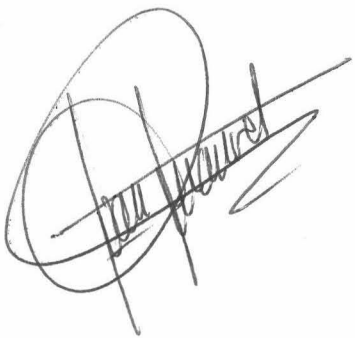


# Arte y Poder: La Política Internacional de los Reyes Católicos y la Renovación Artística y Cultural

Juan Manuel Martín García

3791

VOLUMEN I



BIBLIOTECA UNIVERSITARIA  
GRANADA  
N.º Documento 513380497  
N.º Copia i16562094

V-B  
Ignacio HENARES

Tesis Doctoral dirigida por:  
Dr. D. Ignacio Henares Cuéllar

Departamento de Historia del Arte  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Granada  
2000

UNIVERSIDAD DE GRANADA  
19 JUL. 2000  
COMISION DE DOCTORADO



VOLUMEN I.-

<b>Capítulo I</b> _____	3
Los Reyes Católicos: Medievalismo y Renacentismo	
<b>Capítulo II</b> _____	26
La Diplomacia moderna, una creación del Renacimiento	
<b>Capítulo III</b> _____	58
Ícaros de la Modernidad: una aproximación a los grandes embajadores de la Monarquía Hispánica	
<b>Capítulo IV</b> _____	151
Los lenguajes artísticos de la Diplomacia española	
<b>Capítulo V</b> _____	196
Política Internacional y Renovación Artística	

VOLUMEN II.-

<b>Capítulo VI</b> _____	316
Otras expresiones del Humanismo Renacentista: la pasión por las letras	
<b>Apéndices Documentales</b> _____	404
<b>Fuentes</b> _____	616
<b>Bibliografía</b> _____	620

## *Los Reyes Católicos: Medievalismo y Renacimiento*

---

Con ocasión de mi proyecto de partir de Roma para España, ¡oh ilustrísimo Príncipe!, a solas en la intimidad de tu aposento, me dijiste, si la memoria no me falla, estas palabras: ¿Qué razón te ha movido, oh Mártir, a pensar en abandonar Roma —cabeza del orbe— y, lo que es más duro aún, a Italia, tu patria? ¿Temes acaso que te falte, y menos mientras yo viva, un puesto conveniente a tu condición? ¿Quién que esté en su sano juicio dejará el mar anchuroso y los vastísimos lagos para irse a pescar a desconocidos riachuelos o lejanas costas? ¿Quién sino un cobarde, pudiendo vivir en la ciudad, se va a cultivar el campo? Es ciertamente España un país notable por sus cualidades naturales, por la suavidad de su clima, por la fertilidad de su suelo, por la grandeza de sus hombres y otras muchas excelencias de este género. Pero si se la compara con Italia, España es el último rincón de un inmenso palacio, mientras que nadie podrá negar que Italia es su salón principal y el emporio del universo entero. Porque, dime: ¿Cuántos italianos —fuera de los mercaderes y peregrinos— sabes que fueron a España y que no volvieron inmediatamente? En cambio, nosotros mismos estamos viendo, y la tradición nos lo dice, que Italia siempre ha estado repleta de españoles. Además, ¿dónde encontrarás en España la abundancia de sabios de todas clases que en Roma a cada paso te salen al encuentro?... Cambia, pues, de resolución, oh Mártir, mientras estás a tiempo, y dejando lo cierto por lo dudoso, sin que nadie te empuje más que tú mismo, no te relegues a una soledad inmensa, abandonando el trato frecuente de los hombres.

Tú mismo eras testigo, ilustrísimo Príncipe, de lo que yo contesté a estas palabras y a otras muchas, con las cuales tratabas de disuadirme de mi resolución. Te dije que Italia estaba tranquila en el exterior, pero que —para su ruina— en el interior andaba demasiado afanosa: que en España sucedía todo lo contrario. Italia se desgarraba en opuestas tendencias, mientras que España estaba completamente unificada. Entre los

príncipes de la primera reinaba el desacuerdo, al par que entre los de la segunda imperaba la unanimidad...<sup>1</sup>

Con las palabras de esta carta dirigida al Cardenal Vicecanciller Ascanio Sforza Visconti, justificaba el humanista milanes Pietro Martire d'Anghiera su meditada resolución de abandonar Italia para emprender el viaje que lo conduciría hasta España. Este viaje lo realizó en compañía de uno de los personajes que más habría de contribuir, desde su posición de aristócrata y embajador de los Reyes Católicos, al proceso de renovación artística y cultural que se deja entrever en las últimas décadas del siglo XV, augurando los grandes episodios de nuestro Renacimiento del siglo XVI. Nos referimos a la figura de don Íñigo López de Mendoza, segundo Conde de Tendilla y primer Marqués de Mondéjar, a quien tendremos oportunidad de abordar en lo sucesivo, precisamente por ser una pieza clave en todo ese proceso de renovación que acabamos de anunciar. No falta quien afirme que la incorporación de Anghiera en el seno de la embajada española del Conde de Tendilla, no fue tanto un deseo personal del propio embajador cuanto un encargo que le había hecho la reina Isabel de Castilla antes de salir de España, con el propósito de encontrar un hombre de letras, un ilustrado profesor de latines que pudiera hacerse cargo de enriquecer literaria y culturalmente los espíritus escasamente dados al estudio de la joven nobleza española.<sup>2</sup> El fundamento de esta hipótesis radica en un par de cartas de su *Epistolario*, dirigidas a sus dos protectores en Italia, el Canciller Ascanio Visconti y el Obispo de Pamplona, donde les comunica que por deseo expreso de la reina ha sido encomendado para crear algo así como una *academia de las buenas artes* destinada a los hijos de los grandes de España. Esta noticia resulta de un gran interés, pues, denota el grado de importancia que comenzó a tener el cultivo de las letras entre la aristocracia española, en el marco de una sociedad cada vez más consciente de la necesidad de compaginar la dedicación a las armas, la política y los juegos cortesanos con una formación culta e ilustrada. Lo cierto es que estas dos cartas fueron escritas en el verano de 1492, es decir, casi cuatro años después de que Anghiera se entrevistara por vez primera con los Reyes Católicos. Por ello, no parece que su venida fuera tanto el deseo de la reina por fundar esta escuela de nobles,

---

<sup>1</sup> Mártir de Anglería (1953-56), pp. 3-4.

<sup>2</sup> Mártir de Anglería (1989), p. XII.

como la consecuencia de su posterior incorporación a la Corte de los monarcas, cuando su establecimiento en Castilla se preveía ya definitivo.

Lo cierto, cualquiera que fuese el introductor del humanista de Cremona en los ambientes cortesanos y aristocráticos del Reino de Castilla casi al final del siglo XV, es que esa suerte y conglomerado de reinos peninsulares unidos dinásticamente a raíz del matrimonio de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón en 1469, se ofrecía entonces como un horizonte completamente nuevo. Un espacio favorecido por múltiples circunstancias históricas y políticas que hacían de él el escenario idóneo para poner en marcha buena parte de los proyectos que forman parte de esta época de cambios y transformación. Precisamente por eso hemos escogido centrar nuestra investigación en el momento histórico que coincide, más o menos, con el reinado de los Reyes Católicos. Ahí es donde está, creemos, la clave para entender lo que supuso esta etapa con respecto a todo lo anterior, su peso en la configuración de las experiencias posteriores y, sobre todo, a la altura actual de los conocimientos, su valor como nexo de unión y conexión entre el mundo y la mentalidad medievales y aquella que tradicionalmente se define como moderna o renacentista. No extraña, por tanto, que se pueda llegar a afirmar que al empezar el siglo XVI, el español encuentra ante sí un repertorio de novedades que no tienen comparación con las que se ofrecen a ningún otro pueblo europeo... En su propia tierra peninsular, ese mismo español se descubría inserto en una organización política de tipo pre-estatal que suponía también no pequeña novedad... Y en consecuencia se veía a sí mismo ese español del Renacimiento... en una sociedad renovada, en la que el individuo se contemplaba en diferente relación con los demás de la que hasta entonces había sido su vinculación social porque, entre otras cosas, el dinero, las letras, las armas, etc., le permitían desenvolver papeles nuevos en el conjunto de la vida colectiva.<sup>3</sup> Todo lo contenido en esta afirmación sólo fue posible por el proceso de construcción, o cuando menos de definición, de las bases de un modelo de Estado absolutista y unitario que encuentra en la Monarquía Católica de España un primer ensayo bastante firme y con pretensiones de cristalizar, de lo que habría de encargarse plenamente Carlos V, de quien precisamente se celebra ahora el quinto centenario de su nacimiento.

No en vano, esa precisa situación casi de intermediario que tiene el reinado de los Reyes Católicos, nos obliga a ser cautelosos a la hora de lanzar algunas afirmaciones

---

<sup>3</sup> Maravall (1999), p. 14.

tanto en el terreno de las artes y la renovación cultural como en el campo de lo estrictamente político, social o incluso económico. Creemos, pues, que se impone la relatividad. Las últimas décadas del siglo XV y los primeros decenios del siglo XVI no son enteramente renacentistas, pero tampoco ofrecen ya el esquema tradicional de las estructuras de organización medieval. Hallamos, por el contrario, una situación mucho más compleja, mucho más profunda, que obliga a hablar simultáneamente de *Medievalismo* y *Renacimiento*, pues ambos fenómenos y experiencias están presentes no sólo en los grandes protagonistas de ese momento sino en el conjunto o en el balance final de este periodo. Lejos de constituir un obstáculo o un problema, esta situación contribuye a enriquecer mucho más la realidad histórica, política y cultural que coincide con el marco del reinado de los Reyes Católicos.

No cabe duda que en España durante ese tiempo se dieron las circunstancias precisas que hoy nos pueden servir para confirmar que ese conglomerado de reinos que antes citábamos, que ese estado supranacional, adquiera ahora la forma de un Estado nacional, sin abusos del lenguaje ni proyecciones historiográficas deformantes de ningún tipo... Tales condiciones cabe concentrarlas, entre otras cosas, en la aparición de un poder soberano, la formación de una comunidad territorial o la existencia de un notable aparato centralizado de instancias gubernativas y judiciales.<sup>4</sup>

Podríamos decir que esas condiciones tienen un carácter más o menos general, y que por tanto, debieron ser similares a las que se dieron en aquellas otras experiencias estatales o pre-estatales que tienen lugar en otros puntos del continente europeo durante los siglos XV y XVI. Sin embargo, en el caso español parecen sentirse con más fuerza, o en todo caso, sucederse en un intervalo de tiempo más próximo entre unas y otras. Posiblemente eso sea lo que de originalidad al modelo hispano con respecto a los fenómenos de autoritarismo que podemos estudiar en Italia, Francia o Inglaterra.

Esto último que acabamos de decir nos obliga en parte a proponer, de principio, una periodización que permita ubicar los distintos procesos que vamos a estudiar. En este sentido, y por lo que se refiere a lo complejo del periodo en cuestión, esta periodización tiene, si cabe, un valor de necesidad. No sólo por la conveniencia de fijar hitos de principio y de fin, que es obligada y primordial tarea del historiador; si no también porque del criterio cronológico que se adopte depende también frecuentemente

---

<sup>4</sup> Dios (1988), p. 393.

todo un planteamiento de contenidos y de ideas.<sup>5</sup> Por todo ello, creemos que debemos situar el inicio o arranque de este proceso en torno al año 1479, porque es entonces, concretamente el 19 de enero, con la muerte en Barcelona del rey Juan II de Aragón cuando la unión, en principio matrimonial entre Isabel y Fernando, se hace ahora dinástica, y se dan los primeros pasos hacia la legitimización de la corona, una labor que tiene mucho de caracteres políticos e institucionales y también de constitución de un determinado lenguaje artístico y formal. Este límite no debe ser, en ningún caso una imposición ni algo que se deba tomar como estricto y universal. Para nosotros, resulta lo más apropiado pues es el momento en que ambos monarcas se hacen efectivamente con las riendas del poder e inician la materialización de sus políticas de acción interior y exterior, así como la consolidación de unos determinados mecanismos de reforzamiento de su propia autoridad aprovechando los instrumentos, especialmente los artísticos, puestos a su alcance.

Mucho más problemático resulta el establecimiento de una acotación superior de este proceso que acabamos de enunciar, por cuanto la consolidación de los estados nacionales y de su peculiar organización administrativa e incluso simbólica ofrece unos parámetros que son difíciles de encuadrar en un determinado marco cronológico y cultural. Para nosotros, y por tanto para el objeto de este estudio, el final de dicho proceso debería coincidir con el fallecimiento en 1516 del rey Fernando el Católico. Sin embargo, tampoco aquí podemos adoptar una postura de rígida enmarcación cronológica. De la misma manera que buena parte de lo que ocurre durante el reinado de Isabel y Fernando hunde sus raíces en un pasado más o menos inmediato, los efectos y conquistas del mismo no terminan con la muerte del monarca. Y esto, sobre todo, porque como tendremos oportunidad de ver, algunos de los protagonistas de la renovación artística propiciada en España durante esas décadas sobreviven a los reyes, llegando en algunos casos, a servir incluso al futuro Emperador Carlos V.

Estamos hablando, por tanto, de un periodo de aproximadamente cincuenta años a lo largo de los cuales se definen y consolidan esas condiciones que antes quedaban enunciadas y que son las que, en última instancia, proporcionan el escenario donde tiene cabida la aparición de lo que hoy llamamos Estado Moderno, una creación política, inspirada en los clásicos y paganizadores modelos del Renacimiento italiano, brotada

---

<sup>5</sup> Ochoa Brun (1995), p. 13.



como una especie de divinización de la cosa pública, y basada en los ideales civiles del Humanismo de raíces romanas antiguas. Esa divinización, a la que se corresponde un culto al Estado por parte de sus servidores coetáneos..., está presente en la obra de gobernantes y gobernados y se muestra hasta en modos de expresión...<sup>6</sup>

Durante los siglos XIV y XV vamos a asistir a lo que podía denominarse la constitución de los estados sobre la base de la modernidad. Esta expresión que va a determinar el surgimiento en la escena geográfica y política del concepto de nación se apoya, en gran parte, sobre una serie de circunstancias económicas y sociales que ya se dejan sentir durante las décadas de la gran crisis tardomedieval. De ella deriva en parte el principio de reestructuración de algunas de las entidades territoriales que luego acabarán convertidas en los primeros estados nacionales de la modernidad.

Cuando citábamos anteriormente las principales condiciones que definen la aparición del Estado Moderno, decíamos que, fundamentalmente, aparece relacionado con un proceso de conquista soberana del poder, de la existencia y consolidación de un marco territorial, más o menos vinculado históricamente con esa renovada instancia de poder soberano, y, a raíz de ello, la construcción de un complejo aparato de organización administrativa y social capaz de satisfacer las demandas y necesidades surgidas del nuevo orden político. El primero de esos rasgos definidores será la reconquista de la soberanía, que había ido perdiéndose durante los siglos medievales como consecuencia del propio funcionamiento de esas unidades territoriales en las que prevalecía la idea de un concepto de poder que aún dentro de un mismo territorio dejaba fuera del ámbito de la influencia real amplias extensiones geográficas, al tiempo que éstas eran controladas por una nobleza cada vez más potente que, en algunos casos, llegó a tener más peso que muchos de estos representantes de la corona. Pronto se comprendió, por tanto, la necesidad de que estos incipientes estados modernos se pudieran constituir sobre una base nacional, aún cuando este término no pueda aceptarse en su totalidad; era preciso que el poder quedara encardinado en un proceso de centralización en manos de un solo soberano, frente a las soluciones de dispersión y descentralización dominantes en el sistema feudal. Esta es la situación que, a grandes rasgos, se empieza a percibir, a partir de 1380, en Inglaterra, Francia y especialmente en España, donde adquiere un significado muy particular en el año 1469, con el

---

<sup>6</sup> Ochoa Brun (1995), p. 15.

matrimonio entre Fernando de Aragón e Isabel de Castilla. Todo ello queda estrechamente vinculado a un fenómeno paralelo de renovación y evolución cultural que afecta a todas las esferas de la vida social, artística y literaria de esa época.

El triunfo de la monarquía debía hacerse a instancias de la aristocracia, o cuando menos, interceptando parte de las prerrogativas y beneficios de que ésta había disfrutado con anterioridad. En el caso español, y entendamos siempre el término *español* con las salvedades históricas, culturales y geográficas propias del periodo que estamos estudiando, la lucha por la reconquista de esa soberanía perdida adquiere un talante bastante especial. Desde la época de Alfonso X se había venido favoreciendo, como se observa en la Ley de Partidas, los vínculos y cargos perpetuos en los bienes raíces, lo que contribuyó a la multiplicación de los mayorazgos, que tanto parecían interesar a los nobles, para quienes suponía un sistema de regulación en las mercedes concedidas, al tiempo que veían en él un instrumento jurídico imprescindible para mantener indivisos sus dominios, asegurando así la fuerza de los linajes... No obstante los monarcas fueron conscientes del poder que representaba para la nobleza y el perjuicio que causaba a la Corona perder la jurisdicción de muchos lugares y ver como disminuían las rentas que, en otro tiempo, engrosaban las arcas de la hacienda regia.<sup>7</sup>

No obstante, y aunque en diversas ocasiones, y especialmente durante el reinado de los Reyes Católicos se intentaron establecer instrumentos de corrección de esta situación de pérdida de poder y jurisdicción que venía arrastrándose desde los siglos altomedievales, el balance final no permite hablar del triunfo de una u otra parte. Por los resultados obtenidos, se aprecia mejor un proceso o fenómeno de acomplamiento de ambas esferas tendente no ya al beneficio exclusivo de la corona o la nobleza, entendidas casi como instancias de poder y fuerza paralelas, sino más bien el establecimiento de un ideario común que les hace prosperar conjuntamente y además viene a confirmar el triunfo de esa entidad estatal que definimos como moderna. Por eso, aunque en muchas ocasiones tradicionalmente se habla de la pérdida de poder de la nobleza con el advenimiento del ensayo absolutista de los Reyes Católicos, durante todo el Antiguo Régimen, o lo que es lo mismo, hasta el siglo XVIII, los nobles mantendrán su presencia en cargos y funciones relacionadas con el gobierno y la burocracia, lo que les aportó un enorme protagonismo en los diferentes asuntos de Estado donde habrán de

---

<sup>7</sup> López Pita (1988), p. 95.



tener, por lo general, un peso importante. Precisamente, uno de los posicionamientos más interesantes a la hora de abordar el estudio del estamento nobiliario en España durante la Edad Moderna se centra en el análisis de su peso en el entramado político, social y también cultural en el marco que define su participación. Es éste un enfoque extraordinario que ya aparece apuntado en el libro de Antonio Domínguez Ortiz sobre *Las clases privilegiadas en el Antiguo Régimen* donde se pone de manifiesto el hecho evidente de que el estamento nobiliario persistiera durante los siglos de la Edad Moderna en una posición protagonista en los planos económico, social, político, e incluso cultural, constituyendo un pilar básico de la sociedad...<sup>8</sup> Esto tiene, si cabe, más valor teniendo en cuenta que la nobleza aparece vinculada muy estrechamente, y desde un pasado remoto, a una de las facetas que más distancia parece tener con este proceso de refinamiento cultural propio del Humanismo renacentista. Nos referimos a su persistente vinculación con la actividad guerrera, que fue durante mucho tiempo el principal emblema de su pertenencia a un determinado orden social. Para el caso español hemos de tener en cuenta que casi todos los autores coinciden en afirmar que la aristocracia española de los siglos XV y XVI, y salvo algunas excepciones, no fue especialmente receptiva hacia el cultivo de las letras ni la formación humanística. Todo lo contrario, seguía considerando el ejercicio de las armas y los asuntos de la política como algo totalmente incompatible con la dedicación a la cultura. Los poderosos — afirma Gil Fernández— tenían a desdoro el quebrantar a sus retoños *en el exerciçio de las letras* y por indigno de su clase social el someterlos a las *disciplinas y castigos del maestro*. Y si algún sabio amigo les recomendaba dar a su hijo preceptor que le ocupara *en buenas doctrinas*, era harto probable que recibiera esta respuesta:

No quiero que mi hijo se subjete a las miserias de los letrados, que yo tengo rentas bastantes para le dexar cauallero: quiero que ande polido, caualgue caualllos, justes, juegue cañas, sirua damas, sepa jugar a dados y naipes, blasfemar y renegar, sea hombre y sepa de todo.<sup>9</sup>

Sin embargo, este panorama experimentará en la Edad Moderna algunos cambios muy importantes, que determinarán poco a poco el abandono de esa mentalidad tradicional y guerrera, en beneficio de una actitud cada vez más próxima hacia todo lo

---

<sup>8</sup> García Hernán (1992), pp. 11-12.

<sup>9</sup> Gil Fernández (1981), p. 305.

relacionado con la formación cultural en el seno de las grandes familias nobiliarias más destacadas, conscientes de la importancia que tenían estos conocimientos en el propio proceso de promoción que les conduciría a alcanzar los principales puestos en el seno de la Corte. No cabe duda que también estamos asistiendo a los comienzos de un fenómeno de culturización nobiliaria que ya empezaba a mostrar algunos ejemplos bastante interesantes. Recordemos, en este punto que el humanismo, fundamentalmente literario, del siglo XV tuvo un importante componente aristocrático, caballeresco y cortesano. Todo esto nos vale para reseñar ahora, aunque brevemente, los dos aspectos más importantes en relación con la posición de la nobleza con respecto a la cultura. Uno de ellos, como hemos visto, será su afición a las *buenas letras*, en la que se puede afirmar que se interpretaba también como una pretendida defensa de sus privilegios, en relación con la cada vez más manifiesta preeminencia de los letrados en las principales actividades de administración y gobierno, en el conjunto de una sociedad donde ya no era imprescindible la pertenencia a un determinado linaje para poder ostentar un destacado papel en los asuntos de Estado. El otro aspecto tiene que ver con una práctica enormemente destacada en buena parte de la nobleza española: el mecenazgo. Es bastante notorio que esta tendencia de índole cultural, característica fundamental del Renacimiento, fue llevada hasta sus últimas consecuencias por algunos grandes magnates españoles. De su decidido amparo y protección hacia escritores y artistas nos dan suficientes muestras los prólogos a muchas obras literarias de autores de reconocida fama universal... esta inclinación también respondía a ese generalizado afán de grandes y títulos por deslumbrar el honor de poder rodearse de los mejores poetas y artistas. No en pues de extrañar que sus grandes mansiones se convirtieran en ocasiones en auténticos núcleos de actividades intelectuales del más alto nivel....<sup>10</sup>

Aún teniendo en cuenta todo lo dicho, ello no debe hacernos pensar en un abandono absoluto y total por parte de esta nobleza de sus anteriores pautas de comportamiento. Pues aunque tradicionalmente se habla de ese proceso de refinamiento y culturización característico del estamento nobiliario, los nobles seguían siendo reconocidos como un claro potencial de poder, fuerza y energías capaz de poner en peligro las empresas y conquistas de ese incipiente Estado Moderno que pretendían consolidar los Reyes Católicos. La gran estrategia de los monarcas, en este sentido, no

---

<sup>10</sup> García Hernán (1992), pp. 51-52.

fue la de aniquilar a sus parientes los nobles y grandes de España, sino reconducir un poco sus ambiciones y actitudes para su propio aprovechamiento. Esta actitud parece proponer una contradicción a la hora de analizar lo que ocurre en el seno de la monarquía de Isabel y Fernando. Por un lado la creencia de que los Reyes llevaron a cabo un proceso de aniquilación del antiguo poder de la nobleza y, por otro, la constatación que en la nómina de gran parte de los funcionarios y servidores de la corona figuran los nombres de importantes miembros de la aristocracia castellana y aragonesa. No existe tal contradicción, la nobleza, como hemos apuntado más arriba, ni en la época de los Reyes Católicos ni hasta tres siglos después sufrió nada parecido a lo que pudiese considerarse como un proceso de destrucción de su fuerza y prerrogativas. Lo que sí se produjo, en cambio, fue un fenómeno de atracción por parte de la corona hacia sus propios intereses, que no eran otros que los de ese modelo de organización política estatal basado en el principio de autoridad real y unidad de criterios. No obstante, se trataba de una difícil tarea, que muchas veces pareció estar abocada al fracaso, pero que el resultado bien lo merecía. Aquellos caballeros y nobles castellanos que un día amenazaron arruinar la obra de muchos siglos son después los más fieles colaboradores de los Reyes. Además de sus acciones en la guerra, en la diplomacia y en la administración, serán también los primeros en beber el entusiasmo por la cultura. Sus cortes se convertían en mecenazgos de artistas que van sembrando las tierras de España de edificios bellísimos y las Bibliotecas de obras maravillosas. Clemencín resumió admirablemente este proceso de asimilación cultural en el siguiente pasaje:

En el año de 1488, en que se matricularon siete mil estudiantes en Salamanca, era maestrescuela don Gutierre de Toledo, hijo del Duque de Alba y primo del Rei Católico, después obispo de Plasencia, el mismo a quien dedicó Lebrija la segunda edición de sus introducciones latinas. En la escuela de Salamanca explicó a Ovidio y a Plinio don Pedro Fernández de Velasco, nieto del Buen conde de Haro, que andado el tiempo sucedió a su padre don Íñigo en la dignidad de condestable de Castilla; ejemplo semejante al que se repitió algunos años después en la Universidad de Alcalá, donde profesó públicamente la lengua griega don Alonso Manrique, hijo del Conde de Paredes, como refiere Marineo, testigo de vista. Pero lo que más prueba la cultura y la afición a las letras en la nobleza y en los cortesanos de doña Isabel es la colección de poesías que, con el nombre de Cancionero General, se publicó al principio del reinado de Carlos V y después se reimprimió en Sevilla y Amberes a mediados del siglo.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Cepeda Adán (1956), pp. 192-193.

En este sentido podemos hablar ya de *Renacimiento* en tanto que esta actitud da pie para abordar uno de los posicionamientos más interesantes en torno al estudio del estamento nobiliario en España durante el Antiguo Régimen, centrado en el análisis de su peso en el entramado político, social y también cultural en el marco que define su participación, a raíz de ese proceso de canalización que experimenta como consecuencia de las nuevas directrices que se imponen.

