendoza comprendió que detrás de la intervención de este arquitecto de formación nórdica se encontraba el mismísimo Cardenal como la persona en la que se había depositado la contratación de las obras. Por eso, como afirma Rosenthal, «se puede decir que Cisneros no inspiró, y probablemente prohibió, soluciones nuevas. Si así fuera, que Egas sufrió limitaciones financieras, temporales y estilísticas en trazar la capilla, se comprende su ambivalencia en la admisión renuente de algún defecto y, a la vez, su irritación contra la tardía crítica del conde de Tendilla. También se explica su propuesta de volver a hacerlo de nuevo, por supuesto libre de las restricciones primitivas»²⁷.

Todo ello nos permite deducir que en las discrepancias suscitadas entre Iñigo López de Mendoza y Enrique Egas en torno a las posibles reformas que se habían de hacer en las

obras de la Capilla Real existía un componente mucho más fuerte de presión política y rivalidad entre el conde de Tendilla y el Cardenal Cisneros que un mero desacuerdo en cuanto a posiciones estéticas.

NOTAS

1. MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel. *Don Íñigo López de Mendoza (1442-1515): Del espíritu caballeresco al humanismo renacentista. Tradición y modernidad de un mecenas español*. Granada: Universidad, 1999. Una semblanza del mismo personaje más resumida en MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel. *Íñigo López de Mendoza. El Conde de Tendilla*. Granada: Comares, 2003.
2. YARZA LUACES, Joaquín. «Gusto y promotor en la época de los Reyes Católicos». *Ephialte. Lecturas de Historia del Arte* (Vitoria), III (1992), p. 63.
3. Quizá convenga recordar aquí lo que Elías Tormo y Monzó decía de él al esbozar su propio retrato: «Don Íñigo López de Mendoza fue acaso el mejor general de la guerra de Granada (aún entrando en rivalidad el Gran Capitán), acaso el más glorioso embajador a Italia del rey Católico (desde luego el más famoso), acaso el mejor político organizador (primer capitán general de Granada durante veintitrés años), y, sobre todo ello, el magnate español más humanista y más protector de humanistas, y el inspirador primero del Renacimiento entre nosotros, ¡qué así somos de olvidadizos en España!». En: TORMO Y MONZÓ, Elías. «El brote del Renacimiento en los monumentos españoles y los Mendoza del siglo XV». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXV (1917), p. 54.
4. TORMO Y MONZÓ, Elías. «El brote del Renacimiento en los monumentos españoles y los Mendoza del siglo XV». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXV (1917), pp. 58-65; 114-121; XXVI (1918), pp. 116-130.
5. GÓMEZ-MORENO, Manuel. «Sobre el Renacimiento en Castilla. Notas para un discurso preliminar. I. Hacia Lorenzo Vázquez». *Archivo Español de Arte y Arqueología*, I (1925), pp. 1-40.
6. De las últimas aportaciones en relación con este maestro se pueden destacar: Díez del Corral Garnica, Rosario. «Lorenzo Vázquez y la casa del Cardenal Don Pedro González de Mendoza». *Goya*, 155 (1980), pp. 280-285 y Martínez Tercero, Enrique. *Primera arquitectura renacentista fuera de Italia. Lorenzo Vázquez en Guadalajara*. Guadalajara: Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla la Mancha, 1995.
7. Marías Franco, Fernando. *El largo siglo XVI*. Madrid: Taurus, 1989, p. 41.
8. Fernández Madrid, M^a. Teresa. «Los Mendoza y el ideal de mecenazgo renacentista». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XVIII (1987), pp. 90-91.
9. Marías Franco, Fernando. *El largo siglo XVI...*, p. 255.
10. Sobre la aventura diplomática de Íñigo López de Mendoza en Italia y sus consecuencias artísticas y culturales se pueden consultar los siguientes trabajos: Martín García, Juan Manuel. «Fundator Italiae Pacis et Honoris: la aventura italiana del conde de Tendilla». *Wad-al-Hayara* (Guadalajara), 27 (2000), pp. 55-84 y Martín García, Juan Manuel. «Arte y memoria en los inicios del Renacimiento español». En: Coloma Martín, Isidoro y Sánchez López, Juan Antonio (Eds). *Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte: Correspondencia e integración de las artes*. Málaga: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes. Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural, 2003, pp. 307-315.
11. Yarza Luaces, Joaquín. *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*. Madrid: Nerea, 1993, p. 137.
12. Gómez-Moreno, Manuel. «Sobre el Renacimiento...», p. 33.
13. *Correspondencia del Conde de Tendilla (1508-1513)*. [Biografía, estudio y transcripción por Emilio Meneses García]. Madrid: Real Academia de la Historia, 1973, Tomo I, p. 617.
14. «...Una carta mía daran a vuestra merced suplicandole que mande venir aquí al maestro mayor. Mandelo vuestra merced quel sera mejor pagado agora que otras vezes, que yo entiendo en esto, y a mi no me a de faltar con quel señor cardenal se enoje, que pensara que soy cabsa desto que en la Capilla Real se quiere enmendar y no lo fue, señor, en mi conçiencia. Ni en ella puse los pies hasta seis dias ha que me llevo el capellan mayor, pero si ella se acaba como esta traçada ella sera una amarga cosa. Y para esto quiero el