Aun cuando no podemos dejar de reconocer el valor que tuvo para la constitución del Estado Moderno la reconquista del poder soberano llevado a su punto culminante durante el reinado de los Reyes Católicos en respuesta a un programa puesto de manifiesto desde finales del siglo XIV, no menos importante habría de ser, en ese mismo objetivo, la materialización de un determinado escenario territorial. Un espacio en torno al cual pudiera ponerse en práctica esa creación política basada, como decíamos, en los ideales civiles de un humanismo que tiene su punto de partida en las experiencias del Renacimiento italiano, donde ya habían triunfado estas organizaciones de tipo moderno, que podemos ver en todos aquellos principados y repúblicas que conforman la realidad política, social y cultural de la península italiana de los siglos XV y XVI. En nuestro caso, esa materialización va a tener un importante componente simbólico y trascendental, ya que se consigue a partir de los dos pilares básicos en torno a los cuales se construye la realidad de la que habría de ser la Monarquía Española. Son estos pilares la política de unidad religiosa y la unión de las coronas de Isabel y Fernando, que permitió superponer a la realidad histórica de los reinos de la España medieval una primera forma de Estado, o dicho de otra manera, dar el primer paso firme hacia la formación de España como Estado a partir de su propia existencia histórica anterior, de la que sus habitantes tenían conciencia y que se expresa con claridad en la historiografía medieval...<sup>12</sup>

Desde cualquier perspectiva que sea analizado este hecho, no cabe duda que ambas cuestiones son todo un hito en el contexto de esa formulación que estamos describiendo. Como decíamos al principio, España era, hasta la unión matrimonial y dinástica de los Reyes Católicos, una especie de estado supranacional donde confluían muchas y diversas identidades, formado por un conglomerado de reinos que hundían sus raíces en los últimos siglos de la Alta Edad Media. De hecho, no sólo no se podía hablar

---

<sup>12</sup> Ladero Quesada (1992), p. 82.

de nación, sino que las más de las veces las relaciones entre esos distintos reinos estaban lejos de ofrecer o proponer un futuro pacto de unidad. Buen ejemplo de ello fueron las continuas oposiciones que recibió el matrimonio de los dos jóvenes príncipes por cuanto podía afectar a los intereses de los reinos más poderosos de la España cristiana, el de Castilla y el de Aragón. Sin embargo, al final, y después de una dura lucha, habría de ser esa actitud, o mejor dicho, esa clara postura de defensa de unos ideales de caracteres pan-hispánicos, los que acabaron convirtiéndose en un factor clave en la constitución de ese edificio político que es la Monarquía fundada por los Reyes Católicos; ese estado nuevo al que los contemporáneos denominaban Monarquía Católica.<sup>13</sup>

Estrechamente relacionada con todo lo que acabamos de decir está esa política de unidad religiosa que centró buena parte de las actuaciones de la nueva dinastía reinante. Una política que centró sus intervenciones en torno a las dos principales minorías religiosas que convivían con una población eminentemente cristiana. El proceso de construcción del Estado Moderno pasaba por la integración, pacífica o forzosa, de las otras entidades que habían caracterizado el mosaico político, cultural, social y religioso de la Península Ibérica. Se comprende así la enorme trascendencia de la reconquista del último bastión de la dominación y presencia islámica en España, y de igual modo, todo lo concerniente a la conversión y expulsión de las comunidades judaizantes que durante tantos siglos habían estado presentes en las principales ciudades de los reinos peninsulares.

Hasta la llegada de los últimos momentos de la historia medieval, España había conocido la presencia en nuestro suelo de tres culturas distintas, la cristiana, la islámica y la hebrea. Si bien es cierto que esta triple presencia tuvo momentos de esplendorosa convivencia y tolerancia, no faltaron sin embargo, las fricciones, las tensiones y hasta los enfrentamientos. Será ésta una situación que llega a su fin en el último cuarto del siglo XV coincidiendo con la subida al trono de los Reyes Católicos. Estos, una vez solucionado el conflicto sucesorio y afianzados en el poder después de muchos años de luchas y guerras fratricidas, decidieron terminar con esa multiculturalidad, especialmente por lo que se refería al pueblo islámico a través de una serie de incursiones, saqueos y enfrentamientos localizados en el Reino de Granada, cuyo

---

<sup>13</sup> Fernández Álvarez (1970), p. 26.



capítulo final se escribiría con la rendición de la ciudad de la Alhambra el 2 de enero de 1492, pocos días antes de la entrada triunfal de los reyes y todo su séquito en la capital granadina.

La Toma de Granada tuvo una gran repercusión en toda la península, y también, en el resto de la Europa cristiana. Algunos la consideraron como la revancha por la caída de Constantinopla en manos de los turcos apenas unas décadas antes, en 1453. Para otros era, sin embargo, la llamada de atención del nacimiento de una nueva potencia dispuesta a desempeñar un creciente protagonismo en la historia de Occidente. Y además, ponía fin a un largo periodo de fragmentación territorial, ya que suponía la incorporación a Castilla de este último reducto de disidencia política, militar, espiritual y religiosa que había llevado a los Reyes Católicos a solicitar del pontífice romano bulas e indulgencias similares a las que se habían obtenido en la época de las Cruzadas. Se entiende, por tanto, que la existencia en el territorio peninsular de ese último bastión de lo que había significado la presencia en España de los musulmanes durante más de siete siglos, habría de convertirse en todo un símbolo, en una deseada meta hacia la que ahora dirigen sus miradas casi todos los estamentos de esa sociedad antes dividida y enfrentada. No exageramos, por tanto, si decimos que la guerra contra los árabes de Granada se tradujo en un verdadero asunto de estado hacia el que habrían de confluír gran parte de los potenciales económicos y políticos de la época. Como ha afirmado Joaquín Yarza Luaces, el triunfo final convirtió a Granada en una ciudad emblemática del nuevo orden de cosas. El raro acuerdo de entierro común de los monarcas en San Juan de los Reyes de Toledo fue modificado. Ahora sería Granada, formando parte de la Corona castellana, pero conquistada con el esfuerzo de los dos, dirigiendo la guerra Fernando, el nuevo lugar elegido. En la visión de unidad futura pretendida, seguramente, Granada, tenían un papel destacado.<sup>14</sup>

No menos importancia habría de tener el episodio, grandioso y trascendental, del descubrimiento de América que significaba la ampliación hasta unos límites que sólo habían existido durante la época de máximo esplendor del Imperio Romano, de esa noción, incipiente y temprana, de Estado Moderno. La Monarquía Hispánica encontró en las campañas de conquista y ocupación de las tierras del nuevo continente el escenario idóneo para poner en práctica los valores e ideales de ese humanismo político

---

<sup>14</sup> Yarza Luaces (1993), p. 24.

y civil que, heredero de los modelos clásicos, define a los estados del mundo moderno. Además, aunque si bien en estos momentos quizá no se percibe en toda su amplitud el beneficio económico de esas tierras, si se consideran desde un primer instante que son lugares preferentes para la extensión del cristianismo, porque es éste uno de los aspectos fundamentales que han de configurar nuestro Renacimiento, la actitud religiosa.<sup>15</sup> Esto será una cuestión de enorme trascendencia, pues aunque tradicionalmente se entiende el Renacimiento como un periodo de exaltación pagana, desde un punto de vista de las creencias y la religiosidad, observamos que no es tal el sentimiento. Se comprueba que detrás de esa apariencia existe, si cabe, y así lo demostrarán los interesantes capítulos que afectan a la espiritualidad europea a mediados del siglo XVI, una acentuación de los sentimientos religiosos.

Por fortuna, esa tradicional postura historiográfica que entendía lo renacentista, en todas sus vertientes, como un fenómeno cuando menos dissociado de unos determinados componentes o caracteres propios de la espiritualidad cristiana, está hoy claramente superada. De ello se obtiene un doble beneficio. Por un lado, permite reconocer que el distanciamiento del Renacimiento con respecto al periodo medieval no fue tan claro ni tan contundente como frecuentemente se ha querido ver. Estamos, pues, ante una nueva conceptualización del Renacimiento, que el historiador Manuel Fernández Álvarez entiende como una etapa en la historia de la cultura occidental, que alcanza su mayor florecimiento en las tierras de Italia y que se despliega por Europa entre principios del siglo XV y mediados del siglo XVI. Una fase cultural anunciadora de los tiempos modernos, reverenciadora de los antiguos y mucho más vinculada a los medievales de lo que sus protagonistas podían creer o admitir. Una cultura que es, en su fundamento, una corriente estética, con su correspondiente réplica en el auge que toman las artes y las letras, y que en las costumbres sociales se concentra en un extremado afán de goce de la vida, en contraste con el ideal ascético... que campea en el mundo medieval.<sup>16</sup>

Afirmaciones como la que acabamos de citar contribuyen a hacer cada día más necesarios los estudios que contemplen la multiplicidad y variedad de las esferas que intervienen en todo proceso que guarda relación con los distintos fenómenos de

---

<sup>15</sup> Azcárate (1968), p. 131.

<sup>16</sup> Fernández Álvarez (1970), p. 15.

renovación, y no sólo los artísticos, que se desarrollan en el marco de la cultura moderna y renacentista. En este sentido, ese preciso reconocimiento de la proximidad que guardan y mantienen entre sí lo medieval y lo renaciente encuentra en el escenario de la espiritualidad y religiosidad europea que vive el paso del siglo XV al XVI un puesto destacado, mucho más visible en el caso español. Tomando como punto de referencia el arte que se desarrolla en el seno de la Monarquía Hispánica, y aunque cabrían muchas matizaciones, se puede decir que el Renacimiento español fue en su mayoría producto de los postulados del Humanismo cristiano. El contenido siguió siendo el tradicional, aunque servido con odres nuevos, pero sin que se alcanzase, sino en contadas ocasiones una neta disociación entre las esferas religiosa y profana, de suerte que, como acontecía en Italia, la forma y la invención alcanzasen una vida autónoma dentro de la primera. En nuestro país la forma y el concepto, en sus diversos troqueles artísticos, estuvieron supeditados a la expresión y manifestación de objetivos catequéticos, didácticos, piadosos y devocionales, es decir se concibieron de manera siempre funcional y heterónoma no sólo a raíz del Concilio de Trento, sino desde mucho antes, incluso en los momentos en que clasicismo y manierismo parecían exigir una vía de manifestación independiente, enraizada en presupuestos exclusivamente esteticistas a partir de los diferentes modelos extraídos de la antigüedad. En todo caso, si esto último se logró alguna vez, fue en ocasiones excepcionales y por parte de algunos artistas rabiosamente individualistas como consecuencia de su educación en un humus cultural, como el italiano, muy diferente al nuestro.<sup>17</sup>

Para llevar a cabo la consolidación de ese Estado Moderno, al que continuamente nos remitimos, era necesario establecer unas determinadas pautas de comportamiento, unos instrumentos precisos y eficaces, que bien pueden resumirse en un auténtico arte de gobernar. El pensamiento político, teórico, del Renacimiento pretendió poner en marcha *un mecanismo estatal al que se pudiera dar cuerda como a un reloj* y consiguientemente los príncipes se esforzaron entonces en la creación de una organización política de gobierno, con un incipiente bosquejo de administración y de hacienda para el régimen interno y también una maquinaria que sirviera a sus designios exteriores. Esta maquinaria, destinada a reforzar la capacidad externa del Estado y a proyectar, por así decir, su poder hacia fuera, precisaba de dos utensilios: un ejército

---

<sup>17</sup> Rodríguez de Ceballos (1991), p. 95.



organizado y potente y una diplomacia para asegurar la provechosa y hábil relación con los demás países.<sup>18</sup>

El reinado conjunto de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón fue uno de los ámbitos donde más tempranamente se ensayaron los medios, fundamentos y proyectos de una clara acción política que acabarían determinando un primer modelo de monarquía autoritaria y absolutista que contemplaba precisas esferas de intervención en todos los niveles de la sociedad, ya fuesen dentro o fuera de las fronteras de esa incipiente unidad estatal.

Todo lo que llevamos dicho nos sitúa ante una de las cuestiones de mayor trascendencia a la hora de plantear, como estamos haciendo aquí, un estudio sobre la cultura del Renacimiento. Esta no ha sido otra que la de una continua insistencia en fomentar un distanciamiento con respecto a todo lo que significó el periodo medieval. Lo que tenemos a nuestra disposición, como hemos podido comprobar en las páginas anteriores, permite decir que aunque es cierto que hay divergencias, actitudes enfrentadas y hasta cuestiones difícilmente conciliables, muchas veces estas contradicciones son el resultado de visiones o concepciones diversas elaboradas a partir de un presupuesto común. Así lo han puesto de manifiesto, entre otros autores, Ruggiero Romano y Alberto Tenenti en su libro sobre *Los fundamentos del estado moderno* o, Jacob Burckhart en *La cultura del Renacimiento en Italia*, al situar los comienzos de este interesante proceso no en los albores de esa modernidad que tradicionalmente se relaciona con los siglos XIV y XV, sino mucho más atrás. Estos autores hablan de una preconciencia estatal y moderna desde principios del siglo XIII, con lo cual no cabe duda que el resultado final le debe mucho a las propias estructuras y presupuestos de una mentalidad medieval como era la que imperaba, por ejemplo, en la Italia del *Trecento*.

En el caso español estas vinculaciones con lo medieval son, todavía, más fuertes. La conciencia humanística y renacentista que acaba triunfando en el siglo XVI tiene un componente muy importante de importación, y por lo tanto, nunca se deberá desdeñar el peso de una notable tradición que siempre andará presente en actitudes y comportamientos, planeando sobre el contexto general de la cultura, la política y hasta la sociedad de esa Monarquía Hispánica hacia la que se sentía atraído, como consta en

---

<sup>18</sup> Ochoa Brun (1995), p. 96.

la carta que reproducimos al principio de aquel *enfermo del Renacimiento* que fue Pietro Martire d'Anghiera. El resultado de la unión dinástica de las Coronas de Castilla y Aragón en las figuras de Isabel y Fernando encuentra precisamente su valor en la capacidad de operar con todos los elementos que tenía a su disposición, elementos que la sitúan en una posición de transición original y trascendente, que afecta, por igual, a las instituciones, a los programas de acción política y social, y a los principales integrantes de esa compleja y rica realidad. En esta época, se dio el primer paso, mediante su matrimonio y unión dinástica, para transformar la realidad histórica de la España medieval, caracterizada por la diversidad de reinos, en la realidad política de la España moderna... Por eso, y por la gran cantidad de acontecimientos trascendentales que ocurrieron entre 1475 y 1515, el estudio de aquel tiempo ha sido siempre muy atractivo para los historiadores españoles aunque también ha provocado interpretaciones anacrónicas y nacionalistas que hoy están, en general, superadas.<sup>19</sup>

En España, en el escenario que define el marco cronológico, histórico y cultural del reinado de los Reyes Católicos, se crean las bases necesarias para producir el salto desde la Edad Media a la Edad Moderna. Y aunque nunca dejarán de perder fuerza los valores de lo que podríamos llamar actitudes contra-renacentistas, esta renovación se consiguió a través de un nuevo lenguaje basado en el entusiasmo mostrado hacia la Antigüedad clásica, una de las principales características de la cultura del Renacimiento. Este entusiasmo fue una constante fuente de inspiración en los distintos procesos creativos que, en el campo de la literatura, la política, la economía, la retórica y el arte se van a desarrollar como consecuencia de un nuevo espíritu y una nueva sensibilidad capaz de afectar, en un continuo deseo de renovación, a todos los sistemas y mecanismos heredados del mundo tardomedieval. Durante el reinado de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, coincidiendo con ese proceso de unificación política, religiosa y territorial que hemos analizado, y que llevan a cabo los monarcas bajo la puesta en práctica de un peculiar sistema de autoridad, se prelude ya el funcionamiento de los sucesivos ensayos de poder absolutista que tendrán lugar a lo largo de los siglos XVI y XVII con la dinastía de los Austrias, y después con los Borbones, a partir del siglo XVIII.

---

<sup>19</sup> Ladero Quesada (1992), p. 79.

El caso español, sin embargo, ofrece numerosas peculiaridades que no se pueden obviar, sobre todo cuando entramos en comparación con otros ejemplos de similares características que tienen lugar en un escenario paralelo. Esto es algo que debemos tener en cuenta, en tanto que va a determinar y condicionar buena parte de las apreciaciones que podamos hacer de este periodo, afectando muy sustancialmente a cuanto podamos decir del Humanismo y Renacimiento español. El final de la presencia islámica en la Península, el descubrimiento de América, la expulsión de los judíos y la consolidación del poder real constituyen, entre otras, las grandes empresas políticas de un reinado, el de los Reyes Católicos, con importantes consecuencias en otros ámbitos de esa cultura y sociedad de transición como es la española de finales del siglo XV y principios del XVI. De este modo, podríamos considerar a los Reyes Católicos o a los Austrias mayores como prototipos de monarcas modernos que tratan de afirmar por todas las vías posibles su poder. Y si entendemos por política renacentista la puesta a punto de una máquina administrativa altamente eficaz..., entonces resulta evidente... que la Monarquía Católica ocupa el más destacado puesto en estos comienzos de la Edad Moderna; si bien es cierto que más particularmente por lo que hace al territorio de la corona de Castilla, núcleo moderno de ese Estado supranacional que era la Monarquía Católica.<sup>20</sup>

Esa peculiar situación que acabamos de describir es la que precisamente ha llevado a algunos historiadores extranjeros a negar o, cuando menos minimizar, la existencia del Renacimiento en España. El argumento esgrimido para tal afirmación radica en la ineficacia de tomar el modelo italiano como paradigma y ejemplo a seguir como condición inequívoca de espíritu y comportamientos renacentistas. Se han obviado, por el contrario, otros matices muchos más ricos y variados que no precisan o que no tienen necesariamente un paralelo en el caso italiano, pero que ponen de manifiesto con igual fuerza que allí la época de cambios y transformaciones que se produce en el tránsito del mundo medieval al moderno renacentista. Quizá fueron esos cambios los que alcanzó a ver Anghiera cuando decidió viajar hasta España en compañía de don Íñigo López de Mendoza, haciendo caso omiso a las sugerencias y peticiones de próceres tan importantes como el Vicecanciller y Cardenal Ascanio Sforza Visconti.

---

<sup>20</sup> Fernández Álvarez (1970), p. 38.

Con todo, cuando se analiza con detenimiento el panorama de la cultura española del Renacimiento o, mejor dicho del tránsito a ese *renacentismo* que triunfa a lo largo del siglo XVI, descubrimos que sus elementos originales y esenciales, que nos hablan del peso de la tradición nacional, comparten protagonismo con los otros movimientos culturales y sociales que se desarrollan paralelamente en el seno de la civilización europea que asiste al nacimiento de la Edad Moderna. Tendremos oportunidad de profundizar en esta cuestión y específicamente desde el ámbito de las artes, pero es preciso hacer constar aquí que la propia esencia de la cultura española de la época hunde sus raíces en esas circunstancias específicas que le permitieron estar en contacto con los grandes movimientos de renovación artística y cultural que tienen lugar entre los siglos XV y XVI. En este sentido, es necesario conceder a España y a la monarquía instaurada por los Reyes Católicos un papel que muchas veces se le ha negado y que hoy, gracias a nuevos y reveladores estudios, está siendo sacado a la luz. En ese contexto, las relaciones con la cultura procedente de la Europa Septentrional que representa el esplendor o, como han afirmado algunos, el *Renacimiento* flamenco parecen haber estado más unánimemente aceptadas. De tiempo atrás se perfilaba la existencia en el Occidente europeo de una franja hispano-borgoñona, con una interesantísima relación cultural que llega a producir fenómenos de asimilación..., numerosos y muy claros, cuyo repertorio sería interesante reunir. Dejando aparte las relaciones en el campo de la pintura, de la mística, de la economía, a las que cabría añadir otros datos sobre formas de urbanismo, sobre modos de vivir interiormente el templo, sobre temas literarios, etc., esa relación se manifestó profunda en el hecho de que las influencias flamencas en la cultura hispánica, no menos en el lado castellano que en el catalán, determinaron el arranque de fenómenos característicamente nuestros... Esa fecunda relación con Flandes era bien conocida del español de la época que, puesto a optar entre mantener o abandonar la unión política con otros territorios europeos, prefirió con frecuencia... conserva el nexo con aquellas tierras nórdicas.<sup>21</sup>

Por lo que se refiere a las relaciones con la cultura italiana el panorama se ofrece un poco más complejo, pero igualmente rico y lleno de matices que resultan de una extraordinaria notoriedad. Se ha acudido con frecuencia a plantear la irrupción de los modelos italianos como algo súbito, obviando que las propias circunstancias históricas y

---

<sup>21</sup> Maravall (1999), p. 15.

políticas hacían posible, sino inevitable, que surgiera una manifiesta relación hispano-italiana. Las estrechas vinculaciones que desde la Alta Edad Media mantuvieron los reyes aragoneses y algunos principados y estados del sur de Italia crearon el campo idóneo para que muy pronto surgiese un fenómeno de italianización de lo español y, de igual modo, una españolización de lo italiano. Durante mucho tiempo se pudo constatar un sentimiento hispanófilo no sólo en el reino de Nápoles sino también en los estados del norte y en Roma, feudo de la corte pontificia con la que los monarcas hispanos habrían de mantener estrechos y constantes vínculos dada la fuerte carga espiritual y religiosa que siempre tuvo la monarquía española. Todo ello habría de tener importantes consecuencias artísticas y culturales, hasta tal punto que podemos afirmar, y ya nos encargaremos de demostrarlo, que de todos los renacimientos europeos tal vez ninguno, en aspectos fundamentales, sea más próximo al italiano, que el español. Es el Renacimiento español, que está en marcha cuando apenas empieza el siglo XV, el que primero recibe la influencia de Italia, y es el primero en el que la absorción del italianismo de frutos exquisitos y nuevos; es, quizá, el que presenta ejemplos en los que con mayor fidelidad se reproducen modelos o se siguen los cánones italianos en poesía, pintura, arquitectura, etc. Continuando y confirmando, en este sentido, la postura defendida por José Antonio Maravall, si no se ha visto siempre así ha sido, a nuestro parecer, por haberse cometido ordinariamente dos errores considerables en la visión del Renacimiento español. En primer lugar, los historiadores, arrastrados por el peso que la literatura y el arte españoles tienen en época que ya de ningún modo puede ser considerada como renacentista, tienden a incluir esa época posterior, ese siglo XVII, en el Renacimiento, alterando el puro perfil de éste... Por otra parte, el equivocado desplazamiento hacia el siglo XVII aleja de una época, la del siglo XV, que no puede de ningún modo olvidarse. Cuanto va a ser nuestro Renacimiento está ya planteado en el XV.<sup>22</sup>

Esto, sin embargo, no se debe traducir en un triunfo de las novedades renacentistas cualquiera que fuese su procedencia. España sigue siendo, en muchos aspectos, una nación perfectamente ubicada en los engranajes y estructuras de una conciencia medieval, y será precisamente en el contexto de la cultura y el arte donde estas contradicciones se muestran de forma más palpable. La consideración de la

---

<sup>22</sup> Maravall (1999), pp. 17-18.



existencia o no, en el seno de los reinos peninsulares unidos bajo la nueva monarquía castellano-aragonesa representada por Isabel y Fernando en el tránsito del siglo XV al XVI, de una cultura humanística y renacentista en función de las características que ésta pudo presentar, de las conquistas alcanzadas y de los supuestos protagonistas que lo hicieron posible, aparece siempre como una constante que dirige y condiciona frecuentemente nuestros juicios al respecto. Visto de esta manera, y siempre que se toman en consideración los resultados obtenidos en otros lugares, por ejemplo en el caso italiano donde el Humanismo y el Renacimiento adquieren carta de presentación, es posible conducirse hasta conclusiones que podrían negar similares situaciones para el caso español. Apoyan esta hipótesis las propias circunstancias que se dan en el conjunto de la sociedad española del mismo periodo, donde no es posible encontrar, ciñéndonos, por ejemplo, a la afición y cultivo de las letras, una actitud de interés generalizado. Esta es una afirmación a lo que no es difícil llegar, sobre todo si se analiza el panorama general que se ofrece en el conjunto de los reinos hispánicos, que salvo ciertas excepciones, ofrece todavía la imagen propia de la cultura y la mentalidad heredada del mundo medieval, y donde aún faltaba bastante para alcanzar los resultados que habían tenido lugar en el modelo de Renacimiento que Jacob Burckhart definió y configuró en Italia. Sin embargo, y precisamente por esa misma situación de especiales connotaciones que ofrece el caso español, es por lo que se impone el estudio de esta época utilizando no sólo y exclusivamente las obras que han llegado hasta nosotros. Es necesario contar con otras múltiples esferas que puedan explicar esas precisas renovaciones artísticas y culturales que se desarrollan y descubren en el escenario de la sociedad española y europea en los albores de la modernidad.

Y es que, a la altura actual de las investigaciones en torno a este tema, no podemos dejar de afirmar que el Renacimiento no puede ni debe quedar encerrado en unas determinadas esferas, principalmente artísticas y culturales, sino que fue algo que trascendió los límites de las novedades estilísticas para llegar a convertirse en todo un nuevo modo de vida. De hecho, nuestro estudio se va a centrar en un intento de justificar esas novedades a partir de los efectos que la propia cultura del Renacimiento ejerció sobre uno de los campos más destacados y relevantes del momento como fueron las relaciones diplomáticas y su capacidad de vehículo transmisor de esas novedades artísticas y culturales que impregnan buena parte de la sociedad española que marca el

tránsito desde la Edad Media a la Moderna. Nos situamos así del lado de los cultivadores de la Historia social, o más genéricamente, de la Historia de la Cultura, que son los que más han contribuido a la transformación del concepto e interpretación del Renacimiento. Éste, ha dejado de ser un mero fenómeno del campo del arte o de la cultura literaria o meramente intelectual, para convertirse en una categoría histórica que hemos de aplicar en todos los terrenos de la investigación... Hay una economía del Renacimiento... una diplomacia del Renacimiento..., un arte militar del Renacimiento..., una medicina del Renacimiento..., una jurisprudencia del Renacimiento..., una política del Renacimiento....<sup>23</sup> Y junto a todo ello, hay también un arte y una cultura del Renacimiento, que ya no tiene ese carácter de exclusividad que la historiografía le ha asignado tradicionalmente. Es, además, mucho más enriquecedor contemplar las producciones artísticas de esta época con el telón de fondo que suponen las demás conquistas conseguidas en el conjunto de esas sociedades de transición como lo fue la española durante el reinado de los Reyes Católicos.

Con sus luces y sombras, con las ambigüedades y seguridades propias de una época como la de los Reyes Católicos a medio camino entre aquel mundo medieval, caballeresco y guerrero, y este otro moderno, cortesano y renacentista, anticuario y clasicista, todo lo que llevamos dicho confirma, ciertamente, la pasión y atracción que España llegó a ejercer dentro y fuera de sus confines. La unión dinástica de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón y su forma de acción política, la Monarquía Hispánica, acabó representando, en el teatro del mundo moderno, a uno de los actores principales del Renacimiento, o cuando menos, de ese peculiar fenómeno mental y cultural que experimentan algunos estados europeos configurados según un modelo teñido de modernidad. Estamos ante el nacimiento, por tanto, de una época nueva, y la primera característica del inicio de una nueva edad —como supuso el comienzo de lo que nosotros llamamos Renacimiento o Humanismo en el contexto de la cultura literaria, artística y musical— radica sobre todo en que el cambio se advierte cualquiera que sea la parcela que se aspire a conocer, cualquiera que sea la vereda por la que se elija adentrarse en el terreno histórico que abre sus novedades al observador. Ya sean las sustanciales alteraciones políticas, ya las bruscas conmociones sociales, las insólitas

---

<sup>23</sup> Maravall (1984), p. 51.

tendencias del pensamiento o las invenciones de las ciencias.<sup>24</sup> Algo de esto conforma el cuerpo principal de la tesis que centra y encardina este ejercicio de documentación e investigación. La reflexión surgida en torno a los caracteres de la política internacional desarrollada en tiempo de los Reyes Católicos y sus efectos sobre la renovación artística y cultural propia de esa época se presenta como un escenario idóneo para profundizar en los no menos interesantes fenómenos de encargo y mecenazgo, de instrumentalización del arte en beneficio de las grandes esferas de poder y de la exaltación de los valores individuales y, como no, de expresión de una renovada valoración de la formación, la intelectualidad y la cultura en general. No cabe duda, pues, que las embajadas y misiones diplomáticas constituyen uno de los capítulos más importantes desde el punto de vista histórico, político y también cultural, por cuanto los hacedores de esa política internacional, que como hemos visto, es también una de las grandes creaciones del Renacimiento, son agentes perfectamente ubicados y contextualizados en un determinado ambiente, enormemente sensibilizados, en muchos casos, hacia las realidades y diversidades de los distintos ambientes donde han desarrollado buena parte de su actividad política y de representación. Las expectativas abiertas en este sentido son verdaderamente amplias. La intensa actividad diplomática desplegada en esta época se tradujo en importantes consecuencias de tipo artístico. Aparecen en el contexto de la propia y personal biografía de cada uno de los agentes que materializan esta política exterior y aparecen también, en el seno de la gran construcción política del momento, en ese Estado Moderno representado por la figura del soberano, del príncipe del Renacimiento que no pocas veces se va a servir de los diplomáticos para sus propias empresas e intereses tendentes a la constitución de una determinada imagen real. Un ideal, el de la imagen del príncipe renacentista que durante los reinados de Carlos V y Felipe II alcanza puntos de elevada trascendencia.

---

<sup>24</sup> Ochoa Brun (1995), p. 11.



## *La diplomacia moderna, una creación del Renacimiento*

---

... lo que hoy llamamos Diplomacia moderna es una consecuencia del también llamado Estado Moderno, renacentista, a través de una mutación que fue el más formidable cambio que la Diplomacia sufrió a lo largo de su historia al abandonar las antiguas connotaciones de itinerante y ocasional, para convertirse... en residente y... en permanente.<sup>25</sup> Después de haber quedado expuesto en las páginas anteriores ese interesante proceso de génesis y definición de una de las construcciones políticas más representativas del panorama histórico y social de Europa cuando se asiste a la liquidación de la Edad Media y el nacimiento de la Edad Moderna, es el momento de abordar el estudio detenido y consecuente de una de las facetas más extraordinarias de cuantas configuran ese Estado Moderno o Renacentista, que es su significado más frecuentemente utilizado, aquel que cronológicamente nos sitúa en el tránsito de los siglos XV al XVI.

Antes de entrar con detalle en ningún otro aspecto, es preciso establecer una determinada concepción y contextualización de lo que entendemos por Diplomacia en función de las propias coordenadas que definen y engloban este trabajo. Y esto, porque aunque la Diplomacia, en su sentido más genérico, podría ser definida como el arte o la ciencia de las relaciones internacionales, aquella que permite conocer las reglas e intereses que rigen y actúan en el consorcio de unas naciones con otras, ésta, presenta un talante tan rico y diverso, tan complejo y extraordinario, y tan perfectamente inserto en las grandes conquistas de la época, que no puede quedar ajena o al margen de los

---

<sup>25</sup> Ochoa Brun (1988), p. 27.

propios avatares culturales del conjunto de esas sociedades prerrenacentistas, o algunas ya plenamente renacentistas, que participan en el escenario de las relaciones internacionales inauguradas y potenciadas con fuerza después de los siglos altomedievales.

Como ha llegado a afirmar Garret Mattingly, uno de los más importantes estudiosos de la Diplomacia que se desarrolla en el marco del Estado Moderno, ésta debe ser tenida y considerada como una de las creaciones del Renacimiento, pues, la diplomacia de estilo moderno, la diplomacia renacentista, tuvo su origen en el mismo periodo en que se inició el nuevo humanismo clásico en Italia, y en las mismas zonas geográficas, a saber: Toscana y el valle del Po. Su primer florecimiento coincidió con la década en que Massaccio fijó en las paredes de la Capilla Brancacci un arte pictórico nuevo, y en que Brunelleschi dio comienzo al primer edificio renacentista italiano, el del claustro de Santa Croce. Su plenitud coincidió con el triunfo completo del pleno humanismo, del nuevo arte, bajo el mismo mecenazgo de Cosme de Médicis, de Francesco Sforza y del Papa Nicolás V. A partir de entonces y durante cuarenta años fructificó en Italia la nueva diplomacia antes de pasar los Alpes, lo mismo que las demás creaciones del Renacimiento italiano, y tomar carta de naturaleza en uno tras otro de los restantes países del Occidente europeo.<sup>26</sup>

Ante tal afirmación es necesario tener presente lo que decíamos al final del capítulo anterior acerca de las características y rasgos definidores de una nueva época, aquello de que los cambios no son exclusivos ni privativos de una determinada parcela, del saber, de la ciencia, de la política o la cultura. Precisamente el valor de novedad, el sentido de cambio, lo aporta por su presencia en cualquiera de las esferas que definen los comportamientos y actitudes, los mecanismos y estrategias de una sociedad que se configura, cada día más, con una personalidad propia.

El Renacimiento, superada ya su inicial vinculación sólo y exclusivamente con los fenómenos de renovación artística o literaria, aparece ahora como el marco excepcional para la puesta en práctica de una serie de novedades que afectan por igual al concepto de sociedad, de religión y espiritualidad, y de organización política. En este último aspecto, las relaciones internacionales van a representar un lugar de notable importancia, precisamente, porque es durante el Renacimiento cuando se perfila el

---

<sup>26</sup> Mattingly (1970), p. 101.

concepto de nación y se imponen las reglas y artificios que servirán para regular los vínculos y disensiones entre unos estados y otros. La Diplomacia, por tanto, es una creación y consecuencia del Renacimiento, pero no es exagerado decir que es también una necesidad de ese mismo Renacimiento. Al dotar al continente europeo de su forma política más avanzada, la del Estado Moderno, se iniciaba, forzosamente, la creación y constitución de los aparatos e instrumentos que garantizaran su funcionamiento y evitasen el anquilosamiento de una de las conquistas de mayor trascendencia y repercusión de la Humanidad.

Esta revolución feliz se estaba operando casi al mismo tiempo en los estados más importantes de Europa por los últimos años del siglo XV y principios del XVI. Francia, Inglaterra, los Estados Pontificios, Venecia, España, se levantan como por encanto y casi al mismo tiempo llenas de robustez, de actividad, y dispuestas a emplear en más ancha esfera las fuerzas que hasta entonces habían consumido estérilmente en prepararse y conseguir una organización social definitiva... Al recorrer las diversas fases que presenta la humanidad en el desarrollo de su civilización rara vez ofrece la historia moderna una época en que la eterna ley del progreso se desenvuelva más clara y razonada en su principio, más fecunda y uniforme en sus resultados.<sup>27</sup>

Será precisamente España donde más tempranamente empiezan a aparecer los primeros síntomas, que como afirmó Fernando de la Vega, dieron origen a esa *feliz revolución* que marca el tránsito desde la Edad Media a la Moderna. Ya hemos dejado apuntadas las principales condiciones y fundamentos que convirtieron a España, a esa realidad multicultural y multinacional que queda unida matrimonial y dinásticamente de la mano de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, en una de las potencias más energéticas y poderosas, dando origen a una brillante historia que habría de extenderse durante más de dos siglos. La conquista de la soberanía y el poder real después de décadas de enfrentamientos y luchas entre los distintos sectores de la aristocracia, y la conformación de un determinado escenario territorial donde poner en marcha unas peculiares tareas de control y organización política, administrativa, social y religiosa, crean el marco idóneo en el que los Reyes Católicos, especialmente Fernando, que pasa por ser el gran creador de la Diplomacia moderna, inician y consolidan los ensayos de lo que representa uno de los primeros modelos de estado centralizado, autoritario,

---

<sup>27</sup> Vera (1946a), p. 70.

absolutista y nacional. En todo ese proceso no quedaría al margen la preocupación por el establecimiento de unas concretas coordenadas de actuación dirigidas a la puesta en marcha de un eficaz sistema de relaciones internacionales, pues no cabe duda que existía plena conciencia de que el importante papel que jugó España en ese momento no sólo dependía de las circunstancias favorables que se dieron dentro de sus fronteras.

El proceso de expansión y movilidad que conocen las gentes de esta época produjo una aceleración de todos los aspectos de la vida humana, una aceleración que confiere al Renacimiento un carácter eminentemente dinámico, como dinámicas son todas las cuestiones que afectan a la política internacional. El alcance de esta última afirmación, como es nuestro objetivo demostrar, tiene una serie de implicaciones que no van a quedar limitadas a la esfera de lo meramente político. La valoración final de este planteamiento general que estamos haciendo será entender que la diplomacia renacentista, llegada también ella a un momento de apogeo en su historia, supo hacerse intérprete de las ideas y de las formas de su tiempo y transmitirlas y difundirlas en virtud de la movilidad internacional que constituye precisamente su medio natural. Y ello ya sea porque los soberanos quisieron escoger para las tareas de la representación exterior a preclaros ingenios de su época, ya sea porque, a la inversa, fueron los funcionarios quienes se contagiaron de la atmósfera universal de cultura en sus recorridos viajeros por Europa.<sup>28</sup>

La interesante diplomacia puesta en marcha por los Reyes Católicos debe ser vista, recapitulando un poco todo lo dicho hasta ahora, como uno de los medios institucionales y uno de los proyectos de acción política tendentes, en última instancia, a dotar a la Monarquía Hispánica de los fundamentos de organización y representación característicos de buena parte de los estados nacionales que se fraguan en los albores de la Modernidad. No podemos hacer aquí una disertación sobre la historia de las relaciones internacionales en la época de los Reyes Católicos. No es este el lugar para ello, lo que no quiere decir que se hayan obviado esos interesantes capítulos que ocupan un lugar importante en la bibliografía histórica sobre el tema tanto española como extranjera. Para no dejar este punto en el aire, podemos decir que encontramos apuntes interesantes en casi todas las obras centradas, de forma más o menos general, en la Historia de España. Desde aquella *Historia General de España compuesta, enmendada*

---

<sup>28</sup> Ochoa Brun (1989), pp. 60-61.

*y añadida por el padre Juan de Mariana (1635)* hasta las ediciones más modernas que se han hecho al respecto, de las que hallamos una presencia abundante en la bibliografía reseñada, podemos decir que en los estudios de historia española, la Diplomacia ocupa un puesto verdaderamente importante, ya sea para justificar el elevado papel representado por esta nación en el juego de las relaciones exteriores o, para dar a conocer esos interesantes mecanismos de acción política de los que tanto dependió el prestigio de la corona española a lo largo de los siglos. No falta quien haya afirmado que nada mejor que la actividad diplomática para poner de manifiesto algunos de los rasgos esenciales que siempre han caracterizado al español de casi todas las épocas, movido por el afán de magnificencia, liberalidad y deseo de prestigio y distinción personal, a la vez que el no menos deber de representación de una monarquía que se tuvo como la más grande, temible y poderosa.

La idea básica que dirigió todas las directrices en política internacional desarrolladas por Fernando el Católico parece prefigurar lo que fue la gran empresa, al final frustrada, que centró la vida, el reinado y el proyecto político del Emperador Carlos V. Se trataba de conseguir la paz de los pueblos cristianos y hacer frente común contra los enemigos de la fe, que primero en el Reino de Granada y luego en otras partes del mundo podían amenazar los principios de unidad religiosa que se hayan en la base de las grandes entidades políticas del Renacimiento, las cuales no sólo potencian los valores del Humanismo, en cualquiera de sus vertientes, sino también una extraordinaria espiritualidad que encuentra en Roma el nuevo centro de la Cristiandad. No en vano, la Santa Sede fue durante siglos, pero especialmente en esta época, uno de los más importantes escenarios de la Diplomacia mundial. Quedarnos aquí sería ofrecer una visión parcial de los intereses prioritarios de la política internacional fernandina. La histórica rivalidad de los reinos peninsulares, especialmente de Castilla, con Francia se encuentra en la base de buena parte de las actuaciones planteadas en esta época. Había que neutralizar los esfuerzos de los reyes franceses por detentar el protagonismo en el juego político europeo. Para conseguir este propósito se recurrió principalmente a la formación de una fuerte alianza entre los reinos peninsulares, el imperio e Inglaterra. La política de matrimonios iba encaminada evidentemente a conseguir este resultado... Fruto de esta alianza sería la hegemonía española sobre Europa... Puede elegirse cualquier punto de vista; lo que siempre resultará seguro es que el problema clave de



toda la diplomacia del reinado isabelino —aquí sería más preciso hablar del reinado fernandino, pues en materia de política exterior fue el gran artífice— radicó en la carrera desenfrenada por superar al reino vecino, él también en honda transformación y lanzado a conseguir el dominio europeo.<sup>29</sup> Esta idea básica que da sentido a la política internacional española va a ser ejecutada a través de una serie de líneas maestras en las que Fernando el Católico tendrá un extraordinario protagonismo según el cual debe ser considerado, como el verdadero creador de la Diplomacia moderna, el monarca que mejor supo entender el alcance de esta creación política, que aun cuando ya existía desde la Antigüedad fue en las cortes renacentistas italianas donde se le dotó de su significado moderno, actualizando sus funciones y definiendo unas pautas de comportamiento de enorme trascendencia histórica, política, social y cultural, pues como tendremos oportunidad de comprobar, Diplomacia, arte y cultura forman durante el Renacimiento una síntesis difícilmente alcanzada en otras épocas.

Correspondió a los agentes diplomáticos al servicio del iniciador de la Diplomacia moderna, materializar las líneas maestras de la política internacional que habían sido diseñadas por Fernando el Católico. No de otra manera se entiende que hubiese entonces en España embajadores acomodaticios y pacientes como Alonso de Silva, que abría de disimular y sufrir los ásperos tratamientos de una Corte extranjera, mientras así convenía al servicio de su rey; enérgicos y duros como Antonio de Fonseca, que tenía espíritu y valor para hacer trizas un Tratado original a presencia del rey de Francia, y encomendar a la decisión de las armas la cuestión de las dos naciones; vigorosos y discretos como Garcilaso de la Vega, que supiera manejar los negocios de roma e interesar al Pontífice a favor de España sin comprometerse él mismo; firmes y enérgicos como el Conde de Tendilla y Diego López de Haro, que sostenían con entereza las regalías de la Corona; políticos y mañosos como Francisco de Rojas, que sabía reconciliar a las dos más enemigas y más poderosas familias de Italia y hacerlas trabajar unidas a favor de la causa española; prudentes y entendidos como Juan de Albión y Pedro de Urrea, que sabía conducir maravillosamente los tratos de relaciones y enlaces de las familias reinantes de Austria, Inglaterra y España; landinos y reservados como Lorenzo Suárez de Figueroa, alma de la Santa Liga, que supo terminar una confederación de cinco potencias, sin que se apercibiera de ello, el astuto Felipe de

---

<sup>29</sup> Azcona (1964), p. 719.

Camines. Merced a tan diestros auxiliares diplomáticos, pudo Fernando manejarse tan hábilmente con los Papas Alejandro VI y Julio II, con los Reyes de Francia Carlos VIII y Luis XII, con Maximiliano de Austria, con Enrique de Inglaterra, con Venecia y los Estados italianos, que más de una vez los envolvió a todos.<sup>30</sup>

Ante esa relación de nombres que acabamos de citar surge, casi inmediatamente, la curiosidad de saber quiénes eran estos embajadores, de dónde procedían y cuáles fueron las cualidades que impulsaron a los monarcas para incluirlos en ese organigrama de funcionariado estatal que configura otro de los grandes capítulos derivados de la creación del Estado Moderno. No cabe duda que como en otros muchos aspectos de su reinado, los Reyes Católicos supieron rodearse de un conjunto de fieles servidores que garantizarían en todo momento el triunfo de sus operaciones, militares cuando eran las armas quienes tenían que decidir el resultado o, diplomáticas, cuando se imponía el lenguaje de la razón, la persuasión y el entendimiento entre potencias. Por eso, desde el principio, la designación de aquellos que habrían de representar a la naciente Monarquía Hispánica se convirtió en una tarea de trascendental importancia, en tanto que el éxito o el fracaso del pretendido ideal de paz cristiana y hegemonía política pasaba por la competencia, habilidad y audacia de quienes se convertían en los abanderados de la joven nación española. Es cierto, sin embargo, que en esta difícil misión no se encontraban solos, ni a veces en medios tan hostiles como parece indicar la cita anteriormente intercalada de Miguel Ángel Ochoa Brun. Sabemos que en los principales escenarios donde se desarrolló el teatro de las embajadas y representaciones diplomáticas, como fueron los distintos principados y cortes italianas o los estados del norte de Europa, el contacto con España, en el orden cultural, político, económico y social, era bastante anterior, hasta el punto que en algunos de esos lugares existía una clara conciencia hispanófila, o cuando menos un sentimiento de conveniencia que favorecía frecuentemente los propios intereses españoles. Benedetto Croce ha realizado un interesante estudio que pone de manifiesto la fuerza de la presencia española en el caso de Italia, y sus conclusiones al respecto vienen a confirmar esa proximidad de la que hablamos. Esta *colonización* de Roma se hace notar no sólo en la política o el mundo de las influencias, sino incluso en el ámbito de las festividades como apunta el propio B. Croce. Tales círculos mantuvieron sus gustos, costumbres, acento hispano: así

---

<sup>30</sup> Ochoa Brun (1989), pp. 398-399.

era norma que tras las fiestas religiosas, se celebrasen la caza del toro y el juego de la caña, tanto uno como otros, frecuentes en el Quattrocento y muy usuales al principio del siglo siguiente.<sup>31</sup> Precisamente, podemos decir, los inicios de la diplomacia moderna coinciden con una época en la que España alcanza su momento de máximo esplendor, anunciando lo que será una destacada hegemonía durante el reinado de los Austrias mayores. Fortalecida la monarquía después de haber puesto fin a las disensiones y enfrentamientos internos y encaminada una labor de *cruzada* que acabó con la presencia del Islam en la Península, parece bastante claro que su papel y protagonismo en el exterior ocupase un lugar excepcional y destacado, lo que unido a la habilidad manifestada por los propios embajadores comisionados para hacer realidad ese papel de representación nos remite hacia esa situación de prestigio y protagonismo que traducen estas páginas. Se llegó a hablar de la *nación española* en Roma, en Flandes y en otras ciudades italianas y centroeuropeas. Una *nación española* detrás de la cual es posible encontrar buena parte de los fenómenos de encargo y promoción de la cultura que fue tan fuerte que nos obliga a poner de manifiesto, repetidamente, que la Diplomacia del Renacimiento, nacida en ese momento, creada bajo sus coordenadas y perfectamente acoplada en sus estructuras políticas, sociales y culturales no fue solo eficaz para tejer redes de política internacional, sino que además y por fortuna fue un exponente brillante de un mundo brillante también y amplió la insólita tarea de transmitir, difundir, fomentar y aún personalizar la riquísima cultura de aquella época... La Diplomacia es, pues, personaje de la cultura del Renacimiento. Esta simbiosis diplomacia-cultura no se produce de forma casual, sino que es perfectamente congruente con los rasgos de la diplomacia de aquella época, que de modo natural se hace portavoz de las necesidades de su tiempo y engarza sus actividades propias en el tejido artístico y cultural de entonces. Ello se manifiesta tan pronto se repasan los caracteres de aquella diplomacia, tan imbuida del espíritu cultural.<sup>32</sup>

El descubrimiento de esa profunda y rica interrelación entre Diplomacia y Cultura no es exclusivamente nuestro. Ya, antes que nosotros, hay quién se ha encargado de ponerlo de manifiesto, pero, por el contrario, es un tema que precisa de muchas y múltiples matizaciones, del estudio de casos concretos y de un análisis más

---

<sup>31</sup> Rincón González (1992), p. 28.

<sup>32</sup> Ochoa Brun (1989), p. 31.



profundo de sus consecuencias. Esta es la tarea que encierra el objetivo último de nuestra investigación, pues somos conscientes que durante el reinado de los Reyes Católicos la política internacional y la renovación artística y cultural presentan tantos nexos de unión que su análisis puede darnos no pocas claves para entender un periodo tan apasionante y extraordinario, un periodo lleno de novedades y de conquistas que en cualquiera de las facetas que centremos nuestra atención se presentará igualmente rico y enigmático.

Dejemos, pues, para más adelante ese propósito y sigamos desentrañando los pormenores de esa notable situación. Habíamos dicho que los embajadores se convierten en los principales agentes de la nueva realidad política, histórica y cultural de la Diplomacia moderna. Pero, ¿quién ha de ser ese diplomático que haga triunfar los anhelos de protagonismo y hegemonía de la corona que representan Isabel de Castilla y Fernando de Aragón? El historiador José María Doussinague, autor de varios trabajos centrados en torno a esta cuestión, nos dice que el buen diplomático no ha de ser sólo el correcto caballero de impecable presencia, para quien la frase amable es fácil y fluida y el ademán acogedor costumbre invariable. Es imprescindible elevarse de ahí a la obtención de un amplio espíritu comprensivo, exento de apasionamiento, ajeno a las violencias instintivas.<sup>33</sup> Como tendremos oportunidad de comprobar, la diplomacia española del Renacimiento está llena de ejemplos que contradicen esta última afirmación. Precisamente, y así lo parecen indicar las noticias que encontramos en las crónicas y memorias de la época, la fuerza de la pasión y la violencia de los instintos que predominaron en buena parte de nuestros embajadores llegaron a adquirir tanto significado como la habilidad negociadora a la hora de colocar a los monarcas en una situación de clara ventaja con respecto a las otras potencias europeas. Además, tales actitudes representan el más acertado retrato del diplomático renacentista, el de una personalidad propia y característica de ese momento, aquella que se corresponde con el talante particular de la conciencia humanística y renacentista, que nace como consecuencia del nuevo valor de la individualidad y que cifra en sus acciones su propio prestigio personal. Los diplomáticos forman parte de un grupo más numeroso de personajes en los que se hacen presentes unos determinados modos de vida y conciencia, de ahí que, no podemos considerarlos como definidos por la pertenencia a

---

<sup>33</sup> Doussinague (1949), p. 34.

una clase, ni siquiera a estrato, sino como participantes en una mentalidad, de la que, como ya hemos dicho con insistencia, hay que tener siempre presente la complejidad de sus elementos.<sup>34</sup>

Los Reyes Católicos actuaron en este terreno, como en otros muchos de los que definen su actividad política, de un modo hábil y estratégico, conscientes de la importancia que tenía para la satisfacción de sus fines el rodearse de un nutrido grupo de fieles servidores en quienes poder confiar los asuntos y misiones de mayor envergadura. Esto no hace sino aumentar el papel representado por ambos monarcas, aunque especialmente por Fernando el Católico, en el proceso de consolidación de las estructuras y modelos que definen el nuevo orden de cosas que tradicionalmente se vincula con los primeros ensayos políticos de la Modernidad. Donde mejor se puede comprobar la habilidad y destreza manifestada por los reyes a la hora de crear ese interesante cuerpo de funcionariado estatal fue en el propio proceso de elección de los agentes de la política exterior. Aunque dedicaremos el capítulo siguiente a profundizar en las más representativas personalidades que integraron el cuerpo diplomático hispano, vamos a insertar aquí algunos caracteres generales que permitan tener una primera aproximación.

En primer lugar, lo que más rápidamente llama la atención es la procedencia social de estos representantes de la Diplomacia española en la época de los Reyes Católicos. Ha quedado ya bastante claro que en ningún momento la actitud de la monarquía fue la aniquilación del estamento nobiliario. Todo lo contrario, la nueva realidad socio-política de ese incipiente Estado Moderno que inauguran Isabel de Castilla y Fernando de Aragón encuentra en la aristocracia, fundamentalmente en la castellana, un importante punto de apoyo sin el que no es posible garantizar las victorias conseguidas en el contexto de esa reconquista del poder soberano y de manifiesta hegemonía continental. Es cierto, igualmente, que en estos momentos ya está apareciendo con fuerza un destacado grupo de auténticos burócratas y letrados, funcionarios estatales que hacen de la actividad política y el servicio al Estado una auténtica carrera profesional. Muy pronto asistiríamos al conflicto entre ambos grupos por detentar las más altas dignidades y favores de la corona, y su resultado más extraordinario se tradujo en una puesta al día de una nobleza que comprendió la

---

<sup>34</sup> Maravall (1984), p. 53.

necesidad de la renovación, fenómeno paralelo a otro que es el que más nos interesa a nosotros, el de su participación directa y personal en los distintos mecanismos de la cultura, artística y literaria, que se desarrolla en el periodo que tradicionalmente identificamos como nuestro *Siglo de Oro*. Precisamente, esta actitud, esta conciencia de cambio y renovación es la que nos permite estudiar, como afirma Fernando Marías, las innumerables *microhistorias* de las que se compone la realidad cultural y artística de España en los albores de la Modernidad. Sólo a través de ellas seremos capaces de comprender el complejo y rico episodio de nuestro Renacimiento y, además podremos valorar en su justa medida las distintas actuaciones tendentes a la introducción de los aspectos formales y de contenido que su aceptación implica.

Retomando un poco el discurso anterior, en el contexto de la Diplomacia desarrollada por los Reyes Católicos, y por lo que se refiere a la procedencia y *status* social de los titulares de las principales embajadas, encontramos que éstas estaban encabezadas por algún aristócrata o prelado, frecuencia de empleo de personaje eruditos y muy a menudo de eclesiásticos y de juristas, de caballeros extraídos de la Nobleza, de funcionarios extraídos del consejo del Rey, uso ocasional de heraldos, y presencia no excepcional de extranjeros. Ante todo, en su Diplomacia fueron muy frecuentes los nobles, tanto procedentes de la nobleza castellana como de la nobleza de la Corona de Aragón... El siguiente grupo lo forman los prelados... La jerarquía eclesiástica está presente en aquella Diplomacia, desde la cúspide cardenalicia, hasta la modestia de los frailes... Otro grupo o cantera de extracción de la Diplomacia era el de los juristas; lo había sido también en épocas anteriores y lo seguía siendo en España como en toda Europa... También los funcionarios, si se permite el empleo extemporáneo de este término, engrosan las filas de la Diplomacia.<sup>35</sup> Todos ellos fueron hombres del Renacimiento, perfectamente insertos en esa crucial y significativa época, y en ningún caso ajenos a las novedades y contradicciones de un periodo donde los resabios medievales conviven con las grandes conquistas de la Modernidad. Por todo ello podemos decir que en este grupo de embajadores parece prefigurarse ya la esencia y rasgos fundamentales de aquella función diplomática que, avanzado el tiempo, ha llegado prácticamente hasta nosotros.

---

<sup>35</sup> Ochoa Brun (1989), pp. 401-402.

A la monarquía le interesaba por encima de todo que sus agentes diplomáticos manifestaran, siempre y en todo lugar, aquella cualidad que a la postre afianzara la hegemonía que las armas y las alianzas políticas habían colocado a España en una situación ventajosa. Esta cualidad no era otra que la lealtad a la corona que todos los embajadores parecen haber compartido. Las consecuencias de esta actitud no sólo deben valorarse en el terreno de las operaciones destinadas a la consolidación de ese ensayo de poder autoritario y centralista que pusieron en práctica los Reyes Católicos. Sus implicaciones en el ámbito de la cultura representa uno de los capítulos más interesantes de cuantos conforman el Renacimiento en España. Fueron, precisamente, algunos de los embajadores castellanos y aragoneses al servicio de Isabel y Fernando quienes iniciaron, a través de unos peculiares mecanismos de intervención y mecenazgo, la brillante historia del arte que se desarrolla en torno a las últimas décadas del siglo XV y primeros decenios del XVI. Un interesante episodio que asiste, en efecto, a la culminación de un complejo proceso evolutivo de las artes plásticas, en el que se asienta la peculiaridad de nuestra cultura y la esencia de nuestra aportación a la común cultura europea.<sup>36</sup>

Salvando siempre la existencia de algunos casos excepcionales en los que nos encontramos con personalidades cuyo estudio en este aspecto es y sólo debe ser analizado en el contexto de la política y las relaciones internacionales de la época, ante todo lo dicho resulta de extraordinario interés conocer algunas cualidades de aquellos hombres que fueron acreditados y reconocidos como representantes de la Monarquía Hispánica, defensores de los intereses nacionales y, sobre todo, principales intérpretes de la política internacional y la renovación artística del reinado de los Reyes Católicos. Salta a la vista, por tanto, que una de las cuestiones de mayor importancia fue la propia formación cultural de aquellos que formaron la élite de la Diplomacia española. En este sentido, podemos decir que los teóricos siempre fueron por delante de la propia realidad del momento. Y es que éstos exigían mucho en cuanto a la educación del Embajador, y no siempre moderó la experiencia sus pretensiones al respecto... apenas si se dejó cosa alguna de las que debe conocer un Embajador: ante todo, la teología y las escrituras sagradas. Luego, todas las ramas del saber secular: las matemáticas, incluso la arquitectura ya el diseño mecánico, la música, la geometría, la astronomía. Toda la filosofía, natural y moral, sin olvidar, claro está, la posesión a fondo de ambos

---

<sup>36</sup> Azcárate (1971), p. 202.

Derechos, civil y canónico, además de conocer el Derecho municipal y los estatutos, tanto de su propio país como del que iba a desempeñar su misión. Todos estaban acordados en que el Embajador debía ser profundo conocedor de literatura y elocuente en el idioma latino... Insiste también... en el valor de la Historia como guía práctica de conducta, y de algo de filosofía, moral y política, que es en cierto sentido el alma de la Historia.<sup>37</sup>

Tendremos oportunidad de comprobar que, por lo menos al principio y por lo que se refiere al periodo en el que nosotros hemos centrado nuestro estudio, estas condiciones no son ni pueden ser valorables en su totalidad. El reinado de los Reyes Católicos, como hemos dicho, supuso el nacimiento de la Diplomacia moderna, pero no cabe duda que su consolidación y definición en el contexto y entramado del aparato burocrático estatal es algo que ocurre en los siglos siguientes. La diplomacia fernandina está llena de conquistas y novedades, pero también de las ambigüedades y contradicciones propias de lo que constituye precisamente el origen de su estructuración. Quizá sea esto mismo lo que dota a los protagonistas de nuestra investigación de un valor más destacado. Cuando todavía falta bastante para hablar del diplomático en un sentido muy parecido al actual, nos encontramos con una serie de personalidades extraordinariamente ricas e interesantes que se muestran ya, aunque no sin vacilaciones, como verdaderos protagonistas de aquella mentalidad que venimos definiendo como humanista y renacentista, y por lo tanto, en una situación de clara ventaja para llevar a cabo los diferentes episodios de renovación artística y cultural que se producen durante el Renacimiento en España.

Analizados en su conjunto observamos que la mayoría de los embajadores españoles dispersos por las diferentes cortes y principados europeos mostraron un talante, aun cuando no tan definidamente dotado como proponían los teóricos de la diplomacia, sí bastante próximo a lo que en la época caracterizaba al humanista u hombre culto, seres con una personalidad abierta y claramente inclinada hacia los nuevos valores de esa sociedad que hizo de los *studia humanitatis* el instrumento necesario para acceder de forma directa y clara a la gran herencia de los antiguos, donde se podrían hallar las fuentes originarias de lo que en esos momentos representaba el ideal de máxima perfección y modelo de imitación. Es esta una afirmación que no está

---

<sup>37</sup> Mattingly (1970), pp. 344-345.



exenta de posibles matizaciones y de la necesidad de puntualizar en algunos casos concretos.

De todo ese cúmulo de saberes y conocimientos de los que habría de hacer gala el diplomático, el conocimiento de la lengua latina, que debería hablar con soltura y entender con dilación, parece haber representado uno de los más necesarios. En el panorama general de la época se convirtió en el principal mecanismo de esta operación de culturización de la sociedad, especialmente del estamento aristocrático, de donde habrían de salir los principales nombres de la diplomacia española. Se deduce, pues, que el conocimiento del latín empezaba a convertirse en algo imprescindible en la formación del caballero renacentista cuyo ideal se estaba configurando en estos momentos. De su utilidad para el diplomático bastaría decir que su conocimiento tenía una doble justificación. El latín como lengua internacional y por tanto diplomática, papel todavía indiscutido entonces, y el latín como lengua de la Cristiandad católica. Como quiera que la Curia Romana era principal centro de la Diplomacia residente... ésa es una razón más para confirmar la significación diplomática de la lengua de Cicerón, que era también la de los Papas, la de la Curia, la de los Padres de la Iglesia Occidental.

Era por ello frecuente y adecuado enviar como Embajador a Roma a persona ducha en Humanidades... No solamente en Roma el latín era necesario o al menos muy conveniente a un Embajador. Esta era una cualificación para cualquier sitio, aunque desde luego en especial en Italia.<sup>38</sup> De todo ello encontramos multitud de representaciones entre aquellos que se convirtieron en los principales agentes de las relaciones internacionales en tiempos de los Reyes Católicos. Uno de los ejemplos más interesantes es el de don Íñigo López de Mendoza. De él dijo el cronista Hernando del Pulgar que uno de los motivos que decidieron a los monarcas para enviarlo a Italia como embajador ante el papa Inocencio VIII fue que *era bien mostrado en las letras latinas*. A partir de argumentos como este, numerosos investigadores han planteado la posibilidad de que los conocimientos de latín del Conde de Tendilla fuesen los suficientemente importantes como para que pudiera hablarlo con soltura y dominio. Sin embargo se trata de una cuestión que no está del todo clara, y que es necesario analizar a la luz de otras muchas noticias para poner en su justa medida el alcance verdadero de estos conocimientos. Es fácil suponer que durante su juventud recibiera las primeras

---

<sup>38</sup> Ochoa Brun (1995), pp. 550-551.



clases al respecto, coincidiendo con esa etapa que antes hemos dejado apuntada en la que el latín había empezado a recuperar un importante protagonismo tanto en los ámbitos oficiales como en aquellos más cercanos a los valores de esa nueva individualidad que representa un capítulo añadido de la renovación cultural que forma parte de la conciencia del Renacimiento. Esta actitud fue más visible, si cabe, en el seno de la familia Mendoza a la que pertenecía este caballero y diplomático español, ya que en este aspecto como en otros muchos, supieron como pocos aprovecharse de las circunstancias que les fueron favorables para promover una peculiar imagen de sí mismos y de sus antepasados, a los que veían como herederos espirituales de los antiguos romanos en España: hombres de armas y de letras.<sup>39</sup> Sin embargo, será precisamente durante la asistencia a esa embajada que lo llevó hasta Roma, donde encontramos la primera comprobación del escaso alcance que estos estudios de latinidad habían tenido en el Conde de Tendilla. Esta es la conclusión que se obtiene del relato que nos transmite Gaspar Ibáñez de Segovia y Peralta, el autor de la *Historia de la Casa de Mondéjar*.<sup>40</sup> Cuando allí se describen los actos que rodearon los momentos más gloriosos de su estancia en la capital de la Cristiandad después de haber conseguido un acuerdo de paz entre el Pontífice y el rey de Nápoles, en la ceremonia en la que don Íñigo López de Mendoza, en nombre de los Reyes Católicos, prestaba obediencia a Inocencio VIII, el tradicional discurso de tono laudatorio y panegírico que normalmente acostumbraban a recitar los embajadores, fue escrito y pronunciado por Antonio Geraldini, uno de los humanistas italianos que se había vinculado desde muy temprano a la corte de Isabel y Fernando. Posteriormente, cuando lo vinieron a encontrar los familiares de los Ilustrísimos Cardenales y de nuestro Santísimo Señor el Papa según la costumbre; y porque el conde no sabía hablar expeditamente latín los Protonotarios respondieron alternadamente recibíendose...<sup>41</sup> Aunque ahora sólo limitamos nuestra mención a este aspecto puntual, tendremos oportunidad de comprobar que la embajada de don Íñigo López de Mendoza representa uno de los episodios más interesantes de cuantos engrosan la historia de las relaciones internacionales en la época de los Reyes Católicos y uno de los capítulos más representativos para verificar que las relaciones

---

<sup>39</sup> Nader (1985), p. 21.

<sup>40</sup> Ibáñez de Segovia y Peralta, Gaspar, Marqués de Mondéjar: *Historia de la Casa de Mondéjar escrita para el Marqués de Valhermoso por el de Mondéjar su abuelo*. Biblioteca Nacional de Madrid. Mss. 3315.

<sup>41</sup> Ibáñez de Segovia y Peralta, fols. 184v-185r.

entre diplomacia, cultura y arte encuentran en este periodo su momento de mayor justificación.

Cabe pensar que cuando regresó a España, y después de haber participado en el final de la guerra contra los árabes de Granada, don Íñigo López de Mendoza, ahora ya desde su nueva residencia de la Alhambra, de la que fue nombrado Alcaide, intentaría perfeccionar sus anteriores conocimientos. La magnífica experiencia de su embajada italiana, lo debió hacer más sensible al espíritu renacentista, y así se entiende que se rodeara de un nutrido grupo de humanistas a los que encomendó su propia formación y la de los principales miembros de su familia. Estos serían los encargados de pulir un poco más la personalidad de este destacado representante de esa nobleza culta, distinguida y erudita que por influencia del ambiente cultural italiano había adquirido para sí los nuevos valores que definían el ideal del caballero renacentista. Dicho propósito parece que tuvo buenos resultados o, por lo menos, eso es lo que cabe suponer de la siguiente afirmación de Jerónimo Münzer durante su visita a Granada:

Habiendo entrado en la fortaleza a través de muchas puertas de hierro, de muchos soldados y habitaciones de oficiales, llegamos por fin al palacio, soberbio, y suntuoso, del señor alcaide, cuyo nombre es Íñigo López, de la casa de Mendoza de Castilla, conde de Tendilla y alcaide de Granada, quien, leída la carta de recomendación del alcaide de Almería, nos dispensó una admirable acogida. Habiendo recitado yo primero un pequeño discurso en latín, que entendió perfectamente, pues era muy docto, y habiéndome contestado él sin vacilar, nos hizo sentar sobre alfombras de seda, y mandó traer confituras y otras cosas.<sup>42</sup>

No podemos asegurar, en vista de otras noticias posteriores que dicen lo contrario, que la afirmación del viajero alemán se debiera a un sentimiento de verdadera admiración por la erudición del noble diplomático o, que por algún motivo, se sintiese un poco forzado a hacer dicho encomio. Por tanto, pese a que nunca llegara a dominar el estudio de la lengua latina, parece que siempre mostró un enorme interés por ella, un interés que habría recibido un importante impulso durante su estancia en Italia, donde, como decíamos, el latín no era sólo la lengua de la Diplomacia y de la Cristiandad católica, era también un rasgo revelador del propio concepto de Renacimiento, que no es otro que el de la recuperación de la tradición clásica.

---

<sup>42</sup> Münzer (1987), p. 38.

Hemos citado únicamente el ejemplo del Conde de Tendilla en relación con el conocimiento de la lengua latina como una de las facetas más importantes de la formación del diplomático renacentista. No dudamos que esta actitud debió ser frecuente entre los que integraron el cuerpo diplomático hispano, aunque tampoco el panorama general permite establecer generalizaciones al respecto. Lo mismo se puede decir de aquellas otras actitudes que conforman la personalidad de los servidores de la Diplomacia. De los casos más destacados nos ocuparemos cuando centremos nuestra atención en una de las expresiones más importantes de ese Humanismo renacentista que se acabaría imponiendo en la época, la pasión por las letras que demostraron frecuentemente aquellos espíritus sensibles al Renacimiento y a su propuesta de renovación clasicista.

Todo lo dicho en relación con el conocimiento de la lengua latina puede ser extensible a las otras cualidades propias de la educación del Embajador, aquellas en las que los teóricos de la Diplomacia cifraban no sólo el valor de quienes fueron los titulares de la política exterior, sino también el propio éxito de las misiones encomendadas. Sin embargo, tenemos que insistir aquí, como ya lo hemos dejado notar anteriormente, que la realidad muchas veces dista bastante de ese retrato más o menos idealizado de un embajador humanista, culto e ilustrado. Precisamente en esto radica la excepcionalidad de nuestro estudio, pues los embajadores de los Reyes Católicos, aunque no pueden ser apartados de ciertas actitudes de signo contradictorio y ambiguo, ofrecen un talante extraordinario que es más difícil encontrar en otros sectores de la sociedad.

La diplomacia es un personaje del Renacimiento, es decir, de un mundo en el que impera la magnificencia de las cortes..., pero también la compleja trama política, la expresión, el culto de la idea y de la palabra, la capacidad de relación humana, el gusto por el diálogo, el valor del gesto.<sup>43</sup> No extraña, por tanto, que encontremos los elementos necesarios para poder abordar esta cuestión desde cualquiera que sea la perspectiva escogida. Organización política, legitimización de los poderes establecidos, definición de unas determinadas estrategias de intervención, pero también cultura, humanismo y arte aparecen tan estrechamente vinculados con todo lo que rodea el campo de las relaciones internacionales que son pocos los episodios de la humanidad

---

<sup>43</sup> Ochoa Brun (1989), pp. 30-31.

entera en donde se pueda hablar de una simbiosis tan clara entre los diferentes aspectos que definen una determinada sociedad. Es por ello por lo que cobra tanta importancia el análisis de los mecanismos que integran el funcionamiento de la actividad diplomática, ya que debe ser visto como una consecuencia más de todo cuanto venimos afirmando. La Diplomacia de estilo moderno, por utilizar un término que aparece frecuentemente vinculado al lenguaje de la renovación artística de la época, confeccionó unos peculiares procesos de articulación que no pueden quedar desvinculados de aquellos valores de magnificencia, representación, prestigio y pública ostentación que forman de ese espíritu de renovación que caracteriza este periodo. Esto explica, por tanto, que las embajadas llegaron a ser auténticas representaciones emblemáticas representativas de una sociedad que ha descubierto el valor de la imagen al servicio de unos determinados ideales que afectan tanto a la esencia misma del concepto de Estado Moderno como al propio proceso que caracteriza desde sus orígenes al Renacimiento..., una renovada afirmación del hombre, de los valores humanos en diversos campos: de las artes a la vida civil.<sup>44</sup>

Para comprobar lo que acabamos de decir bastaría con poder recrear alguna de esas escenas que transmiten las crónicas y el arte de la época acerca del recibimiento que se dispensaba a cualquiera de estos embajadores que acudían en misión diplomática a las distintas cortes europeas del momento. Traemos de nuevo hasta aquí el recuerdo de la aventura italiana de don Íñigo López de Mendoza, aventura que se desenvuelve cronológicamente en los últimos episodios del Quattrocento italiano. Ningún otro momento como este para poner de manifiesto esa capacidad de representación que frecuentemente rodea el escenario donde tenía lugar un teatro que era, a la vez, político y emblemático. Si hemos elegido el ejemplo de la embajada de don Íñigo López de Mendoza, ha sido porque hemos encontrado en él datos suficientemente abundantes y, a la vez, reveladores, para poder profundizar en esa interesante faceta de la Diplomacia moderna que difícilmente puede ser separada del entramado social, artístico y cultural de la época. Su protagonista, que entre otras muchas distinciones y honores, fue segundo Conde de Tendilla, primer Marqués de Mondéjar, Alcaide de la Alhambra y sus fortalezas, y Capitán General del Reino de Granada, debe considerarse como una de las personalidades más extraordinarias y singulares de cuantas desarrollan su existencia

---

<sup>44</sup> Garín (1990), p. 12.

en el marco cronológico, histórico y cultural del reinado de los Reyes Católicos. No de otra manera debe entenderse que Isabel de Castilla y Fernando de Aragón lo eligiesen a él para llevar a cabo una actuación tan decisiva y urgente como requería la situación que se había creado en Italia. Estamos, por tanto, ante una de las figuras más relevantes de su tiempo, llamado a ocupar un importante protagonismo en los inicios de la definición y organización de lo que significa el concepto de estado moderno o renacentista. Como consecuencia de su personal talante y su pertenencia a una de las familias más importantes en el contexto de la Historia de España de los últimos tiempos de la Edad Media y durante las etapas iniciales de su incorporación a la Modernidad, se presenta como un referente casi obligado, al que es ineludible citar cuando nos adentramos en temas y asuntos relacionados con la conformación del concepto moderno de Diplomacia y su proyección emblemática y representativa, pues este enfermo del Renacimiento, como lo definía José Cepeda Adán, nos presenta una alternancia constante de esas dos incitaciones que espolean su temperamento, un ayer que le hace soñar con andanzas caballerescas, y un hoy que le hace pensar en una rígida política de Estado vertida a las nuevas líneas renacentistas...<sup>45</sup>

La principal fuente de noticias para la reconstrucción del escenario que rodea el ceremonial levantado en torno a la presencia en Roma del Conde de Tendilla, por otro lado uno de los actos cada vez más frecuentes a lo largo del Renacimiento, procede, igual que cuando nos referimos a la formación de este Mendoza diplomático y mecenas, de las anotaciones recogidas por los maestros de cámara de la corte papal y luego transmitidas por don Gaspar Ibáñez de Segovia y Peralta en su *Historia de la Casa de Mondéjar...* Allí podemos encontrar, casi con la minuciosidad de un diario, el día a día de todos los actos oficiales y reconocimientos de los que fue objeto, y que no hacían sino ponderar la importancia de la intervención de los Reyes Católicos, y en su nombre, la del Conde de Tendilla en los asuntos italianos.

El 13 de septiembre llegaron a la ciudad el Magnífico señor Íñigo López de Mendoza, Conde de Tendilla y dos protonotarios apostólicos con capas largas y sombreros negros sin capucho, embajadores del Ilustrísimo Ferdinando y de Isabel, Rey y Reyna de Castilla, de León, de Aragón, y de Sicilia, embiados para prestar la obediencia. Comieron en la Fontana Milina donde los vinieron a encontrar las familias de los Ilustrísimos Cardenales y de Nuestro Santísimo Señor el papa... Entraron por la puerta

---

<sup>45</sup> Cepeda Adán (1967), p. 167.

del Jardín y les acompañaron al Palacio de los Ursinos en campo de flor y aparejado para su albergue.<sup>46</sup>

Desde ese momento y hasta el definitivo encuentro en el Vaticano con el Pontífice algunos días después, todo fue un sucederse continuo de acontecimientos que no hacían sino presagiar la recompensa de su esfuerzo y la manifestación clara y fehaciente que su prestigio, honor y respeto despertó entre aquellas mentes eruditas y de gusto refinado:

Roma se dispuso a recibir a su libertador, y al efecto... se hicieron grandes preparativos... Desde las primeras horas de la mañana un inmenso gentío invadió las calles por donde el conde había de pasar...

Llegada la hora, vistióse el conde de todos sus arreos y con su numerosa comitiva atravesó las calles de Roma en dirección al Vaticano. “Muchos embajadores hemos visto, dice Mártir, que han venido a dar la obediencia al Pontífice; pero ninguno tan ricamente ataviado como tú y con un séquito tan noble y tan bizarro”... Y a unos cautivaba la nobleza de su semblante, a otros su hermosura varonil, a otros su porte distinguido y el señorío de su persona. “Ved que bien monta, decían unos soldados, y qué aire tiene de guerrero. Parece nacido en la silla y estampado en el arnés”. Aquí contaba uno su defensa de Alhama... Más allá unos humanistas hablaban de su amor a las letras. Acullá unos peregrinos preguntaban qué rey era aquel, y respondían que para ellos era más que rey, pues los había librado de la guerra... A un niño que preguntaba cuál era el conde, le respondía mostrándole un anciano: “Aquel del sombrero colorado con cintillo de perlas, que lleva tantas cadenas de oro al pecho y en medio un medallón de pedrería y oro, aquél es”. Las gentes se quedaban absortas contemplando la gala de su comitiva... y unos ponderaban el garbo y bizarria de los jóvenes de la nobleza que abrían la marcha; otros el gesto marcial de los caballeros de tu escolta, con sus espadas doradas y sus airosísimas capas de oro y seda; otros se entusiasmaban con los ricos jaeces, con las altas sillas y los frenos dorados de las mulas, y todos, finalmente, con tu sombrero colorado cuajado de perlas y tu pecho cuajado de oro, que no era sino pequeña muestra del que atesoras en tu corazón.<sup>47</sup>

Realidad o auténtica construcción literaria de la época, los párrafos anteriores bien pueden evocar cualquiera de esos cuadros del Renacimiento italiano inspirado en las escenas cotidianas y en el ambiente de esa sociedad que tanta importancia concedió

<sup>46</sup> Ibáñez de Segovia y Peralta, fol. 184v.

<sup>47</sup> Olmedo (1949), pp. 48-50.



a los aparatos de representación, distinción y prestigio de la individualidad en el contexto de la mentalidad humanística y renacentista del momento. Todo lo que rodea la escena que acabamos de presentar incide en los instrumentos básicos de un peculiar lenguaje formal y simbólico característico y particular de esa sociedad que Carpaccio o Mesina tomaron para sí como tema inspirador de muchos de sus cuadros. Estamos en el momento casi inaugural de la Diplomacia moderna, y todo lo que rodeó esta operación de representación, ceremonia y acompañamiento pone de manifiesto la importancia que representó la política internacional en el nuevo orden de cosas que define el Estado Moderno.

Llegado el Conde de Tendilla hasta donde se encontraba el Pontífice, se dio comienzo a todo el ceremonial de la obediencia que los Reyes Católicos querían presentar al nuevo vicario de Cristo. Era ésta una escena bastante frecuente en esas centurias, perfectamente organizada y dotada con todo el esplendor de la época. Las obediencias pontificias iban precedidas de una serie de discursos puestos en boca de los representantes de ambas partes donde tenían cabida todas las exaltaciones retóricas posibles, y en donde no sería extraño encontrar continuas referencias a los recuerdos de un pasado mítico y glorioso que entonces estaba volviendo a ser redescubierto:

La presencia de Tendilla con su lucidísimo cortejo en las calles de Roma fue ciertamente un espectáculo grandioso... pero fue además, y sobre todo, para un pueblo artista como aquel, una visión de arte y de belleza superior a toda ficción. Aquel héroe que defendía con muros pintados la fortaleza de Alhama y sembraba de terror el campo moro cuando caía como un rayo sobre las huestes agarenas, o le veían aparecer a lo lejos sobre el incendio del ocaso, hermoso y terrible como el Hijo del Trueno, pasaba ahora dulce y sonriente, como un ángel de paz, camino del Vaticano a dar la obediencia al Vicario de Jesucristo en nombre de sus reyes y a implorar para ellos y para sí las bendiciones de lo alto. Ni Héctor y Aquiles, ni Turno y Eneas, ni Cesar y Pompeyo aparecieron rodeados jamás de tal prestigio de valor ni de un halo tan puro de gloria poética.<sup>48</sup>

En los meses siguientes se habrían de ir confirmando todos y cada uno de los asuntos que rodearon la embajada del Conde de Tendilla, una embajada que marca el inicio, con un sentido más firme, de la presencia de España en las cortes, principados y ciudades italianas. De una presencia dominada por los ideales de liberalidad,

---

<sup>48</sup> Olmedo (1949), p. 60.

magnificencia y grandeza que habrán de caracterizar a otros muchos nobles hispánicos destinados en misiones diplomáticas. En el ambiente cultural que dibujaba el Renacimiento, se imponía, como si se tratase de una evocación de las glorias del pasado, el predominio de actitudes y comportamientos de los que hizo gala don Íñigo López de Mendoza. Se trataba, ante todo, de manifestar por medio de actuaciones bastante claras, un acto de reconocimiento personal así como el momento de gloria, fama y fortuna que atravesaba en esos años la monarquía española.

Todo lo que rodea la introducción pública y grandilocuente de la embajada italiana del Conde de Tendilla ilustra, de forma extraordinaria, lo que Garret Mattingly describe como la formulación clásica del ceremonial de esa Diplomacia moderna que se hace cada vez más frecuente durante el Renacimiento.

A estas alturas queda bastante claro que el Renacimiento, que trastornó y movilizó el mundo del espíritu en el terreno del Arte y de la Cultura, del pensamiento, de la lengua, de las formas y de las ideas, ejerció también su concepción innovadora en el campo menos amable de la política y, por ende, de las relaciones internacionales.<sup>49</sup> Semejante validez tendría la anterior afirmación si la hiciéramos al contrario, es decir, el Renacimiento que renueva las estructuras políticas y el sistema de relaciones entre los países al amparo de aquella Diplomacia moderna de la que Fernando el Católico pasa por ser uno de sus principales artífices, conoce en el terreno de las Artes uno de los capítulos más extraordinarios de la Historia de la Cultura occidental. No podemos aquí sino dejar apuntada esta cuestión, pues una atención detallada y pormenorizada de lo que acabamos de proponer, requiere un detenimiento bastante más grande que el que pueden ofertar estas páginas introductorias. Sólo podrá comprenderse en su último significado poniendo en juego una reflexión de los datos que disponemos mucho más profunda, más atenta e integral que irá apareciendo conforme avancemos en el objetivo principal que dirige y centra toda nuestra investigación.

En primer lugar habría que decir que aunque política y cultura son dos realidades mucho más antiguas, será en aquellas sociedades que asisten a la transición del mundo medieval al moderno renacentista, donde tiene lugar un perfecto y profundo maridaje entre Diplomacia y Renovación Artística. Del resultado de esa síntesis surge uno de los capítulos más interesantes de la cultura occidental. El ir y venir de aquellos que se

---

<sup>49</sup> Ochoa Brun (1988), p. 26.

encargaron de representar a sus respectivas naciones en el juego de la política internacional no podían quedar, en la mayoría de los casos, ajenos a las diversas y múltiples trayectorias del pensamiento y la cultura propia de aquella época. Sobre todo ahora que las embajadas adquieren un carácter más permanente como corresponde a una ciencia, la diplomática, cada vez más cerca de su estructuración definitiva. Esto coincide con un fenómeno de paulatino abandono de la otra gran modalidad de la diplomacia europea, aquella en la que predominaba la preferencia de embajadas extraordinarias propias de estados y naciones prerrenacentistas. El Embajador Residente, personificación de esa nueva diplomacia destinada a triunfar en el consorcio de los estados europeos, es aquel enviado a una corte extranjera para representar a su país por un tiempo indeterminado, ocupándose durante éste de salvaguardar los intereses de sus gobernantes y no, como corresponde a un embajador extraordinario, atender uno o varios aspectos puntuales al fin de los cuales está obligado a volver. El resultado de todo ello no era otro que estos embajadores solían pasar periodos muy prolongados en los destinos para los que habían sido convocados. Así parece constatarse en el conjunto de los países que más abiertamente intervinieron en el contexto de la Diplomacia del Renacimiento. Para el caso específico de España, dice Mattingly que ya fuese por la necesidad de que el embajador conociese a la perfección las costumbres y usos políticos del país donde acudía a representar a la Monarquía Católica, o porque rehuía el gasto o la dificultad de buscar sustitutos, es un hecho que don Fernando tendió a mantener a sus Embajadores Residentes en sus destinos durante periodos dilatados.<sup>50</sup> Se va fraguando así el tipo humano del diplomático que desarrolla buena parte de su existencia en las cortes extranjeras con las que mantiene contactos políticos y comerciales la nación de donde procede. Durante ese tiempo es lógico pensar que entre los embajadores dotados de un espíritu más abierto, sensible y receptor, imbuidos de la nueva conciencia de renovación que implica el humanismo renacentista, se despertara casi a la vez la pasión por las letras, el amor a la cultura y el constante servicio al Estado.

Resulta evidente, por tanto, que entre la Diplomacia y la Cultura especialmente de la época del Humanismo, existió una vinculación ciertamente manifiesta, una vinculación que debe mucho a las propias especificidades de una y otra en tanto que la

---

<sup>50</sup> Mattingly (1970), p. 242.

tarea de la Diplomacia, que lleva en sí movilidad viajera y curiosidad universal, no puede ser ajena a una de las condiciones inherentes al viajar de las personas cultas: la captación primero y la transmisión después de las formas culturales por doquiera se produzcan y se hallen. Las alas de los pies de Mercurio, el patrono de los Embajadores, son veloces transmisoras de creaciones humanas de uno u otro lugar y ejercen con ello un notorio influjo en la difusión de los estilos y en los hallazgos de la Cultura.<sup>51</sup> Aunque será en Italia donde estas simbiosis alcance su punto de mayor trascendencia, el maridaje que se produjo a raíz de la consolidación de la Diplomacia moderna entre política internacional y renovación artística, no fue algo privativo de la península italiana, ni siquiera de ésta con respecto a España. Encontramos una actitud semejante en otros puntos de Europa, pues aunque tradicionalmente la historiografía niegue la existencia de un *Renacimiento Septentrional*, aquel que tendría en Flandes y las otras ciudades flamencas su principal área de acción, lo que no se puede poner en duda que desde mediados del siglo XV esta región representa uno de los enclaves artísticos y culturales que junto con la novedad por los modelos italianos despertó un mayor interés, sobre todo en España. Al principio, incluso, la balanza estaría a favor de *lo moderno*, que era como entonces se definía al arte procedente de las tierras del norte para diferenciarlo de *lo romano*, que representaban aquellas innovaciones que postulaban una vuelta hacia los modelos y cánones de la Antigüedad. Como tendremos oportunidad de comprobar, entre los embajadores que destacaron por su afición a las tareas de la cultura parece existir, coincidiendo con la tónica general que impera en el marco del reinado de los Reyes Católicos, una clara predilección por lo flamenco, apoyada en las estrechas relaciones que desde principios del siglo XV se establecieron entre los dos puntos del continente europeo. Y aunque no podemos generalizar, fundamentalmente porque tampoco es general el concepto de España que se tenía en la época, el reino castellano será el principal abanderado de este gusto por lo flamenco, que encontró en la reina Isabel la Católica una de sus principales propagadoras. Por el contrario, en la corona de Aragón, cuyos vínculos con el Mediterráneo y especialmente con Nápoles y otros principados italianos habían sido más estrechos desde los últimos siglos altomedievales, la aceptación de las novedades del arte clasicista y anticuario parecen haberse filtrado más tempranamente. Será en los últimos años del reinado de Isabel y

---

<sup>51</sup> Ochoa Brun (1995), p. 536.

Fernando, y especialmente, durante la regencia de éste último después de la muerte de la reina, cuando se asiste al triunfo de lo italiano, iniciándose así el gran capítulo del Renacimiento en España, que contó siempre con la protección y enaltecimiento del Emperador Carlos V.

En todo caso, y por lo que se refiere a España, esta doble alternativa, lejos de constituir un obstáculo, supuso un enriquecimiento de sus tradiciones culturales. Su posición entre Flandes e Italia, hasta el triunfo final de lo clasicista, contribuyó a crear una serie de experiencias sumamente extraordinarias que hacen del estudio del Renacimiento español uno de los capítulos más notables de cuantos tienen que ver con la Historia de la Cultura. Y no cabe duda que en todo ello la Diplomacia fue el instrumento catalizador, el cauce de transmisión y el marco desde donde se impulsaron aquellos modelos de renovación que están presentes en el panorama cultural y artístico de la época. No hace falta especial imaginación para figurarse lo que podía ser por aquellos años para un Embajador sensible y cultivado la asistencia a tales ocasiones, o el viaje a Roma, a Venecia o a Nápoles, el camino a través de las ciudades italianas en las que vibraba el interés intelectual y la creación artística, la visita a las bibliotecas principescas nutridas de ediciones de los clásicos resucitados. O la llegada a las prósperas tierras flamencas en las que el Arte se combinaba con la riqueza. O cruzar las rutas del Loire donde se estaba forjando el nuevo estilo palaciego y cortesano de Francia. La Diplomacia fue afortunada en poder habitar, con espíritu receptivo, con admiración despierta y con afanes de emulación, en una Europa en efervescencia intelectual y estética, los ambientes del Renacimiento.<sup>52</sup>

En este panorama que acabamos de presentar no sólo hay que contar con la aportación de los diplomáticos españoles repartidos por las cortes y principados de Europa. Es necesario tener presente que la renovación artística y cultural la propiciaron también los embajadores que acudieron a España a representar a sus respectivos países. Una embajada no sólo es la persona que tiene la titularidad y credencial para hacer y deshacer en virtud de las directrices que marcan los gobernantes. Se aglutinaba en torno al diplomático un numeroso séquito en cuya nómina también debieron figurar artistas y escritores. El embajador pretendía hacer de su estancia en el extranjero el escenario donde siempre estuviesen presentes los recuerdos de su nación, y eso sólo era posible

---

<sup>52</sup> Ochoa Brun (1995), p. 538.



vinculando a la propia embajada a aquellos que pudiesen reconstruir el marco de su vida cotidiana. Han llegado hasta nosotros algunas noticias de carácter documental que parecen confirmar esto que acabamos de decir. En las *Cuentas de Gonzalo de Baeza*, tesorero de la reina Isabel la Católica aparecen consignados una serie de pagos realizados por los encargos que recibieron algunos artistas que formaban parte del séquito de estas embajadas extranjeras. Uno de los casos más llamativos se refiere al pintor Antonio Inglés que parece llegó a España con el embajador del rey Enrique VII con ocasión de los preparativos para el concierto matrimonial de su hijo, el futuro Enrique VIII con la infanta doña Catalina, hija de los Reyes Católicos. Durante el tiempo que permaneció en España, estancia corroborada documentalmente hasta el mes de mayo de 1490 recibió los siguientes pagos para mantenimiento de sus gastos otorgados por los monarcas que le hicieron algunos encargos:

Por otra cedula de su Altesa, firmada, fecha 28-V del dicho año, a mestre Antonio, pintor, yngles, diez doblas, de ayuda de costa, 3.650 mrs.

A maestre Antonio, pintor, yngles diez doblas de oro, para su manenimiento del mes de junio, que son 3.650 mrs.

A maestre Antonio, pintor yngles, para su mantenimiento de los dos meses de setiembre y octubre del dicho año, 7.300 mrs.

Por otra cedula de su altesa, firmada e asentada, fecha 26-II-1490, 21.687 mrs., que dio e pago a maestre Antonio, pintor, yngles, en esta manera: para su mantenimiento del mes de março del dicho año de 1489, diez doblas castellanas, e para su mantenimiento de los meses de noviembre e disyembre del dicho año de 1489, e de los meses de enero e febrero deste año de 1490, otras diez doblas para mantenimientos, que son todas 50 doblas, que montan, a 365 mrs. cada una, 18.250 mrs., e para el oro que puso en çiertas pinturas, siete ducados, que son 2.695 mrs., e dos varas de olanda para las dichas pinturas, a 220 mrs., e quatro varas de otra olanda, a 93 mrs. que son los dichos 21.687 mrs.

A maestre Antonio, pintor, yngles, diez doblas castellanas, para su mantenimiento del mes de mayo del dicho año de noventa, que son 3.600 mrs.

Por otra cedula de su Altesa, firmada e asentada, fecha a 26-III del dicho año, a maestre Antonio, pintor, yngles, diez doblas de oro, para su mantenimiento deste mes de março, e para dos varas de olanda, 300 mrs. que son todos 3.960 mrs.

De igual modo conservamos los pagos que el mencionado Gonzalo de Baeza hizo al pintor de acuerdo con esos encargos que antes mencionábamos y que, con toda seguridad, podría decirse fueron una serie de retratos de los Reyes y los infantes



destinados a ser enviados a Inglaterra con motivo de esos acuerdo matrimoniales que acercaban aún más a las dos coronas a la vez que se afianzaba el principal objetivo de los Reyes Católicos, el aislamiento de Francia. Las referencias que hallamos en este sentido así parecen confirmarlo:

Por otra cedula de su Alteza, firmada e asentada, fecha a 15-VIII del dicho año, a maestre Antonio, pintor yngles, 6.570 mrs. para seys varas de olanda, para faser çiertas pinturas, 1.120 mrs., e para el oro que puso en las dichas pinturas, 1.600 mrs., e para ayuda de su costa, diez doblas, 3.650 mrs.

A Ysabel Velasques, criada de la ynfante doña Ysabel, ocho varas de olanda, para dar al pintor yngles, para las pinturas del prinçipe e ynfantes, que costo 220 mrs., que son 1.760 mrs.

Al dicho maestre Antonio, ocho varas y media de olanda, para faser çiertas pinturas, que costo a 220 mrs. e por el oro que en ellas puso, nueve ducados y medio, que son todos 5.432 mrs., los quales, demas de otra olanda e oro, que le dio en otras veses el dicho Gonçalo de Baeça,

Por otra cedula de su Alteza, firmada e asentada, fecha a 16-X del dicho año, a Guillen e Xinio? e a Guillen, criados de maestre Antonio, pintor, yngles, 20.000 mrs., e mas 24 varas de londres, a 440 mrs., e seys varas de rraso negro, a 600 mrs., para su vestuario, e 1.000 para los aparejos, que son todos 34.960 mrs.<sup>53</sup>

Nos encontramos, pues, con la constatación más expresiva de esas intensas relaciones entre Diplomacia y Cultura, entre Diplomacia y Arte como uno de los fenómenos más notables de cuantos giran alrededor de unas determinadas políticas de actuación exterior y renovación artística. De las manos del pintor Antonio Inglés salieron una serie de retratos, *las pinturas del prinçipe e ynfantes*, cuya identificación resulta hoy bastante difícil. Para Domínguez Casas, los retratos de los Reyes Católicos conservados en la colección del Castillo de Windsor y en la Galería Nacional de Retratos de Londres podrían haber salido del pincel de este artista.<sup>54</sup> Nos encontramos, por tanto, ante un pintor extranjero que llega a España en el seno de una embajada, en la que ejercería una función bastante específica, podría ser calificado como un retratista de la corte de Enrique VII, que entra también al servicio de los Reyes Católicos, haciéndose receptor de una serie de encargos que formarían parte de aquella historia del regalo que tanta relación guarda con las relaciones diplomáticas y el nuevo concierto

<sup>53</sup> *Cuentas de Gonzalo de Baeza* (1955), T. I, pp. 266, 268-9, 271-2, 281, 284, 310, 318.

<sup>54</sup> Domínguez Casas (1992), p. 131.

político europeo. Durante los siglos de la Edad Moderna, y de acuerdo a las nuevas estructuras de representación que se establecen entre los estados, estos intercambios artísticos y culturales alcanzan un periodo de enorme trascendencia. Si en la Antigüedad y en la Edad Media las obras de arte eran motivos de tesaurización antes que de coleccionismo, en estos momentos la pérdida de su valor sacro les hace objeto de un más fácil intercambio y permite su utilización como un factor más de la actividad política y diplomática.<sup>55</sup>

Esta práctica del intercambio de regalos en el marco de las nuevas relaciones internacionales que se establecen entre unos países y otros, sería prontamente puesta en marcha, pues llegó a constituirse en un instrumento clave de representación, prestigio y poder en un momento en el que las grandes conquistas y novedades artísticas bien se podían prestar para estos fines. En las *Cuentas* del tesorero de la reina Isabel la Católica encontramos una clara alusión a esto último que pudiera interpretarse como algo más frecuente de lo que nos transmiten los documentos, y que permitiría hablar de una continua entrada y salida de objetos artísticos en el seno de las embajadas que se desarrollan en esta época:

Que costaron tres guarniçiones e syllas e jaeses dorados, para tres mulas, que su Altesa mando dar al embaxador del rey de Françia, que costo lo syguientes:

Las tres guarniçiones de terciopelo negro, con clauason dorada, e rriendas de texillo de seda e con chapa coradas, 7.842 mrs.

Las tres pares de bridas e açiones e espuelas e estribos, todo dorado, con las copas, 6.200 mrs.

Tres pares de çinchas e lathygos e correones, 365 mrs.

Tres syllas, guarneçidas de terçiopelo e con clausaon dorada, 4.550 mrs.

Que son los dichos 31.527 mrs.<sup>56</sup>

Igualmente interesante resultaba el efecto contrario. Al regresar después de varios años de estancia en una corte extranjera, los embajadores españoles más abiertos y sensibles auspiciaron la propagación de las artes y la cultura a través de una serie de políticas de encargo y mecenazgo que constituyen el gran capítulo de la renovación artística y cultural del Renacimiento español. De entre todos los factores que intervinieron para promover el cambio, no cabe duda que la Diplomacia representó un

<sup>55</sup> Checa Cremades (1986), p. 36.

<sup>56</sup> *Cuentas de Gonzalo de Baeza* (1955), T. I, p. 268.

esfuerzo que merece ser valorado en toda su significación. Esos intercambios de ideas, costumbres y usos artísticos y culturales que tienen lugar en el seno de las relaciones y la política internacional que se desarrolla en los albores del mundo moderno, comprenden una parte esencial sin la que es difícil el progreso de las artes y la universalización, en definitiva, de la cultura. Recordemos, aunque sólo sea de pasada, pues requiere mucha más atención de la que aquí le podamos prestar, al político valenciano Jerónimo de Vich. Embajador en Roma entre 1507 y 1520, merece figurar a la cabeza entre aquellos que se destacaron por ser los introductores del gusto y los modelos italianos del Renacimiento en España. Durante el largo periodo de tiempo en que estuvo al frente de puesto diplomático más deseado por quienes se dedicaron a servir a la Monarquía Católica en el extranjero, tuvo estrechos contactos con el papa Julio II para la formación de la Liga Santa, o también intervino con sus oficios diplomáticos en la elección de León X, de la casa de los Médicis, quien le habría de distinguir en los últimos años de su estancia en Roma con el nombramiento de Consejero Papal. Su estrecha relación con la corte papal —escenario del Renacimiento más maduro y lugar de encuentro de los arquitectos más significativos, como Bramante, Sangallo, Rafael o Peruzzi— podría explicar el hecho de que pensando en el momento de su regreso a Valencia don Jerónimo Vich deseara acondicionar su viejo casón medieval en una auténtica mansión renacentista, según los gustos y modos vividos y contemplados durante su prolongada estancia en Roma.<sup>57</sup>

El mismo sentido debemos dar a las políticas de mecenazgo y promoción que pusieron en práctica otros embajadores de la época en cualquiera de sus vertientes. Ya fuese para afirmar el peso de la tradición flamenca o para manifestar el afán por la renovación que implicaba el vanguardismo italiano, lo que no cabe duda es que durante la segunda mitad del siglo XV y en los primeros años del siglo XVI, coincidiendo con ese marco cronológico, político, histórico y cultural del reinado de los Reyes Católicos, encontramos el importante papel desempeñado por la Diplomacia en la creación de unos precisos y concretos cauces de interpretación, valoración y difusión de los ideales y valores de la cultura europea del Renacimiento.

Diplomacia y Renacimiento, política internacional y renovación artística y cultural constituyen una de las expresiones más significativas del Estado Moderno que,

---

<sup>57</sup> *Historia del Arte Valenciano* (1987), p. 128.

en sus líneas generales, ha quedado esbozado en las páginas del primer capítulo. La gran creación política de la Modernidad, ese mecanismo de organización y ese primer ensayo de poder centralista y autoritario, apoyó buena parte de su éxito sobre los beneficios de un renovado sistema de relaciones con el exterior. No iba a ser el fin de los enfrentamientos bélicos, pues las armas siguieron resolvieron las discrepancias y divergencias de los pueblos, pero estamos ante la inauguración de un modelo original de representación, poder y hegemonía que los gobernantes pusieron en práctica en un momento preciso, sobre todo para España, que se haya en una época de clara preponderancia. Auspiciada por el ánimo de exaltación que vivían los reinos peninsulares después de las crisis y enfrentamientos anteriores, reconquistado el poder soberano y encauzada una firme política de unidad religiosa después del gran episodio de la victoria contra los árabes de Granada, la Monarquía de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón representa el escenario donde tiene lugar el final de la Edad Media y el inicio de la Edad Moderna, un momento que precisamente por estar a medio camino de dos mundos diversos en lo político, en lo social y especialmente en lo artístico se ofrece con tanta significación, y todo lo que le afecta, en este caso el marco de las relaciones internacionales y los procesos de renovación artística, adquiere un carácter tan peculiar.

Conectando un poco con todo lo que forma parte del ensayo que pretendemos desarrollar en el transcurso de esta Tesis Doctoral, podemos decir que la Diplomacia renacentista se encuentra detrás de interesantes experiencias artísticas y culturales del mundo moderno, pues al margen de su ineludible importancia en el marco de las relaciones internacionales de los Estados europeos de la Modernidad, la hallamos también presente en el contexto de las distintas experiencias artísticas y culturales que conforman el Renacimiento con una fuerza y vigencia no vista hasta entonces. Así parece confirmarse en todo el escenario continental, y muy especialmente en el contexto que define el ambiente histórico, político y cultural del reinado de los Reyes Católicos. Estos pusieron en marcha un conjunto de mecanismos capaces de poner en funcionamiento, organizar y dirigir los proyectos y finalidades de sus empresas políticas, económicas, religiosas y culturales. Tal es el grado de simbiosis que adquieren en esa época los aspectos de la política y la cultura que resulta revelador la gran cantidad de intercambios que se dejan entrever cuando asistimos al proceso de

definición y conformación de las bases esenciales del mundo moderno. Será precisamente en torno al capítulo que enlaza y conecta las relaciones internacionales de la Monarquía Católica con las experiencias de renovación artística y cultural de la época, donde podamos encontrar un grado más elevado de mixtura, fusión y maridaje. A la altura actual de las investigaciones podemos confirmar la existencia de una abundante producción teórica, documental y bibliográfica desarrollada por destacados e importantes estudiosos tanto de la historia como del arte. Conocemos la nómina de quienes representaron diplomáticamente a Isabel de Castilla y Fernando de Aragón en el juego de la política exterior. Han llegado hasta nosotros datos interesantes sobre la personalidad de algunos de estos embajadores a través de estudios que abundan en una perspectiva excesivamente individualistas o parcelaria, de ahí que nuestro principal objetivo sea el de acometer una revisión de los conocimientos que tenemos a nuestro alcance. Perseguimos la no difícil tarea de ofrecer un estudio de carácter integrador que permita insertar esas relaciones diplomáticas y a los que fueron sus principales protagonistas, en un determinado contexto capaz de dar las claves de un periodo dominado por tanta efervescencia artística y literaria. Podremos de este modo, atraernos un peculiar modelo de interpretación tan válido como cualquier otro para explicar las extraordinarias transformaciones experimentadas a lo largo de las décadas que marcan el tránsito desde el siglo XV al XVI. Este convencimiento del que somos partícipes precisa conocer no sólo lo que hemos abordado hasta el momento, es decir, el marco donde se desarrolla la Diplomacia renacentista, aquel Estado Moderno que tanto debe a los Reyes Católicos, y el funcionamiento interno de la misma como resultado de las estructuras y categorías del nuevo orden político de la Modernidad. La firme argumentación que nos dirige reconoce el valor que tiene el estudio de quienes hicieron posible esa peculiar simbiosis entre la política internacional y la renovación artística. La reconstrucción del retrato personal, familiar y cultural de cada uno de estos embajadores puede aportar valiosas claves que expliquen buena parte de las transformaciones que en el campo de las Artes y las Letras tienen lugar en esa época. Y es que en el seno de esas relaciones internacionales encontramos una auténtica floración de una peculiar élite social, formada esencialmente por aristócratas y prelados, capaces de poner en marcha una serie de experiencias culturales de enorme significado dentro de los principales movimientos inspiradores del Renacimiento, tendentes a conformar una imagen

ejemplar del concepto de poder, magnificencia y prestigio en el seno de una sociedad embarcada en una redefinición de lo público a través del arte y de la cultura en general.

Las grandes empresas artísticas al servicio del Estado, pero también las más concretas actuaciones surgidas como resultado del nuevo concepto de la individualidad y el prestigio personal, pueden ser analizadas según los diversos lenguajes artísticos de la Diplomacia del Renacimiento, pues en ellos encontramos lo diverso y lo unitario, lo tradicional y lo innovador, y además, son el resultado de unos peculiares modos y mecanismos de promoción y mecenazgo que en nuestro caso, haciendo suyas las herencias anteriores, adquieren durante el reinado de Isabel y Fernando un desarrollo extraordinario que preludia las grandes conquistas de la época del Emperador Carlos, culminando con la creación de la *Junta de Obras y Bosques* en tiempos de Felipe II.

Abordar en el estudio de las relaciones entre Diplomacia, Arte y Cultura que ofrece la España finisecular y de las primeras décadas del Quinientos proporciona, por tanto, los instrumentos de un ejercicio de reflexión como principal hilo conductor de un peculiar proceso mental y creativo.



## *Ícaros de la Modernidad: una aproximación a los grandes embajadores de la Monarquía Católica*

---

*Dai documenti del tempo non risulta dove quei plenipotenziari spagnoli facessero stanza durante il loro passaggio in Roma, ma si suppone che, dalla erezione delle Case nazionali di San Giacomo, in Piazza Navona, e di quella di Monserrato che diede il nome alla attuale via, queste fossero le residenze provvisorie degli accreditati dai Re di Castiglia e di Aragona.*

*Il primo Ambasciatore accreditato con carattere permanente presso la Santa Sede fu nominato nel 1482, nella persona di Gonzalo de Beteta il quale dopo due anni morì in Roma e fu sepolto nella Chiesa nazionale di San Giacomo degli Spagnoli, in Piazza Navona.*<sup>58</sup> Desde siempre, pues, se ha considerado a Gonzalo de Beteta como el primer embajador acreditado como tal de la época de los Reyes Católicos. Con él se iniciaría aquel brillante capítulo de la diplomacia hispana que desarrolló el gran maestro de las relaciones internacionales que fue Fernando de Aragón, uno de los primeros príncipes renacentistas conscientes de la importancia que tenían las alianzas y acuerdos en el seno de aquel juego de política exterior que se convirtió en uno de los pilares de la hegemonía española en Europa.

No son muchos los datos que han llegado hasta nosotros acerca de este caballero y diplomático de la casa de los Castillos y Betetas oriunda de Soria donde tenían sus principales bienes, rentas y señoríos. Precisamente en el libro *De la fundación de Soria, del origen de los doze linages y de las antigüedades desta ciudad*, escrito por Miguel Martel, al llegar a él se dice que, Gonzalo de Beteta fue de las principales personas y

---

<sup>58</sup> Arduini (1936), p. 23.

señaladas desta casa, cauallero del habito de Santiago, Alcayde de la Fortaleza de Soria, Corregidor de Ubeda, y muy valeroso capitán. Y lo que más es Embajador de los Reyes Catholicos en la corte Romana.<sup>59</sup> Son pocos datos, pero suficientemente claros por cuanto dan la clave que nos ayudará a reconstruir el retrato ideal de aquel caballero cortesano, perteneciente a la aristocracia y esforzado guerrero, que eran entonces las cualidades más comunes de aquella nobleza que desarrolla su existencia en el marco cronológico, histórico y político que inicia el reinado de Isabel y Fernando. Y es que antes de ser llamado al ejercicio de trabajos diplomáticos, tuvo oportunidad de hacerse notar en los principales escenarios que entonces servían para engrandecer a quienes con su valor y ambición deseaban figurar en lugares de primer orden. Diego Enriquez, autor de una de las crónicas del reinado de Enrique IV, nos dice que, teniendo el corregimiento de Ubeda y Martín de Auendaño y Yñigo de Molina Alcayde de Quesada con solo 220 de a cauallo y 900 peones rompieron y desuarataron a Muley Abadali, Rey de Granada que venía con 8000 ynfantes y 800 de a cauallo, de los cuales mataron y prendieron muchos.<sup>60</sup> Tendremos oportunidad de comprobar como detrás de muchos de estos que ocupan un puesto destacado en la historia de la diplomacia española cuando ésta no estaba sino en sus orígenes, existe una importante experiencia como guerreros y capitanes en el seno de aquella *cruzada* particular que emprendieron los reyes castellanos y aragoneses contra los árabes que poco a poco habían ido quedando relegados hasta el que habría de ser el último reducto de su presencia en la península. El Reino de Granada se convirtió, pues, en el escenario donde más tempranamente se fraguó la personalidad de quienes hicieron de la fidelidad a la corona uno de los principios rectores de sus vidas, con lo cual no estaban sino delimitando el espacio político que luego acabó configurando el Estado Moderno que los Reyes Católicos contribuyeron a garantizar. La experiencia granadina va a ser, y así se la viene considerando, como el componente de raigambre medieval que forma parte de la personalidad de muchos de estos nobles y cortesanos que en otros momentos de su existencia se hacen cargo de misiones diplomáticas dentro del más puro estilo moderno. Ahí radica, precisamente, el gran valor que encierra el estudio de la mayoría de ellos, que forman parte de esa galería de hombres, tan frecuente en el reinado de los Reyes

---

<sup>59</sup> Martel, fol. 63.

<sup>60</sup> Martel, fol. 63.

Católicos que, insistamos, se trata de hombres de personalidad medieval, conformados por su medio ambiente generacional sobre los que atraviesa a ramalazos la inquietud de la modernidad para darles, en ocasiones, ese talante especial tan característico.<sup>61</sup>

Don Gonzalo de Beteta al margen de este papel tan frecuente entre los miembros de la aristocracia tardomedieval española, fue un personaje destacado y de cierta relevancia entre los que se fueron aglutinando en torno a los monarcas en los momentos iniciales, y no poco difíciles, de aquella unión matrimonial que andando el tiempo llegó a ser dinástica y hegemónica. Fue, como hemos dicho antes, comendador de la ciudad de Úbeda, cargo que casi con toda seguridad obtuvo a raíz de su participación en las campañas contra los árabes de Al-Andalus. Era miembro del Consejo Real y además Maestresala de los reyes, sin olvidar el título de Alcaide del Castillo de Soria que disfrutaba por vinculaciones familiares y pertenencia a uno de los linajes más esclarecidos de aquella ciudad. En definitiva, un personaje de primer orden o, por lo menos, ciertamente destacado en el seno de aquella sociedad que empezó a definirse después que los Reyes Católicos afianzaron su poder y pusieron fin a los enfrentamientos fratricidas y de distintos bandos políticos que estuvieron a punto de echar por tierra el gran proyecto político que se quería hacer triunfar con el matrimonio de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón.

Precisamente su cercanía con los ambientes cortesanos de la época, en cumplimiento de los cargos que tenía asignados, le llevó a contraer matrimonio con Inés de Ozes, dama de la Reyna doña Isabel y entre otras cosas traxo en dote la merced que estos Reyes la hizieron del Portazgo de Soria y su tierra, que era lleuar un tanto de todas las merecaderías que se traganan de lo qual [hay] un aranzel en el archiuo de aquella ciudad.<sup>62</sup> En uno de los documentos más tempranos que se relacionan con Beteta, fechado el 20 de noviembre de 1477, antes posiblemente de andar en campaña y después de haberse casado con esta dama de la reina, como se deduce del contenido del mismo, ordenaba quedase en guarda la licencia que tenía por su matrimonio y heredad, de poder pastar veinte acémilas suyas, y de poder trae francos pan, sal, vino etc., para su aprovechamiento.

---

<sup>61</sup> Cepeda Adán (1970), p. 22.

<sup>62</sup> Martel, fol. 63.

Desde el año 1480 tenemos constancia de su participación en misiones diplomáticas. Antonio de la Torre en su *corpus* sobre documentos relacionados con la política internacional de los Reyes Católicos publicó un número importante de credenciales, instrucciones y correspondencia entre los reyes y su embajador que sirven para conocer la actuación de don Gonzalo de Beteta al frente de la embajada en Roma, el cargo diplomático más elevado y difícil de España, ya por ser todavía la Ciudad Eterna centro de la política de Europa, tanto que con gran propiedad y donosura le llamaba el Rey Católico *plaza del mundo*, ya por disputarse en aquella sazón la posesión del reino de Nápoles los monarcas español y francés, ya, en fin, por ser entonces la política italiana la más predominante, á la vez que la más complicada, artera y enmarañada que jamás se ha conocido. Ni debe tampoco olvidarse que el embajador español en Roma gozaba de grandes prerrogativas y preeminencias en la corte y en el Vaticano; representaba una de las mayores potencias de Europa; era el alma y centro de la política española en Italia, estando más o menos sometidos á sus órdenes y consejos los demás embajadores y agentes españoles que residían en los múltiples potentados y repúblicas en que aquella península se hallaba fraccionada.<sup>63</sup> Con lo que acabamos de comentar se entiende que la elección de don Gonzalo de Beteta para tal cargo no pudo ser casual ni circunstancial. Su nombramiento como embajador en Roma, el primer embajador cerca de la Santa Sede que mejor se aproximaba a aquellos diplomáticos permanentes que inicia la política del Renacimiento, sólo pudo ser el resultado de una decisión estudiada y confirmada por los Reyes Católicos, conscientes de que enviaban a una persona perfectamente cualificada para cumplir con las misiones encomendadas y no permitir la más mínima duda acerca del papel que correspondía a los monarcas en el nuevo juego de poderes que se estaba desarrollando sobre el tablero del continente europeo. Aquel *Gundissaluus de Beteta, orator noster*, debía representar a la perfección, como luego lo hicieron los más ilustres miembros de la diplomacia fernandina, el ideal y las cualidades de la persona que habría de estar cerca del pontífice romano, preocupado muchas más veces por los intereses materiales que por sus obligaciones espirituales, pudiendo no pocas veces atentar contra las prerrogativas y privilegios que los monarcas tenían concedidos. La obtención de beneficios eclesiásticos así como la insistencia en la jurisdicción de los reyes a la hora de nombrar a quienes habrían de

---

<sup>63</sup> Rodríguez Villa (1896), p. 186.

detentar los principales cargos de la jerarquía eclesiástica se convierten en los asuntos más recurrentes de cuántos integran la correspondencia entre los Reyes Católicos y su embajador o quiénes en Roma podían servirle de ayuda. A él también correspondió dar cumplimiento a una de las grandes aspiraciones de Fernando desde que a la muerte de su padre, Juan II, se hizo cargo de la corona de Aragón. Esta no era otra que su interés por dotar a la Inquisición, aquella institución de origen medieval que desplegó a partir de esta época una gran actividad, de la misma facultad que se había conseguido para Castilla.<sup>64</sup> La instrucción a su embajador en Roma, Gonzalo de Beteta, firmada en Calatayud el 23 de mayo de 1481 y llevada en propias manos por el dominico catalán Pedro Andrés, es orientadora. En ella le declara que conviene establecer en sus reinos patrimoniales la Inquisición.<sup>65</sup>

Ocupó, igualmente, un puesto destacado cerca de don Alfonso de Paradinas, gobernador durante algún tiempo de la Iglesia de Santiago de los Españoles y de todos los lugares vinculados con esta institución pía que aglutinaba a la *colonia española* en Roma. Gonzalo de Beteta fue, seguramente uno de los principales apoyos del obispo de Ciudad Rodrigo en los últimos años de su actuación como gobernador del lugar pío; en su testamento ordenó se diera sepultura a sus restos en la Iglesia de Santiago y dejó como testamentario al mismo Alfonso de Paradinas, que, posiblemente, por eso mismo, se hizo cargo de todos los papeles, aún los oficiales, del embajador. Es lo que afirma la carta, de autenticidad dudosa, que los Reyes Católicos habrían enviado a Paradinas en contestación a otra de éste en que le daba cuenta del fallecimiento de su representante y de las medidas por él adoptadas como testamentario. El hecho de que no existe memoria alguna espiritual de este embajador en los libros del archivo demuestra que no hizo ninguna fundación especial, pero esto no quiere decir que su ayuda no fuera preciosa para Alfonso de Paradinas.<sup>66</sup>

Poco más o menos es lo que sabemos acerca de este singular personaje, este prólogo de la brillante historia de nuestra diplomacia, iniciador de una serie de prácticas, y hasta de todo un modo de vida consagrado al servicio del Estado que

---

<sup>64</sup> Apéndice Documental I. Documento I: Fernando al Comendador Gonzalo de Beteta, procurador y embajador en la corte romana, encomendándole el despacho de los asuntos de las cartas anteriores, con mención especial del maestro fray Juan Cristóbal de Gualbes, y que gestione la concesión de bulas que le permitan poner inquisidores de la fe en la Corona de Aragón; sobre cuyo extremo le hablará el dominico fray Pedro Andrés, catalán.

<sup>65</sup> Azcona (1964), p. 406.

<sup>66</sup> Fernández Alonso (1956), p. 38.

alcanzó sus capítulos de mayor trascendencia a partir de ese momento cuando fueron haciéndose titulares de las principales embajadas los miembros más ilustres y esclarecidos de la sociedad castellana y aragonesa que confiaron en el proyecto político de hegemonía que pusieron en marcha los Reyes Católicos. Si merece figurar entre los que tienen algo que ver con la renovación artística y cultural que se produce en el marco de las relaciones y la política internacional auspiciada por los monarcas es, precisamente, y como veremos, por haber sido uno de los primeros receptores españoles de aquel gusto, netamente italiano, de labrarse un sepulcro realizado según el modelo dominante en aquella época para el que no faltarían referentes después, sobre todo, del brillante capítulo del arte renacentista del Quattrocento italiano.

Don Gonzalo de Beteta, *cauallero del habito de Santiago, alcaide de la fortaleza de Soria, corregidor de Ubeda y muy valeroso capitán, y lo que más es Embajador de los Reyes Católicos en la corte de Roma*, murió, según reza en la inscripción que forma parte de la sepultura que él mismo encargó antes de su fallecimiento, en marzo del año 1484, cuatro años después de haber sido nombrado embajador de España ante la Santa Sede, y aunque su paso por la diplomacia hispánica no dejó de ser modesto, nada aparente ni presuntuoso como más tarde pusieron de manifiesto sus sucesores, debe ocupar un lugar de primera importancia por cuanto representa una de las primeras materializaciones de aquella diplomacia española que encuentra en Fernando el Católico al creador de un sistema de alianzas y política internacional que tuvo tanta o más importancia en la constitución del Estado Moderno como las conquistas y grandes empresas de la política interior basada en la unión religiosa, social y administrativa de los reinos peninsulares. Fue, precisamente él, quien hizo de esa red de representantes suyos en el extranjero un organismo vivo dedicado a la ejecución de grandes planes políticos de conjunto, que se van desarrollando sistemáticamente y que obedecen a directivas fijas que han de permanecer en vigor durante casi dos siglos. Nace entonces, y en España, la diplomacia de alto estilo, como corresponde a la gran potencia rectora de los destinos del mundo que fue nuestra patria.<sup>67</sup>

El mismo año en que moría don Gonzalo de Beteta, fallecía también otro de los grandes embajadores salidos de aquella gran Escuela Española de Diplomacia que tuvo

---

<sup>67</sup> Doussinague (1949), pp. 24-25.



por maestro a Fernando el Católico. Nos referimos a don Juan de Margarit, obispo de Gerona, Cardenal de Santa Lucía in Sílice y embajador de Juan II de Aragón y de los Reyes Católicos. La figura de este obispo gerundense ha tenido una trayectoria historiográfica no siempre homogénea. Sus contemporáneos le reconocieron el papel representado en aquellos momentos de trascendencia política e histórica que tienen lugar en los inicios del reinado de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón. Posteriormente, y a pesar de su contribución al drama político de la época, su nombre quedó al margen de los grandes protagonistas como aquel *tercer rey de España* que fue el Cardenal Mendoza, Cisneros o Torquemada. Sólo a partir del siglo XIX, coincidiendo con el fenómeno político y literario de la Renaixença, apoyado sobre el reconocimiento entusiástico de Cataluña en sus periodos de máximo esplendor, la figura de don Juan de Margarit fue objeto de un creciente interés, especialmente por su faceta de hombre político. En la actualidad, y a pesar que sigue siendo una de las personalidades más desconocidas de cuantas desarrollan su existencia en el marco del reinado de los Reyes Católicos, la monografía que a mediados de la década de los años setenta le dedicó Robert B. Tate, escrita en inglés y posteriormente traducida al catalán por Teresa Lloret, es el texto más completo que permite, a pesar de no tener todavía una edición en castellano, un acercamiento a las cuestiones más importantes relacionadas con la vida y las obras de este cardenal y obispo de Gerona. Esa monografía se completa con las aportaciones que proceden de algunos trabajos específicos vinculados con la Revista de Gerona, en la que han ido apareciendo aportaciones de diversos investigadores que no hacen sino demostrar una profunda revitalización de los estudios en torno a uno de los primeros embajadores de los monarcas, natural de aquella Gerona que tantas cunas gloriosas ha merecido en la cultura catalana, canónigo y obispo de su Iglesia, embajador y canciller del Principado, honrado por Sixto IV con el capelo cardenalicio de Santa Balbina y hombre al par de espada y pluma, ambas manejadas con un vigor extraordinario hasta sus últimos momentos, acaecidos en la Ciudad Eterna por noviembre de 1484...<sup>68</sup>

Gerona, pues, parece haber sido el lugar de su nacimiento. La preocupación constante que siempre mostró hacia esta sede diocesana no haría sino confirmar los lazos que le unían a ella. De hecho, como veremos, una de las disposiciones

---

<sup>68</sup> Tejada (1948), p. 143.

testamentarias, que no fue finalmente cumplida, recogía su deseo de ser enterrado en la catedral de la que fue titular desde 1462. No falta, sin embargo, quien afirme que pudo haber nacido en alguna de las posesiones que la familia Margarit tenía en otros puntos de las tierras catalanas, sobre todo en el Ampurdán y en San Gregorio, una pequeña localidad muy próxima a la capital, donde se encontraba la casa familiar, a la que éste mostró siempre una manifiesta proximidad como suele ser frecuente entre los miembros más ilustres de las grandes familias de aquella nobleza tardomedieval que se asoma, a través de sus miembros más destacados, a los nuevos escenarios de la Modernidad.

En cuanto a la fecha de su nacimiento, aunque Francisco Elías de Tejada afirmaba que cuando murió en 1484 tenía ochenta años, lo que significa situar su natalicio en los primeros años del siglo XV, todos los datos que han llegado hasta nosotros correspondientes a otros miembros de su familia y a su brillante carrera profesional no se ajustan con esa fecha de nacimiento tan temprana. De ahí que se haya aceptado, de forma más generalizada, la data que sitúa su nacimiento entre 1421 y 1422, al corresponderse esta con las fechas en que tuvieron lugar algunos de los hechos más importantes de su vida.

Era el cuarto hijo del matrimonio formado por Juan Margarit y la hija de Francisco de Pau, pertenecientes ambos a aquella nobleza mediana que tiene unos orígenes más o menos medianos pero que gracias a la personalidad de alguno de sus más importantes miembros fue adquiriendo cada vez más prestigio en el seno de la sociedad catalana hasta ocupar un lugar de primer orden. *El pare era un típic membre de la noblesa de segon rengle, de l'estament militar des del 1421, que apareix de tant en tant documentat a les corts. Per la banda materna de la familia, Bertat de Pau, oncle del futur bisbe, pujá molt més de pressa: acompanyà el famós canonista Andreu de Palomar al concili de Basilea i actuà con a procurador d'Alfons IV al vaticá. El 1436 fou designat per a la seu de Girona, a que ocuà vint-i-un anus, durant els quals fou un aferrissat defensor dels privilegis eclesiàstics i igualment afferissat opositor als esforços de la corona per tal d'aconseguir una emancipació gradual dels remences. A mesura que els anys passaren, Joan Margarit, el pare, incrementà les seves activitats como a membre de les corts, i els seus fills, especialment Bernat, començaren a aparèixer a la vida pública de Girona.*<sup>69</sup> No quedaron exentos, ni los Margarit ni los

---

<sup>69</sup> Tate (1976), p. 20.

Pau de etapas de cierta oscuridad motivadas por diversos acontecimientos políticos que menguaron en parte el reconocimiento de otras etapas. De hecho, la última de esas experiencias negativas había tenido lugar en los años finales del siglo XIV, es decir, muy poco antes del nacimiento de don Juan de Margarit. Pero una vez más, serían los nombres de sus miembros más ilustres quienes harían resurgir, quizá con más fuerza, el poder de estos linajes llamados a ser actores principales de la política, de la diplomacia, de la religión y de la cultura durante toda la Edad Moderna. *Com la major part de ciutats catedralícies, la Gerona de l'època estava infestada d'enemistats i faccions internes entre les famílies i entre el municipi i el clergat, motivades pels problemes molt ben coneguts de jurisdiccions, impostos i taxes d'interès. La família Margarit, situada a Girona i a Sant Gregori, després de la caiguda de l'uixer d'armes de Joan I i abans de la seva elevació durant la Guerra Civil, vivia, en gran part, de les rendes que li proporcionaven els molins al Mercadal i de determinats drets, reclamats per la corona, sobre molins de la regió del Ter.*<sup>70</sup>

Don Juan de Margarit fue destinado junto con su hermano menor Francisco a la carrera sacerdotal, y con tan sólo ocho años era ya canónigo de la catedral de Gerona, cargo que se fue acrecentando en un periodo de tiempo relativamente corto con otras distinciones y dignidades eclesiásticas. De hecho, antes de haber cumplido los veinticinco años ya era canónigo de la catedral de Elna, muy vinculada a la de Gerona, y de la catedral de Vic, concesión esta última que le había hecho el papa Eugenio IV en reconocimiento de sus estudios, donde había demostrado una agudeza y un ingenio no poco sobresaliente. Estas canongías encontraron su continuidad en 1462 al ser nombrado Obispo de Gerona, cargo que mantuvo hasta su muerte, y aunque sus otras actividades no siempre le permitieron estrechar sus vínculos con la sede diocesana, ésta estuvo siempre en el centro de la mayor parte de sus preocupaciones y preferencias de tipo cultural tales como la dotación de una rica y abundante biblioteca o la creación de un colegio de canto para formar a los que habrían de colaborar en la celebración de los distintos oficios litúrgicos que se celebraría en la misma. Más adelante, tendremos oportunidad de profundizar en todo ello, pero quede aquí, por tanto, el dato de la proximidad del obispo hacia la sede oficial de su obispado, aún cuando, como afirma uno de sus estudiosos más entusiastas, por sus últimas empresas diplomáticas, y

---

<sup>70</sup> Tate (1976), p. 20.

ostentando multitud de servicios importantísimos prestados a la causa del catolicismo y de la nacionalidad española, fue respetado y muy querido en aquella capital entonces de Europa, donde se reunían los hombres célebres del mundo todo, y así le fue abierta fácilmente la puerta del Colegio de Cardenales, en el cual sus dotes le llamaban a ocupar una de aquellas ambicionadas asientos. En la séptima promoción hecha por el papa Sixto IV, a los 15 días de Noviembre de 1483 fue el obispo de Gerona nombrado Cardenal presbítero, con el título de Santa Sabina in Sílice.<sup>71</sup> No podía faltar, en este sentido, la gratitud del monarca que, como veremos, se benefició más grandemente de los servicios y trabajos realizados por el clérigo catalán. La insistencia que traducen las palabras de Fernando el Católico al pontífice romano ponen de manifiesto el enorme interés que tenía por conseguir para su embajador tan alta distinción, reflejo en todo caso de un deseo por favorecer a quien tanto había contribuido en colocar a España en una posición hegemónica en el seno del juego político europeo en aquellos años iniciales de la monarquía católica española:

... Como quiere que otras muchas vezes, por algunos otros mis vasallos, he suplicado a Vuestra Santidad que a mi suplicacion fuessen fechos cardenales, empero aquel por quien mas antigamente e con mayor concordia e voluntad hauemos scripto, el rey, de inmortal memoria, mi Señor e padre, e yo, es el obispo de Gerona, la virtud, doctrina e merecimientos del qual siempre nos obligo para que en esta demanda le houiessemos de preferir a todos los otros...<sup>72</sup>

No cabe duda por todo lo que acabamos de decir que la carrera eclesiástica de don Juan de Margarit fue la de un prelado de alto rango, similar a la que desarrollaron otros nombres interesantes de la diplomacia española como don Juan Rodríguez de Fonseca. En ambos casos nos encontramos con personalidades que pertenecen a importantes familias de la nobleza castellana o aragonesa en los que política y religión son dos facetas perfectamente conciliables o, mejor dicho, necesarias para quienes estaban llamados a ocupar un puesto de primer orden en el seno de la sociedad que les tocó vivir.

---

<sup>71</sup> Grahit y Papel (1884), p. 272.

<sup>72</sup> El contenido íntegro de esta carta dirigida por el rey Fernando el Católico al papa Sixto IV desde la ciudad de Toledo, donde entonces se encontraba instalada la Corte, en 1480, se encuentra recogido en el apéndice de los documentos relativos al embajador Juan de Margarit que insertamos al final. Apéndice Documental II. Documento V: Fernando al Papa Sixto IV, insistiendo en su deseo de nombramiento de cardenal a favor del Obispo de Gerona, Juan de Margarit.

De su actividad académica, de la que volveremos a tratar con más profundidad allí donde se analiza la pasión por las letras característica de aquel humanismo renacentista del que fue un genuino representante, podemos decir que mostró en ella un similar esfuerzo y reconocimiento. Después de haber recibido una formación inicial que posiblemente se desarrolló en el escenario de la casa familiar acorde con lo que se esperaba de él en el marco de una dedicación al sacerdocio y, como resultado de su personal talante y del influjo de sus parientes más cercanos, especialmente su tío, Bernardo de Pau, obispo de la catedral de Gerona desde 1432 y hombre muy vinculado con la corte romana, decidió culminar su formación con los estudios universitarios de Teología y Derecho, alcanzando el título de doctor en Derecho Canónico y Civil en 1443 por la Universidad italiana de Bolonia, una de las más prestigiosas en la época, junto con la de Lérida para aquellos miembros del clero que no limitaron su promoción a las funciones propias de su calidad de eclesiásticos. Podemos decir que ese doctorado sirvió de catapulta para su incursión en los ambientes políticos de la corte papal ya que fue utilizado como carta de presentación por parte de su tío para recomendarlo al papa Eugenio IV, que fue el primero en reconocer la valía de sus estudios y las posibilidades que éstos le podían ofrecer en sus posteriores empresas.

Con la presencia de don Juan de Margarit en Bolonia a principios de la década de 1440 se inicia el capítulo de la experiencia italiana de este miembro de la alta jerarquía religiosa catalana. No cabe duda, que esa experiencia que conoce tres etapas de vital importancia contribuyó a la confirmación en él de un espíritu perfectamente asimilable con el fenómeno del humanismo que vivía allí su periodo de máximo esplendor. Si el primer contacto con el ambiente humanista y clasicista del Renacimiento italiano fue decisivo, no quedaría atrás la segunda etapa de su experiencia formativa en Italia. Esta se produce en torno a 1446, cuando después de haber pasado unos tres años en Gerona a donde volvió tras su doctorado en Bolonia para tomar posesión de los cargos y prebendas que había obtenido durante su ausencia, fue nuevamente requerido en la corte papal que ya entonces ocupaba Nicolás V para participar en diferentes asambleas y otros actos que tenían por escenario la capital de la Cristiandad en los momentos del brillante pontificado nicolino. Esta fue la época de los grandes proyectos arquitectónicos y urbanísticos que harían de Roma la gran capital del mundo, y fue entonces también cuando se creó en torno al papa uno de los círculos de



eruditos, literatos, poetas e historiadores más importantes de todos los tiempos, los cuales, auspiciados y protegidos por el pontífice realizaron uno de los esfuerzos intelectuales más grandiosos de toda la historia de la cultura. *Segons Vespasiano, tots els savis del món anaren a Roma en temps de Nicolau, i ell, per la seva banda, féu un esforç suprem per a reunir-los al seu voltant. Entre els erudits Poggio, valla, Manetti, Alberti, Aurispa, Tortelli, els Decembrio, només un era de Roma. Nicolau preferia els florentins per a crear la nova atmosfera, entre els quals hi havia els dos bibliotecaris Tortelli i Vespasiano da Bisticci, que l'ajudaren en la construcció de la nova Biblioteca Vaticana. Tenia una passió per la còpia i la col·lecció de manuscrits, i la principal ocupació d'aquest període fou la traducció dels clàssics grecs. Jordi de Trebisonda, Teodor Gaza i Bessarió prengueren part en el gran projecte de taslladar els principals prosistes grecs al llatí. L'obra d'Aristòtil fou distribuïda als grecs locals. La Retòrica i De Animalibus foren traduïts per Jordi de Trebisonda, i Bessarió s'encarregà de la Metafísica. L'Ética a Nicòmaco fou empresa per Gregorio de Città di Castello, i Leonardo Bruni féu també treballs aristotèlics. Els traductors italians realitzaren gairebé tot Heròdot i els cinc llibres existents de Polibi. Poggio acabà els cinc primers llibres de Diodor de Sicília mentre Jacopo Angelo i Piero Candido Decembrio traduïen Estrabó i Apià. Plutarc, Arrià, Tucídides, Xenofot i Ptolomeu foren altres autors traslladats al llatí en una època profundament interessada pels problemes de la història. Aquesta investigació erudita sobre el passat clàssic portà Margarit cap a realitzar ell mateix un treball històric, el Paralipomenon Hispaniae, en el qual utilitzà un gran nombre de les traduccions alludides.*<sup>73</sup> Don Juan de Margarit no podia ni debió quedar al margen de esta manifiesta efervescencia cultural y esto puede que explique que su estancia en Roma se prolongara más de lo que daban de sí los encargos que había recibido al iniciar su partida. La huella de esta permanencia en la corte de Nicolás V, del papa más humanista del Renacimiento, estará presente el resto de los años de su vida, apareciendo de forma especialmente clara en los textos que hacen de él uno de los historiadores y teóricos de la política más importantes de su época, aunque no tan conocido como debiera.

No cabe duda que también entonces fue objeto de un claro reconocimiento por parte del pontífice. Afirma Vespasiano de Bisticci en las páginas que dedica al Cardenal

---

<sup>73</sup> Tate (1976), pp. 27-28.



de Gerona en su libro sobre las *Vite de uomini illustri del secolo XV*, que *era in corte nel principio del suo pontificato molto giovane e repuato, e fu molto accetto al pontefice, e en fece grandissima stima; e delle prime degnità che gli dette, fue che lo fece cherico di camera numerario, che sono quegli che hanno provisione.*<sup>74</sup>

Será precisamente en su tercera y última etapa italiana, aquella que coincide con su periodo de madurez, cuando se descubre al Margarit embajador y diplomático. El inicio de la faceta que ha permitido incluir al obispo de Gerona entre la nómina de los que forman parte de este estudio se produjo en tiempos todavía del rey Juan II de Aragón para quien tramitó algunos asuntos y gestiones con el rey de Nápoles y con la corte pontificia, demostrando entonces que reunía las dotes suficientes para hacerse cargo de uno de los puestos más importantes de los que conformaban el organigrama administrativo, burocrático y funcional de aquel primer ensayo de Estado Moderno. A partir de 1479, momento en el que se inicia el reinado conjunto de los Reyes Católicos, se intensificará la labor diplomática de don Juan de Margarit, coincidiendo con la política de alianzas emprendida por los monarcas en virtud de su deseo de lucha contra los turcos y aspiración hegemónica en detrimento de los intereses de Francia. La relación entre el rey y el cardenal encontraría en estas misiones diplomáticas el espaldarazo definitivo de unos sentimientos de mutua confianza que venían desarrollándose desde la más temprana infancia del rey católico. La defensa que Margarit siempre hizo de los valores emanados de la monarquía, aún cuando ello le costó el desprecio y olvido de quienes posteriormente defendieron posturas muy diferentes, lo convierten en un personaje histórico, injustamente olvidado por los historiadores españoles —decía a finales del siglo XIX uno de sus primeros estudiosos—, siendo así que fue uno de los que contribuyeron con mayor ahinco a la constitución de la nacionalidad de España, con la unión de Castilla y Aragón.<sup>75</sup>

Los preparativos para la realización de la embajada de Margarit empezaron a realizarse desde los primeros meses del año 1481. Concretamente, el 20 de febrero de ese año el rey ordenaba que se diesen al tesorero general veintidos mil sueldos barceloneses que se habían pagado al obispo de Gerona para los gastos derivados de su viaje a Venecia:

---

<sup>74</sup> Bistici (1859), p. 157.

<sup>75</sup> Grahit y Papel (1884), p. 281.

... Como el dicho thesorero ... haya dado e liurado al reuernd pare en Christo don Juan Margarit, obispo de Gerona, canceller nuestro XXII mil sueldos barchinoneses, los quales nos le hauemos mandado dar e liurar para en ayuda e subuencion de los gastos, por el fazederos en la embaxada e viage, que de presnete de mandamiento e por fechos de nuestra majestat, faze al comun de Venecia... vos dezimos ... aquellos le recibays e admetays en sus contos...<sup>76</sup>

Antonio de la Torre ha recogido algunos otros documentos relacionados con dicha embajada, y en ellos se pone de manifiesto la importancia que se había dado a la gestión de conciertos políticos emprendidos por el rey Fernando para asegurar su hegemonía en la península italiana y aunar las fuerzas contra el avance de los turcos. A finales del mes de marzo de 1481 emprendía Margarit el viaje hacia su embajada italiana, viaje del que ya nunca tendría oportunidad de regresar a España por sobrevenirle la muerte a finales de 1484 cuando todavía se encontraba en Roma donde ya había entrado a formar parte del Colegio Cardenalicio. Una vez más recurrimos a Vespasiano de Bistici para reconstruir el escenario de aquella aventura diplomática, una aventura que sirvió para prestigiar definitivamente el papel jugado por el cardenal en el contexto de las relaciones internacionales y para la consolidación de su talante humanístico y renacentista, pues no cabe duda que los años pasados en Italia dejaron en él una profunda huella. Después de abandonar las costas de Barcelona debió dirigirse hasta Roma para comunicar al pontífice los deseos y anhelos del monarca en relación con las medidas que se habían de tomar para frenar el inminente avance de los turcos que amenazaban con aproximarse demasiado a los grandes centros de poder del Mediterráneo occidental. Puesto en aviso el papa se dirigió hasta Venecia con la intención de conseguir el apoyo de este rico y potente estado, *come cristiani, come quegli ch'erano potentissimi per mare*. Sin embargo, muy poco fue lo que pudo obtener de aquellos venecianos que estaban poco dispuestos a participar en ningún tipo de operación a favor del rey católico, aun cuando Margarit les había hecho ver que el beneficio de una operación conjunta sería igual para todos. Ante el fracaso de su misión diplomática, el obispo de Gerona regresó a Roma, pasando antes por Florencia, donde expuso a los embajadores de las otras cortes allí establecidos el resultado poco exitoso de su empresa. Desde Roma partió para Nápoles con similar intención que la que le

---

<sup>76</sup> Torre (1951), pp. 131-132.

llevó a Florencia y de nuevo viajó hasta Roma con el deseo de convencer al papa de que no entrara a formar parte de aquella Liga veneciana que en el mes de mayo de ese mismo año había emprendido, apoyada por los franceses, la conquista del Estado de Ferrara. En esta ocasión, Margarit puso todo su esfuerzo por hacer ver que lo más importante en esos momentos era persuadir al papa de que abandonara su relación política y militar con los venecianos. Así que, *parlato con la Sanità di nostro Signore, mostrandogli per potentissime ragioni come sapeva e sa, chè è eloquentissimo e di grandissima autorità, come alla sua Santità si richiedeva la difesa di Ferrara, come terra di santa Chiesa, e mostrandogli la infideltà de' Viniziani, e quello che gli moveva a questa impresa, poterono assai le sua parole, e appresso il pontefice a appresso tutto il collegio d'cardinali; in modo che la pratica si cominciò a pigliare; e fece in modo e colla sua autorità e colle ragioni potenti che aveva, ch'egli conchiuse la pace, e fece la lega tra il papa e il re e lo Stato di Milano e co' Fiorentini contro a Viniziani, nella impresa di Ferrara; e come è noto a ognuno, il papa dov'egli aveva mandata la gente in favore d' Viniziani, la mandò contro a loro.*<sup>77</sup>

Al margen, por tanto, de esos trascendentales acontecimientos políticos resueltos, al final, positivamente, el futuro cardenal tuvo la oportunidad de visitar ciudades como Florencia, Venecia, Roma, Nápoles y Ferrara en unos momentos cruciales desde el punto de vista artístico y cultural, pues a pesar de ser una época de constante agitación, lo fue también del esplendor y las grandezas del Renacimiento italiano, y conociendo lo que ya sabemos de este prelado gerundense, seguro que no pudo quedar ajeno a tales conquistas en el arte y el pensamiento que habrían de enriquecer mucho más su propio talante humanista. La experiencia italiana, como tendremos oportunidad de ver en otros ejemplos similares, supuso para estas mentes sensibles y aventajadas un hecho de enorme importancia por cuanto acabó definiendo la interesante personalidad de quienes, por sus méritos y cualidades, se convirtieron en los ejecutores de la política internacional que los Reyes Católicos, quienes comprendieron desde el principio la necesidad de solucionar no sólo los conflictos interiores, sino también la búsqueda de un equilibrio mundial que no estaba exento de una política de claro sentido hegemónico. No hará falta decir que el reinado de Fernando e Isabel fue un momento de singular esplendor para el Renacimiento español. Su auge, ya bien

---

<sup>77</sup> Bistici (1859), p. 165.

iniciado en los decenios precedentes, se vio sin duda favorecido por el apogeo político alcanzado en el curso del fructífero reinado. Y también por la entrada de las corrientes artísticas y literarias venidas tanto de Italia como de los Países Bajos y directamente impulsadas por los propios monarcas y su Corte. El permanente interés político por Italia y la unión dinástica con los Países Bajos habsburgueses apoyaban y canalizaban esa relación. Y la Diplomacia, como ya se vio, desempeñó en ambas rutas un papel directo y decisivo.<sup>78</sup> Italia, más si cabe que los Países Bajos, era entonces el paradigma de la modernidad, el escenario de las grandes conquistas del arte y la cultura, el ejemplo a seguir para quienes confiaban en la recuperación de los triunfos de la antigüedad, y el marco político, cultural y artístico de una nueva realidad que fue vivida en primera línea por los representantes de la Diplomacia española, y sobre todo por aquellos que estuvieron dotados de un talante personal, unas determinadas inclinaciones y preferencias, y una sensibilidad no exenta de erudición que habría de hacer de ellos los principales introductores y propagadores del nuevo espíritu clasicista, humanista y anticuario que define el episodio del Renacimiento.

De entre ellos, don Juan de Margarit, muy tempranamente, parece haber quedado inserto en ese panorama que acabamos de describir. Encontramos en él las connotaciones que mejor pueden dar la clave política y cultural de esta época. Se trata, en primer lugar, de un prelado, un hombre de la Iglesia que precisamente por su condición de eclesiástico recibió una formación muy superior a la que parecen tener otros miembros de la diplomacia española. Unas decisivas influencias familiares unidas a un manifiesto interés personal hicieron de él un hombre culto, erudito y perfectamente formado como demuestran sus estudios universitarios y la obtención del grado de doctor en Bolonia. Fue además de clérigo, un hombre político, que dedicó buena parte de su vida a tareas afines en todo momento a la causa real de la que se convirtió en su más fiel representante. Consejero real y embajador, al principio de Juan II de Aragón y posteriormente de los Reyes Católicos, compaginó sus obligaciones espirituales como miembro de la alta jerarquía eclesiástica con sus deberes de representación política, que él concibió casi desde un punto de vista teórico dejando a la posteridad una serie de escritos que son el reflejo más elocuente de su propia mentalidad, de una mentalidad que se construye a partir de una serie de experiencias más o menos delimitadas: *tres*

---

<sup>78</sup> Ochoa Brun (1995), p 537.

*períodes de residència a Itàlia espaiats regularment a través d'una vida activa, el seu paper polític com a representant del braç eclesiàstic a les corts, o com a canceller reial, l'administració de dues seus catalanes en una època de contínua agitació política i social, la seva funció com a emissari del papa o com a ambaixador del rei al Vaticà i als principals estats italians. D'altra banda, Margarit, desde la seva infància va viure en una situació de frontera, i fou aquesta particular conjuntura la que el féu sensible als estímuls polítics i culturals més enllà dels límits del seu propi país.*<sup>79</sup>

Margarit, como ya dijimos con anterioridad, después de sus empresas diplomáticas siguió residiendo en Roma como si su embajada hubiese alcanzado ya el carácter de permanencia que acabaría definiendo el nuevo modelo de la diplomacia moderna y renacentista que se generaliza a partir de entonces, con la que se pone fin a aquella otra modalidad, dotada de un carácter extraordinario, que suponía el envío de un consejero o asesor a una corte extranjera para resolver un asunto particular y regresar a su país de origen. Lo cierto es que solucionado el problema de la búsqueda de apoyos para luchar contra los turcos, disuadiendo a los venecianos de una alianza con el rey de Francia que únicamente velaba por sus intereses y no por el bien de la religión cristiana, y después de haberse traído hasta la causa de los Reyes Católicos al pontífice romano permaneció éste en la Santa Sede el tiempo que restaba hasta la fecha de su fallecimiento. Todavía, y hasta entonces, tendría oportunidad de resolver otras cuestiones en la corte pontificia, así como algunos asuntos que afectaban a Génova, Venecia y Francia, los cuales podrían traer graves consecuencias para su política de presencia hegemónica en Italia.

A la vez, desde Roma, procuraba controlar, en la medida de lo posible, el mantenimiento de las prerrogativas y privilegios que había obtenido en la sede diocesana de la que era titular. En Gerona, la familia Margarit ya era entonces un clan perfectamente prestigiado y reconocido en el seno de la vida política municipal y como con él había hecho su tío Bernardo de Pau, se cuidó mucho de promocionar a alguno de sus parientes más cercanos, principalmente su sobrino Bernardo que en el futuro habría de jugar también un papel de cierta importancia en el contexto de la política exterior.

Mientras tanto se produjo su último reconocimiento, la obtención del capelo cardenalicio como recompensa a los servicios prestados en el Vaticano, pues, *per tante*

---

<sup>79</sup> Tate (1976), p. 149.



*sua inaudite virtù e innata bontà, il papa d'accordo col collegio de'cardinali lo feciono cardinale.*<sup>80</sup> Esto ocurrió el 15 de noviembre de 1483 y, como ya había puesto de manifiesto el rey Fernando en las cartas que envió al pontífice para solicitar dicha concesión, no había nadie que mereciese mejor tal nombramiento pues los servicios prestados a ambos así lo parecían indicar. Aproximadamente un año después, en torno al 20 de noviembre de 1484, don Juan de Margarit redactaba el texto de su testamento, un documento bastante interesante, por cuanto se contienen en él algunas cláusulas importantes sobre todo a la hora de analizar su contribución a la figura del embajador mecenas que encontramos en el contexto de aquellas relaciones entre la Diplomacia y la Cultura en la época del Renacimiento. En este sentido, por ejemplo, establecía que después de su muerte y funerales, su cuerpo debía ser trasladado a Gerona, donde debía ser depositado en una capilla que había costado en la catedral de la que fue obispo durante más de veinte años. De igual forma aparecen otras referencias que permiten estudiar, como lo haremos, su participación en una serie de políticas de mecenazgo que aún siendo ciertamente modestas, están anunciando la experiencia de los grandes diplomáticos y mecenas de nuestro Renacimiento.

De semejante valor, en este sentido, es el Memorial que escribió en mayo del año 1484, unos meses antes de su muerte, donde se recogían una serie de instrucciones, cuya lectura pone de manifiesto que cuando fue redactado, don Juan de Margarit, ya Cardenal del Colegio Cardenalicio, debía prever su definitiva permanencia en Roma, pues en muchas de sus partes el memorial tiene todas las características de un testamento. En él aparece la liquidación de muchos intereses en las tierras gerundenses que ya no debería visitar más.<sup>81</sup> El Memorial, como el testamento, permite encontrar algunos datos muy significativos para reconstruir la personalidad de este humanista, político y prelado que dejó en sus escritos las aspiraciones y convencimientos de una época que él representó a la perfección. No faltó de razón, pero también como resultado de un discurso ya un poco desfasado, Emilio Grahit decía que, la vida de Margarit es el molde en que se vacían los más culminantes sucesos de su tiempo, pero principalmente la unión de los estados españoles para formar una sola nación y la lucha de la cristiandad contra los turcos. Cual ha sucedido con la mayoría de los hombres que más

---

<sup>80</sup> Bistici (1859), p. 165.

<sup>81</sup> Mirambell Belloc (1974-75), p. 82.



han trabajado para la realización de los grandes ideales de la humanidad, Margarit vislumbró pero no pudo ver cumplidas sus aspiraciones, ya que la unidad española, consumada con la toma del último baluarte del poder arábigo en la península, tuvo lugar ocho años después de su muerte y el abatimiento del poder de los vencedores de Bizancio tardó aun más, y sólo se logró en las ensangrentadas aguas de Lepanto, en cuya jornada tanta gloria alcanzaron las naves de su patria unidas con las de los estados de Italia, con aquel lazo de unión que él había por primera vez formado en su última gestión diplomática.<sup>82</sup>

Volviendo al punto en donde estábamos, don Juan de Margarit no vivió mucho más después de haber redactado su testamento, pues las noticias que tenemos al respecto indican que al día siguiente moría en su residencia romana el obispo de Gerona y cardenal de Santa Lucía. Como correspondía a su condición de destacado miembro de la alta jerarquía eclesiástica sus funerales debieron reunir todo el fasto y ceremonial que se acostumbraba a ofrecer entonces a las grandes figuras de su tiempo. No dudamos que guardaría estrechas relaciones con aquellos episodios de representación y boato que hallamos en las obras de los grandes pintores italianos del Renacimiento, de aquellos testigos visuales de una época en la que hasta la muerte se convirtió en un último ensayo de prestigio, fama y reconocimiento social. El cuerpo de Margarit, imaginamos que en solemne procesión, fue llevado hasta la Iglesia de Santa María del Popolo donde quedó depositado en un túmulo durante todo el tiempo que duraron los funerales, en los que tuvieron participación los miembros más ilustres del Colegio Cardenalicio que habían convivido con él desde que los Reyes Católicos lo enviaron a Roma a principios de la década de 1480. No se cumplió, sin embargo, su deseo de ser trasladado a Gerona, y aunque no sabemos por qué motivo, su cuerpo se quedó en Roma hasta que se decidió su traslado a la iglesia napolitana del Santo Espíritu, traslado auspiciado por una de las ramas colaterales de la familia Margarit que había llegado a ocupar un puesto de primer orden en la vida política, social y cultural de Nápoles durante la Edad Moderna. Precisamente, uno de esos descendientes mandó a principios del siglo XVII (1607) grabar sobre la sepultura de don Juan de Margarit una inscripción con la que se rinde culto y elogio de esta figura tan notable:

---

<sup>82</sup> Grahit y Papel (1884), pp. 281-282.

JOANNI MOLES

Sanctae Romanae Ecclesiae Cardinali  
Gerundae in Iberia illustri genero orto  
Eloquentia doctrina ac pietate insigni,  
Discordiis inter summum pontificem Nicholaum V  
Et Alphonsum Regem I sua solertia sedatis  
Reguma Aragoniae et Castellae ad Pont. Max.  
Pium II et Sixtum IV aliosque pontífices  
Et republicas ad eorum bella paccenda Oratori,  
Atque Italiae pacis compositor

JULIUS MOLES

En tanti viri suae genits Memoria periret post anno

CXXV

P.M.D.C. VII

Romae lucem amisit nonis nov.

Para concluir con la semblanza personal y política de este embajador y prelado que desarrolló su existencia, o buena parte de ella, en los inicios de aquel ensayo estatal y renacensita que fue la monarquía católica de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, podemos insertar la carta dirigida por el rey el día de Nochebuena de 1484 a otro embajador suyo, Francisco Vidal de Noya, en la que se deja entrever, a mitad de camino entre la acción política y los sentimientos personales, la actitud del monarca ante la desaparición de quien había consagrado su vida al servicio de la corona, ideal que con posterioridad no siempre le fue bien reconocido. Volvemos a encontrar en ella los elementos que hacen de don Juan de Margarit un personaje de cierto interés por cuanto su situación de tránsito entre un mundo que muere y otro que renace, de dos realidades llenas de avances y retrocesos, de tradición y novedades, en definitiva, de ambigüedades y conquistas que hacen de este periodo uno de los más interesantes de cuantos conforman los episodios históricos, políticos y culturales de España en los albores de la Modernidad:

Venerable prothonotario. Como quiera que la vltima, del auis de la muerte del cardenal de Girona, de buena memoria, sea muy extensa, y que comprende la otra de XII de octubre, que con ella hauemos recebido, no dexaremos agradecer los hauises, por ella nos days, de la venida de Sessa, y otras cosas y particularidades, en aquella contenidas. A las quales no es menester mas repuesta, saluo que os tenemos en senyalado seruicio todo lo que por aquella nos haisays. E viniendo a la otra de la muerte del dicho

cardenal, creet que nos ha granmente dolido, porque, sin ficcion, nos era bueno, fiel y verdadero seruidor y amigo. A vos tenemos en seruicio muy accepto las diligencias touistes en trabajar, por vuestra parte, con la Santedat, no prouiesse de los obispados de Girona y Pati, fasta hauer nuestra voluntad; la qual es, segunt por otra vos screuimos, que mossen Berenguer de Pau, sobrino del dicho cardenal, y no otro, haya aquella dignitat; de lo de Pati tambien vos screuiremos con otra nuestra voluntat.<sup>83</sup>

Roma, como ya hemos dejado dicho al hablar de don Gonzalo de Beteta, se convirtió durante la Edad Moderna en el principal centro de la Diplomacia renacentista por concurrir en aquella capital los más altos condicionantes de la política europea de entonces y ser además el centro por excelencia de la religión cristiana en Occidente. Roma era el escenario donde se gestionaron los asuntos políticos y religiosos más importantes del mundo y ello la convirtió en un espacio privilegiado para el establecimiento de las principales embajadas y sedes diplomáticas del momento. Sin embargo, entonces estaba extendida la creencia de que los verdaderos artífices de la diplomacia eran los venecianos, los cuales habían conseguido por medio de esta y de aquellos que la habían representado en todas las partes del mundo, ocupar un puesto de primer orden en el contexto de las relaciones entre las distintas potencias que, unas veces unidas y otras enfrentadas, aspiraban a ocupar un puesto hegemónico con respecto a las demás.

Por todo ello, si el nombramiento de un embajador cerca de la Santa Sede era ya una decisión no poco comprometida y muy estudiada entre los posibles candidatos, la elección de un diplomático para la República Veneciana precisaba de alguien que pudiera salir siempre airoso de las durísimas y difíciles condiciones en que podía quedar envuelto ante quienes eran considerados como los supremos artistas de las relaciones internacionales. Debe servirnos esto para comprender un poco más de la persona que el rey Fernando el Católico designó para representar a la joven nación española ante la Serenísima. De entre los que en esa época fueron enviados a Venecia en calidad de embajador ocupa un lugar preeminente el caballero extremeño llamado don Lorenzo Suárez de Figueroa, perteneciente a una de las más ilustres familias cuyos miembros estaban entonces repartidos entre Extremadura, Andalucía y algunas ciudades de la meseta castellana. Este aristócrata que sobresalió con igual ahínco en las armas y la

---

<sup>83</sup> Torre (1951), pp. 158-159.

política de su tiempo fue el protagonista de una serie de programas de mecenazgo artístico, que ya tendremos oportunidad de analizar, que hicieron de él un hombre dotado de una exquisita sensibilidad renacentista que le ha hecho figurar entre los introductores del nuevo arte *a lo romano* en aquellas tierras del oeste peninsular.

Don Lorenzo Suárez de Figueroa era uno de aquellos nobles característicos del reinado de los Reyes Católicos o, lo que es lo mismo decir de esa etapa de transición que tiene lugar en los últimos años del siglo XV y principios del XVI, en el que nos encontramos con interesantes personalidades que están a mitad de camino entre el periodo medieval y el moderno renacentista, participando a ramalazos de ambos con lo cual se convierten en paradigma de un modo de ser que tiene tanto de cruzado medieval como de caballero cortesano. Ambas cualidades aportan en su existencia una serie de rasgos de originalidad que hace todavía más interesante el estudio de su biografía, sus preferencias y su incursión y participación en determinadas políticas de mecenazgo artístico y cultural que en algunos casos han llegado a ser cruciales para entender el fenómeno de introducción y difusión de los modelos renacentistas en territorio hispano. No extraña, por tanto, que Justi dijera de él que Lorenzo Suárez de Figueroa, pertenece a una generación que vio desarrollarse ante sus ojos sucesos de enorme trascendencia, que terminó la guerra de Granada, creó la unidad de España, asistió al descubrimiento de un nuevo mundo, y encontrando ya campo estrecho para su actividad los límites de la patria, llevó a Italia sus armas victoriosas.<sup>84</sup>

La participación de don Lorenzo Suárez de Figueroa en las difíciles misiones diplomáticas que Fernando el Católico le encomendó principalmente en Venecia y también, durante algún tiempo, en Roma, se encontraba seguramente respaldada por su pertenencia a una destacada familia cuyos miembros más esclarecidos habían tenido y tendrían un puesto de primer orden en la política, el ejército y la cultura de su tiempo. Era hermano de Gómez Suárez de Figueroa, segundo conde de Feria y miembro principal de esta rama que estaba emparentada con el Gran Almirante de Castilla y con el Marqués de Santillana, ilustre por sus acciones en los asuntos de estado como por sus composiciones poéticas y literarias que le hicieron merecedor de un lugar de honor entre los grandes de las letras hispanas. Estaba también emparentado con uno de los grandes protagonistas de la presencia militar española en Italia, como fue don Gonzalo

---

<sup>84</sup> Justi (1892), pp. 7-8.

Fernández de Córdoba, más conocido como el Gran Capitán. Con una herencia familiar tan brillante no era extraño que saliera de allí también un diplomático tan encumbrado y meritorio.

No conocemos ni la fecha ni el lugar exacto de su nacimiento, pues a diferencia de lo que ocurre con otros personajes de su tiempo no existen en su caso referencias lo suficientemente explícitas como para reconstruir con exactitud su marco vital y biográfico. Con respecto al lugar de nacimiento, podríamos suponer que debió ser en la casa familiar de los duques y condes de Feria donde, como hemos dicho, tiene su origen una de las ramas colaterales de este gran linaje. El hecho que decidiese ser enterrado en la Catedral de Badajoz, en una capilla que él había costeado, puede hacernos pensar que sería en aquella ciudad donde se produciría su natalicio. Además sabemos que la casa solariega de los miembros de esta rama familiar estaba también en Badajoz, lo que ayuda a confirmar aún más la inicial suposición. En cuanto a la fecha volvemos a hacer uso de ciertas conjeturas, apoyadas en cierta medida sobre el momento de su fallecimiento y otros datos de su biografía. Marino Sanuto, el gran cronista veneciano, recoge en el libro primero de sus *Diarii* la siguiente noticia con fecha de dos de Marzo de 1506:

Hoy a las 23 horas, ha muerto Domino Lorenzo Suárez di Figuerola, el muy excelente Orator del Rey de España, que fue dos veces Orator en nuestra ciudad... Era débil de salud y ha muerto de extenuación...<sup>85</sup>

Si conociéramos la edad exacta que tenía cuando le sobrevino la muerte en Venecia, no habría ningún problema para obtener la fecha de su natalicio, pero al no existir ésta es necesario contar con otros datos que nos permitan ofrecer alguna aproximación. El resultado que se puede obtener de todos ellos es que don Lorenzo Suárez de Figueroa debió nacer en torno a los años centrales del siglo XV. El primer dato en relación con esta afirmación resulta, aunque no deje de ser circunstancial, de la comparación con las fechas que conocemos para otros embajadores de su tiempo, los cuales, salvo alguna excepción, nacieron en torno a los años que transcurren entre 1440 y 1460 aproximadamente. Otro de los datos de que disponemos es la constancia de que se casó en dos ocasiones, de los que sólo del primero de sus matrimonios habría de tener descendencia. Concretamente era hijo suyo don Gonzalo Ruiz de la Vega, que llegó a

---

<sup>85</sup> Justi (1892), p. 28.

ser también Maestresala y embajador como su padre. En cuanto al segundo matrimonio se realizó con doña Isabel de Aguilar, una dama de la alta nobleza de la época que según las propias palabras del embajador ante el senado veneciano era bastante más joven que él, con la que se habría casado muy poco tiempo antes de ser llamado por el rey para su misión diplomática en Italia. Esto último, parece indicarlo la actitud de su esposa doña Isabel de Aguilar, fundadora de la capilla y beaterio de San Onofre, en Badajoz, la cual decidió ser enterrada no en la catedral sino sola en la capilla del beaterio, precisando en su testamento de 16 de junio de 1519 que *dentro de la capilla que yo estuviere no se entierre otra persona sino la mía, pues es muy justo que quien tan sola fue en la vida no tenga compañía en la muerte.*<sup>86</sup>

En otro orden de cosas sabemos que dedicó los años de su juventud a participar en la guerra contra los árabes de Granada, algo que como ya dijimos se había convertido en el ideario de buena parte de la nobleza española que desarrolló su existencia en el marco cronológico e histórico del reinado de los Reyes Católicos. Terminada la contienda, o incluso en los intermedios de ella se vinculó con los ambientes cortesanos como también hicieron buena parte de los aristócratas más afines a la causa real. Los reyes que se destacaron por saber rodearse de quienes más fielmente podían asegurar el triunfo de sus empresas políticas y militares recompensaron tales actitudes con la concesión de cargos y puestos en el seno de aquella máquina estatal que estaba entonces configurándose. Don Lorenzo Suárez de Figueroa, antes de embajador, fue Maestresala y miembro del Consejo de Castilla, con lo cual su proximidad al rey Fernando favorecería su posterior promoción hacia puestos de mayor prestigio. No cabe duda que estos años cerca de quien ya hemos dicho debe ser considerado como una gran maestro de la política de su tiempo, a quien el propio Maquiavelo tomó como ejemplo para su obra más principal, *El Príncipe*, le hubieron de servir para preparar el momento crucial de su carrera, aquella que se inicia a mediados de la década de 1490, concretamente en 1494, fecha en la que es enviado por vez primera a Venecia en calidad de embajador de los Reyes Católicos, con lo que se inicia una activa misión diplomática que se extendió hasta el mismo día de su fallecimiento, y en la que sólo habría de conocer dos breves interrupciones, la primera en 1498 y la segunda en 1501, que aprovechó para regresar a

---

<sup>86</sup> Gómez-Tejedor Cánovas, M<sup>a</sup>. Dolores: *La Catedral de Badajoz*. Badajoz. 1958, p. 167, en Andrés Ordax (1992), p. 113.



su lejano hogar del que todo parece indicar no pudo disfrutar todo cuanto hubiese deseado.

Don Lorenzo llegó a Venecia el año 1494 y vivió en la Casa Correr, donde además de la habitación como Orator o Embajador en el Estado, recibía cien ducados mensuales. Más tarde refiere que el Rey había fijado el tiempo de su misión en dos meses: estos dos meses se convirtieron en cinco años<sup>87</sup> pues las propias circunstancias y posteriores acontecimientos así lo determinaron. El objetivo primordial de su marcha a la República Veneciana era conseguir la materialización de una Liga Santa en la que estuvieran presentes, además de los Reyes de España, el Dux veneciano, el Pontífice romano y el Emperador del Sacro Imperio que no era otro que Maximiliano I, quien acabaría vinculándose también a la corona española a través de las alianzas matrimoniales de sus hijos con los príncipes Juan y Juana, cuya empresa entregaron los monarcas a otro de los grandes diplomáticos de la época que también tendremos oportunidad de estudiar. El sentido último de aquella Liga Santa pretendía poner freno a las dos grandes preocupaciones que estuvieron presentes a lo largo de todo el reinado de los Reyes Católicos. Por un lado, los turcos, que después de vencido el último bastión musulmán de la península, se habían convertido en el principal enemigo de la religión cristiana. Y por cuanto ellos habían conseguido del papa la concesión del título de *Católicos* no podían sino velar por la seguridad de una política de unidad religiosa. Aquella idea ocupaba un papel en el ideario político de Fernando el Católico, dentro del esquema de su Diplomacia: *paz entre cristianos y guerra contra infieles* fue una reiterada, machacona divisa de su política exterior, que inspiró muchas facetas de sus instrucciones a los embajadores de España.<sup>88</sup> Por otra parte, se perseguía también la consecución de una alianza que fuese más o menos definitiva en relación con la rivalidad, unas veces política y otras militar, con Francia. Y es que, a lo largo de la Edad Moderna, la política exterior de España se desarrolla bajo la sombra de una constante, que fue a veces acicate de iniciativas internacionales, ocasión de victorias, afianzamiento de hegemonías o también causa de desastres, autora de descalabros y agorera de infortunios: el antagonismo con la vecina Francia, traducido ya en abierta

---

<sup>87</sup> Justi (1892), p. 21.

<sup>88</sup> Ochoa Brun (1995), p. 134.

contienda, ya en enemistad patente o latente, ya en oposición duradera o en reconciliación efímera.<sup>89</sup>

Ante todo lo expuesto, la misión, al principio secreta y luego pública de don Lorenzo Suárez de Figueroa en la primera etapa de su experiencia diplomática italiana no podía ser de mayor trascendencia. En Venecia, donde ya entonces eran conocidas la astucia y maniobras de los venecianos en el arte de la política internacional, el embajador español supo actuar con toda la prudencia, y a la vez, seguridad, en la que seguramente le habría instruido el rey Fernando, aunque no dudamos contó con unas dotes y cualidades personales que debieron ser cruciales para el éxito de su misión. De hecho, hay quien ha utilizado la representación que de él se conserva en la lauda sepulcral que encargó, precisamente en Venecia, para servirle de enterramiento en su capilla de la catedral de Badajoz, para expresar los rasgos más reveladores de un hombre dotado de una fuerte personalidad, consciente de quien fue y de los hechos de su vida.

Después de Venecia, y tras haber disfrutado de una corta licencia para regresar a su tierra natal a finales de 1498, al fin del año siguiente o principios de 1500 lo volvemos a encontrar ocupando el cargo de embajador cerca de la Santa Sede, donde no podemos olvidar que la diplomacia de los Reyes Católicos ocupó un lugar de primer orden por los intereses y beneficios que de su proximidad se podían obtener. Roma era, si ya no la *caput mundi* del Medievo, desde luego el núcleo de las relaciones europeas, el lugar de encuentro, de discusión de negociación, de convergencia. Los nobles y venerables Palacios Apostólicos, las antiguas salas a las que los pinceles del Renacimiento estaban dando un color nuevo, las declinantes paredes de la Basílica constantiniana, en las que ya estaba actuando la piqueta de audaces arquitectos, los vetustos muros del *Castel Sant'Angelo* eran lugar de cobijo de conversaciones políticas, nido de discordias, hogar de avenencias, lugar de intrigas, manantial de noticias, eco de susurros diplomáticos, en medio del son de apagadas pisadas, de revuelo de vestiduras litúrgicas, relumbre de púrpuras, canto de letanías, luz de cirios y aroma de incienso.<sup>90</sup> Eran los años del pontificado de Alejandro VI, el cual ha pasado a la posteridad por ser una de las épocas de mayor agitación política y social, con lo cual el papel de don

---

<sup>89</sup> Ochoa Brun (1995), p. 59.

<sup>90</sup> Ochoa Brun (1995), pp. 70-71.

Lorenzo Suárez de Figueroa debió revestir no poca importancia. Fue entonces cuando don Gonzalo Fernández de Córdoba estaba llevando a cabo la parte principal de sus hazañas militares en Italia, y sería el embajador español quien se encargó de tramitar todas las órdenes de pago para el mantenimiento de las campañas que tanta fama le dieron en su momento.

En 1501 llegaba a Roma don Francisco de Rojas para sustituir a don Lorenzo Suárez de Figueroa, poniendo fin a su embajada romana, aunque no a su carrera diplomática. De hecho, y tras la segunda de las licencias que el rey le concedió desde que fue nombrado embajador, es enviado nuevamente a Venecia con una misión bastante similar a la que ya lo había hecho residir en aquella ciudad durante cinco años. Los acontecimientos políticos desde la constitución de la Liga Santa de la que este noble fue principal propiciador habían debilitado la anterior unidad que se habían comprometido a mantener las autoridades de la República Veneciana, el Imperio y la Santa Sede, situación que fue aprovechada por el nuevo rey de Francia, Luis XII, para lanzar una nueva ofensiva con la que pretendía apoderarse de Nápoles, una pretensión, que por lo demás, siempre anduvo como una constante sombra durante buena parte de la Edad Moderna.

Conseguido el equilibrio político entre las distintas potencias, que una vez más reconocieron la autoridad de Fernando el Católico, no pasaría mucho tiempo después cuando Figueroa empezó a sentir la necesidad de un retiro definitivo que debía estar justificado por su edad y una conocida dolencia de gota que padecía durante aquellos años y que le obligaba a buscar ordinariamente por primavera, alivio y descanso en tierra firme, en las casas de campo de Padua. Tenía por médico a un judío, Josef, para el que había conseguido el permiso de llevar birrete negro mientras durara su residencia. El 27 de Febrero de 1504 aparece ante el Senado y dice: «Ya es hora de volver a la patria. Tengo una mujer joven, no tengo hijos, y si la Signoria cambia allí su Embajador, pediré yo también mi retiro.» Todavía el año 1505 asistió con el Dux a la misa de Navidad en San Marcos.<sup>91</sup> No pudo ver, sin embargo, cumplido su deseo de regresar a España pues como ya habíamos hecho notar con anterioridad, el segundo día del mes de Marzo de 1506 se anunciaba ante el Senado de Venecia el fallecimiento de este encomiable embajador que por la atención que merecieron sus funerales entre los

---

<sup>91</sup> Justi (1892), p. 28.

grandes de la sociedad veneciana debió ser un personaje de alta estimación. Como recoge Carl Justi en el trabajo que venimos citando para muchos aspectos relacionados con la vida y servicios de este embajador de los Reyes Católicos, las exequias habían de verificarse en S. Stefano. Al cerrar la noche fue trasladado el cadáver a la iglesia de S. Basso. El 4 de marzo se suspendieron los negocios en la plaza. Abría la marcha en el entierro todas las Hermandades, Comunidades y Sacerdotes, los canónigos del Castello y San Marcos, en junto 160 cirios; después venían los marinos con antorchas. Llevaban el cuerpo los Hermanos de San Marcos, sobre paño de oro...; iban delante sus diez y ocho servidores. Detrás marchaban, el Dux Loredano con manto de terciopelo carmesí, el Patriarca y el hijo del muerto —aquel Gonzalo Ruiz de la Vega que precisamente había sido enviado a Venecia para sustituir a su padre después de sus reiteradas peticiones para dejar el puesto de diplomático—; luego Jano Lascaris, dos obispos y un maltés. Los patricios de negro, la Señoría de violeta, ésta acompañada de los Pregadi, tribunal de Venecia. En S. Stefano se había levantado un baldaquino como para las exequias de los Duxs.<sup>92</sup> Al leer este párrafo es fácil traer a la memoria alguna de aquellas escenas que inmortalizaron los pintores venecianos del Renacimiento, en las cuales se reflejaba todo el esplendor, boato y ceremonial que estuvo presente en la Venecia renacentista, y que los cuadros de Carlo Crivelli, Antonello de Messina, Gentile Bellini o Vittore Carpaccio representan a la máxima perfección. Todo lo que tendremos oportunidad de estudiar en relación con el mecenazgo artístico desarrollado por Figueroa como consecuencia de su experiencia diplomática en Venecia y Roma durante la última década del siglo XV y primeros años del Quinientos, sólo puede ser entendido, lo mismo que sus funerales, en el marco de aquel ambiente de exaltación, fama y reconocimiento personal que en el caso de nuestro embajador se refleja en la adquisición de una serie de obras de gran impacto y, paradójicamente escasa repercusión en aquella Extremadura, todavía de resabio medieval donde fueron instaladas. Roma y Venecia, las dos ciudades donde don Lorenzo Suárez de Figueroa pasó la última etapa de su vida ocupado en asuntos diplomáticos en contacto con las figuras más preeminentes de la política internacional, eran entonces dos de los centros más importantes del arte del Renacimiento, y no cabe duda que, aunque no todos, buena parte de los embajadores que allí residieron durante esas décadas, no podían quedar

---

<sup>92</sup> Justi (1892), p. 29.

insensibles ni ajenos a la gran efervescencia artística y cultural que entonces se produjo. En su caso, sin negar la existencia de ciertas ambigüedades y contradicciones, que por lo demás son características de buena parte de las figuras más notables de esta época de transición, don Lorenzo Suárez de Figueroa representa una de las aproximaciones o ensayos más cercanos de aquellos embajadores mecenas que han contribuido a hacer de la Diplomacia y la Cultura uno de los capítulos más interesantes de la Edad del Humanismo.

Este caballero, dice, fue un varon notable en su tiempo. Fue de la Orden de Calatrava, exemplar y buen religioso. Fue cuerdo y bien hablado. No fue muy rico en sus principios, mas vino a ser mucho despues por las mercedes que alcanzó de los Reyes, que se agradaron de su compustura y prudencia y le ocuparaon en algunas cosas de su servicio, y con la buena satisfaccion que daba de lo que ponian a su cargo, confiaron despues de su persona cosas de mayor importancia y en todas se dio buen recaudo. Encomendaronle los Reyes algunas embajadas y la Reina Católica se agradó tanto de su proceder de Don Francisco de Rojas, que fue antiguo criado suyo, que conociendo su talento le empleó en negocios graves que le hicieron conocido y estimado y digno de que se le encomendaran otros más árdus y difíciles; de suerte que en la prueba se echó de ver su gran suficiencia.<sup>93</sup> Así se refería don Pedro de Rojas, Conde de Mora, a don Francisco de Rojas y Escobar del que era su descendiente en un interesante libro titulado *Discursos ilustres, históricos i genealógicos, a Don Pedro Pacheco, del Consejo de su Magestad en el supremo de Castilla, i general Inquisición, i Canónigo de la Santa Iglesia de Cuenca*, donde le dedica no pocas páginas a uno de los embajadores más brillantes y extraordinarios de todos cuantos formaron parte de aquel aparato de la gestión diplomática en tiempos de los Reyes Católicos. Las noticias que este Conde de Mora transmitió respecto a su antecesor han sido la principal fuente de documentación, desde el siglo XVII, para todos los que han llevado a cabo una aproximación hacia su personalidad y biografía. Destacamos en este sentido, la aportación, notablemente rica en lo que se refiere a datos documentales de Antonio Rodríguez Villa, quien a lo largo de varios números del *Boletín de la Real Academia de la Historia*, correspondientes al año 1896 sacó a la luz una ingente cantidad de material

---

<sup>93</sup> Rodríguez Villa (1896), p. 199.



documental crucial para reconstruir o, más bien, corroborar todo cuanto se venía diciendo de él desde la publicación del libro del Conde de Mora, que se produjo en 1636. Este trabajo de Rodríguez Villa constituye, pues, la base junto con los demás fondos documentales que existen sobre este embajador, aparecidos en la *Colección de documentos relativos a la política internacional de los Reyes Católicos*, para buena parte de los estudios que se han realizado ya en un tiempo más próximo al nuestro sobre quien representó a la Monarquía Católica en los grandes centros de la diplomacia italiana y flamenca.

Don Francisco de Rojas i Escobar nació en la ciudad de Toledo, en las casas de su padre, de la Parroquia de San Andrés, año de 1446 uno más o menos, porque como he dicho... se casaron sus padres año de 1443, al fin del, i siendo el mayor de los hijos que tuvieron, en buena conjetura se saca que nació cuando digo...<sup>94</sup> Sus padres, don Alonso de Cáceres y Escobar y doña Marina de Rojas, pertenecían a aquella nobleza toledana de cierto raigambre y prestigio como consecuencia de haberse destacado siempre por sus servicios y lealtad a la corona, lo que no dejaba de ser un hecho de cierta importancia para la carrera futura de su hijo mayor y de sus siete hermanos.

Los primeros años de la vida de don Francisco de Rojas y dado su carácter de primogenitura, debió pasarlos en el seno de la casa familiar, formándose e instruyéndose en todo aquello que algún día le hiciera merecedor de heredar los títulos y cargos de tan esclarecido linaje. Por eso no extraña que una de sus primeras inclinaciones fuera el ejercicio de las armas, siguiendo lo que era costumbre entre los jóvenes de la aristocracia española. En esto no desdice nada nuestro embajador de lo que se echa a ver en otros que ya hemos citado aquí o que citaremos después. El carácter guerrero y militar que pareció mostrarse en el inicio de su andadura encontraría en el escenario de la Guerra de Granada el lugar idóneo para mostrar sus dotes y cualidades personales, a la vez que un decidido apoyo hacia el proyecto político y religioso de los Reyes Católicos. Consta, sin embargo, que ya antes de estar presente en alguno de los capítulos más importantes de aquella *cruzada*, la primera vez que participó en un enfrentamiento militar fue con ocasión de las luchas entre el rey Alonso V de Portugal con Fernando de Aragón e Isabel de Castilla en 1475. Sería, sin embargo, en el episodio reconquistador donde más brillante fue su participación, pues lo vamos a encontrar en la

---

<sup>94</sup> Rojas (1636), fol. 200r.



Toma de Loja, donde le hirieron tan mal a su hermano Ioan de Rojas, que fue milagro escapar con la vida sana de las heridas; i en la misma guerra le hirieron pedaços a otro hermano, llamado Martín de Rojas.<sup>95</sup> Pensamos que pudo coincidir en aquellos momentos con don Íñigo López de Mendoza, del que hablaremos a continuación, que tuvo también un papel muy destacado en todas las operaciones destinadas a la toma de aquella villa y a su posterior organización como plaza fuerte desde la que apoyar el resto de actuaciones contra los moros de Granada.

A pesar de la faceta militar de sus primeros años, no faltó en don Francisco de Rojas una esmerada instrucción en el campo de la formación intelectual, pues como dice una vez más el Conde de Mora, en la niñez, i primeros años de su mocedad siguió las letras, aunque su inclinación era a las armas; y descubrió de suerte su talento, que en pocos años no solo se graduó en Canones, i Léies, pero fue tan gran Letrado, que comentó libros de su facultad, que tengo en mi poder, son bien doctos, y curiosos los comentarios.<sup>96</sup> Aquí también encontramos, por tanto, al modelo más o menos prototípico que poco a poco se generaliza en aquella época, aquel caballero militar que no guiándose por la tradición, no sólo no desprecia sino que reconoce la utilidad de una formación cultural en el seno de aquella sociedad en la que se imponía el triunfo de los más aventajados, no sólo por la pertenencia a un determinado linaje sino también por el resultado de sus propios méritos personales.

No tardarían, pues, los Reyes Católicos en descubrir en él un candidato ideal para todo lo relacionado con el triunfo de su ensayo político y estatal, que tanto debe a la participación de personalidades que como este don Francisco de Rojas siempre supieron interpretar. Por eso no habría de pasar mucho tiempo hasta que decidieron encomendarle algunas importantes tareas de aquella política exterior que perseguía la hegemonía española en el continente europeo.

A mediados de la década de 1480 recibe don Francisco de Rojas el primero de los encargos diplomáticos que desarrolló a lo largo de cerca de cuarenta años. En esta ocasión ya encontraron en él los Reyes Católicos a la personalidad capaz de poder representarles en la Corte Romana donde ocupaba entonces la silla pontifical el papa Inocencio VIII, uno de los más fieles defensores de la política española y especial aliado

---

<sup>95</sup> Rojas (1636), fols. 200v-201r.

<sup>96</sup> Rojas (1636), fol. 200v.

de los monarcas como demuestra los distintos asuntos que se trataron entonces y en otros momentos posteriores. Fue precisamente entonces cuando don Francisco de Rojas se va a convertir en el portador de una serie de encargos no estrictamente políticos sino de cierto alcance artístico y cultural. Mandaronle sus altezas —dice don Pedro de Rojas— sacasse Bullas de su Santidad, para fundar el Monasterio de Comendadoras de la Orden de Santiago, en la ciudad de Granada, i el Embaxador sacó las dichas Bullas, o las embió a los señores Reies D. Fernando, i Doña Isabel, y fundaron el Conuento, llamandole Santa Fe, que es de los mejores que la Orden tiene.<sup>97</sup> Es éste, por tanto, uno de los casos más claros de cómo la diplomacia se convirtió en el escenario de no pocos fenómenos relacionados con el mecenazgo y el patrocinio por parte de quienes utilizaron a sus embajadores para llevar a cabo empresas artísticas de cierto alcance en las que empiezan a aparecer los primeros síntomas de aquella renovación que alcanza su plenitud en las décadas centrales del siglo XVI. Al margen de este asunto, de específica significación para el cuerpo central de nuestra tesis, la presencia de Rojas en la Roma de Inocencio VIII se justificaba en relación con otras cuestiones de suma importancia, la más de todas, la obtención de una aprobación plena por parte del pontífice de la autoridad y potestad de los Reyes Católicos en todo lo relacionado con la Iglesia española, especialmente en lo que se refería a la provisión del arzobispado de Sevilla para el que el papa había mostrado ciertos intereses que finalmente debió ceder en beneficio de la propia voluntad real. Junto a esto no faltaban tampoco ciertas mercedes en relación con todo lo que tenía que ver con la Guerra de Granada, en lo que los Reyes Católicos quisieron tener una participación enormemente activa y de no pocos beneficios económicos. La concesión, por tanto, de la *Bula de la Cruzada* debió ser uno de los aspectos más trascendentales de aquella misión diplomática que mantuvo a don Francisco de Rojas en Roma durante algunos años, haciendo de lo que en principio se preparó como una embajada extraordinaria en una de carácter más permanente. El argumento presentado por los Reyes Católicos entraba dentro de su política económica pues al enviar a Roma una tercera parte de los beneficios de la citada bula con el objetivo de luchar frente a los musulmanes, se producía una salida de oro, y este era considerado por la monarquía como la única riqueza.<sup>98</sup> Tal fue el empeño que los reyes

---

<sup>97</sup> Rojas (1636), fol. 200v.

<sup>98</sup> López Pita (1984), p. 108.

pusieron en todo esto que viendo la posibilidad de un fracaso o de un limitado éxito por parte de Rojas, decidieron disponer de una embajada paralela que reforzara la actividad de su embajador en Roma para hacer así mucha más fuerza y presión ante la corte papal. Es entonces cuando entra en la escena política y diplomática una de las figuras más representativa de aquella época y más susceptible de ser analizada en el marco de aquella sociedad. Nos referimos a don Íñigo López de Mendoza, Conde de Tendilla y Marqués de Mondéjar en quien se ha querido ver la más notable expresión que resume con acierto todo cuanto vamos a analizar aquí, pues en él encuentra significado la idea de la simbiosis entre cultura y diplomacia en una época y en un marco donde es posible apreciar las intensas relaciones entre la política internacional y la renovación artística y cultural que se desarrolla en el seno de la Edad del Humanismo y el Renacimiento.

Boluió de la embaxada de Roma al fin de el año de mil, i quatrocientos, i nouenta, i uno, por auer seruido con entera satisfacion de sus Magestades, no dexandole descansar, la embiaron al principio del año de 1492, por Embaxador a Bretaña, a componer las dissensiones que auia entre Madama Anna, Duquesa de Bretaña, por muerte del Duque Francisco su padre, i el Rei Carlos de Francia, que se auia entrado por su tierra, i con las armas apoderándose de Nantes, Corte de su Estado, i de las mejores fuerças del, i la tenia presa en su poder; a cuió socorro auia ido el Conde de Salinas, que en aquel tiempo viuia.<sup>99</sup> Casi inmediatamente después, por tanto, de haber estado presente en uno de los principales centros de la cultura y el arte renacentistas como era aquella Roma convertida por los pontífices en centro de la política europea, de la Cristiandad y de los nuevos lenguajes artísticos de tradición clasicista y anticuaria, se encontraba don Francisco de Rojas en un escenario bien distinto, donde todo le habría de resultar un tanto más familiar por cuanto entonces en España existía una mayor proximidad hacia los usos, modos y costumbres de la cultura flamenca perfectamente arraigada en suelo hispánico. De cualquier manera el contacto con ambos ambientes, el romano renacentista y el flamenco, representa una experiencia de elevado papel en la definición y preferencias de este embajador que pareció estar siempre más cerca de esto último que de las novedades italianas del Renacimiento.

Roma y Bretaña se convirtieron, pues, en el escenario de la formación de don Francisco de Rojas como embajador. La base previa desde donde habría de ser elevado

---

<sup>99</sup> Rojas (1636), fols. 201r/v.

a otros puestos de mayor responsabilidad. En 1493, será enviado a la corte alemana para tratar directamente con el emperador Maximiliano sobre los casamientos del príncipe don Juan con la archiduquesa doña Margarita y de la princesa doña Juana y el archiduque don Felipe, la alianza matrimonial en la que los Reyes Católicos habían puesto mayor énfasis e interés por los beneficios políticos y hegemónicos que de ello podían obtener. Se trataba, por tanto, de una misión de trascendental importancia, y si decidieron enviar allí a Rojas es porque éste ya había demostrado su capacidad y habilidad para resolver asuntos de este tipo. Por lo que se deduce de las noticias e informaciones que ofrece don Pedro de Rojas al referir los servicios que hizo el embajador don Francisco de Rojas en Alemania y Flandes con motivo de los matrimonios de los hijos de los Reyes Católicos con los del emperador Maximiliano de Austria, no habría de ser ésta una cuestión de escasa dificultad, sobre todo teniendo en cuenta los recelos que podía levantar tal decisión entre quienes en principio se verían más afectados, como era el caso de Francia que reconocía así las verdaderas intenciones que perseguían los monarcas españoles con esta doble unión. Durante casi dos años anduvo don Francisco de Rojas moviéndose por las principales cortes de Francia, Alemania y Flandes allanado cualquier tipo de disensión y abriendo el camino que hiciese posible el casamiento de los príncipes con los archiduques en los que él ejerció con total autoridad y disposición tal y como le habían encomendado Isabel y Fernando en función de las cartas que éstos le enviaron, y que posteriormente corroboraron los príncipes en virtud de los poderes que consentían la celebración de dichos matrimonios.

Según consta en el libro del Conde de Mora, fueron los desposorios sobredichos en Bruselas, donde estauan los serenissimos Archiduque Don Felipe, que casaua con la señora princessa Doña Ioana, i la Señora Princessa Doña Margarita, con el señor Principe D. Ioan, i D. Francisco de Rojas, en virtud de los poderes, se desposo con los referidos señores Don Felipe, i Doña Margarita, como lo testifica la misma escriptura, i testimonio de desposorio, hechos en diez de Febrero de 1496 años, que con referidos poderes, Bullas, i escripturas, tengo originales<sup>100</sup> No terminaría ahí la misión diplomática de nuestro embajador pues, celebrados los matrimonios le encargaron los Reyes Católicos que regresara con la archiduquesa Margarita con objeto de celebrar en España con toda la solemnidad que el acontecimiento requería su matrimonio con el

---

<sup>100</sup> Rojas (1636), fol. 204v.

príncipe don Juan, en el que los monarcas habían puesto todas sus esperanzas de sucesión dinástica, aunque la muerte muy poco tiempo después del príncipe no hizo sino frustrar.

Su permanencia en la corte de Flandes durante todo el tiempo que duraron las negociaciones y preparación del doble matrimonio real, permitió estar a don Francisco de Rojas en contacto directo con la rica cultura flamenca, y habría que pensar que no sería una estancia baldía por lo que se refiere a los fenómenos de mecenazgo y encargo, especialmente de objetos artísticos. Tendremos oportunidad de señalar cómo durante ese tiempo este embajador no quedaría al margen de las experiencias artísticas y culturales que se estaban produciendo allí, y cómo al regresar traería consigo algunas cosas que recordaran su paso por esas cortes europeas. Sabemos, que regaló a doña Isabel la Católica un Breviario, en cuyas miniaturas intervino nada menos que Gerardo David, entre otros grandes maestros del Arte flamenco y que encargó él mismo un retablo, es posible que al propio Memling, en el que dispuso se le retratase orante.<sup>101</sup>

No mucho tiempo después de haber regresado de Flandes, gozó don Francisco de Rojas de alguna licencia que le permitiera acercarse hasta Toledo, su ciudad natal, para tratar algunos asuntos relacionados con la casa y familia de la que era titular, y en 1498 es nuevamente convocado para marchar a Roma donde iba a desempeñar una segunda misión diplomática cerca de la Santa Sede. Acreditaba este encargo no sólo la confianza que los Reyes Católicos habían depositado en él en otras ocasiones, sino la certeza de que cumpliría satisfactoriamente todos y cada uno de las tareas encomendadas, principalmente la que se refería a la conquista y posesión del reino de Nápoles que era entonces la principal causa de preocupación de los monarcas españoles ante un inminente peligro de pérdida de prestigio y hegemonía en la península italiana si se perdía este reino. Ocho años duró esta segunda estancia romana de don Francisco de Rojas, a lo largo de los cuales dio cumplimiento de todos y cada uno de los servicios para los que había sido propuesto como embajador, como la obtención de una Bula del Papa que concedía a los reyes la administración perpetua de las Órdenes Militares que fue, según es notorio, una de las medidas que más contribuyeron a debilitar el poder de la nobleza; y cuya bula, algunos mal informados, han supuesto que se debió a la intervención de Garcilaso de la Vega, padre del famoso poeta y antecesor suyo en la

---

<sup>101</sup> Ochoa Brun (1995), pp. 546-547.



embajada romana.<sup>102</sup> Intervino, además, en la elección de alguno de los pontífices de aquella época como Alejandro VI, Pío III y Julio II, obteniendo de todos ellos no pocos privilegios y mercedes que no hacían sino manifestar la habilidad y compromiso que siempre mostró para todos los asuntos que pasaron por sus manos en su beneficio y el de la monarquía que representaba. En el aspecto que a nosotros más nos interesa, el de la influencia de los ambientes culturales romanos del Renacimiento en la conformación de su sensibilidad artística, hay que decir que no bastaron dos estancias en Italia para crear en él una clara disposición hacia las formas y mecanismos de aquel italianismo clasicista, pues vemos en él a un claro y decidido continuador de las tradiciones hispanoflamencas que tanto arraigo tenían en suelo hispano, y sobre todo en su Toledo natal, donde él no hizo nada por el afianzamiento del nuevo arte como le ocurrió a otros contemporáneos suyos, tales como el Conde de Tendilla o el propio don Juan Rodríguez de Fonseca que parece participar de ambas vertientes.

El año de 1507, vino de su Embajada el Embaxador D. Francisco de Rojas a España, donde fue mui bien recebido de sus Magestades, i señores, Cortesanos, i de sus deudos, i patria; estuuo poco en la Corte, solo lo necessario para dar cuenta de algunos negocios de su embajada; vinose a Toledo donde tenia su casa, traxo Bullas de su Santidad de Alexandro 6, para hazer vno, o dos, o mas maiorazgos, su data en Roma a 15 de Maio de 1502 años, traxola para lo mismo del Papa Iulio 2, su data en Roma, a primero de