parecer del maestro mayor ques discreto y buena persona...». En: *Correspondencia del Conde de Tendilla (1508-1513)*..., Tomo I, p. 570.

15. Ese documento al que nos referimos desapareció del Archivo de la Capilla Real desde hace ya mucho tiempo; sin embargo, Francisco Pi y Margall en el tomo dedicado al Reino de Granada de los *Recuerdos y Bellezas de España*, afirmaba haber consultado el Archivo, donde halló una serie de documentos que él interpretó como los correspondientes a los diferentes pagos que se hicieron a los maestros que intervinieron en los primeros momentos de la construcción de la obra, y también después de que se precisara la asistencia a la misma del Conde de Tendilla. La nota del autor al respecto es la siguiente: «...Según consta por otros documentos del mismo Archivo, fue nombrado general de las obras Pedro García de Atienza, capellán mayor de la Capilla; mayordomo, Fernando Arias de Ribanedeira; tesorero, Iñigo de Arhías. Tuvieron que derribarse para la obra siete casas que fueron compradas, tres a D. Andrés de Granada, tres a Juan de Cifuentes, y una a Francisco Fernández. Su derribo costó 94.384 mrs. Encargose el proyecto a varios maestros, para los cuales hemos encontrado una partida de 3.413; pero dirigió la construcción sólo el maestro Enrique, a quien fueron dados en mayor de 1512 a cuenta de seis años de trabajo 6.300.000 mrs. Posteriormente fueron nombrados el mismo maestro mayor Pedro Morales y Lorenzo Bázquez para ver la obra e tramar el cimborrio e tribuna; y les fueron dados por ello 23.770 (Caj. 3º, Leg. 24, nº 1)». PI Y MARGALL, Francisco. *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*. Barcelona: Daniel Cortezo, 1884, p. 404 (nota 1).

16. GÓMEZ-MORENO, Manuel. «Sobre el Renacimiento...», p. 54.

17. *Correspondencia del Conde de Tendilla (1508-1513)*..., Tomo I, pp. 682-683.

18. LAYNA SERRANO, Francisco. «La Parroquia de Mondéjar; sus retablos y el del convento de Almonacid de Zorita». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 43 (1937), p. 269.

19. GÓMEZ-MORENO, Manuel. «Sobre el Renacimiento...», p. 57.

20. NADER, Helen. *Los Mendoza y el Renacimiento Español*. Guadalajara: Institución Provincial de Cultura Marqués de Santillana y Excma. Diputación Provincial, 1985, p. 220.

21. CERVERA VERA, Luis. «Mecenas y artífices en la arquitectura renacentista». *Príncipe de Viana* (Pamplona), LII (1991), Anejo 10, p. 11.

22. La documentación relativa a la participación del conde de Tendilla en las obras de la Capilla Real de Granada se puede encontrar publicada en: *Epistolario del Conde de Tendilla (1504-1506)*. Granada: Universidad, 1996, p. 504 y en *Correspondencia del Conde de Tendilla*..., Tomo I, pp. 569-755.

23. GÓMEZ-MORENO, Manuel. «Sobre el Renacimiento...», p. 38.

24. ROSENTHAL, Earl E. «El primer contrato de la Capilla Real». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, IX (1973-74), p. 18.

25. MARÍAS, Fernando. *El largo siglo XVI*..., p. 123.

26. FERNÁNDEZ MADRID, M^a. Teresa. *El mecenazgo de los Mendoza en Guadalajara*. Guadalajara: Institución Provincial de Cultura Marqués de Santillana y Excma. Diputación Provincial, 1991, p. 80.

27. ROSENTHAL, Earl E. «El primer contrato...», p. 18.

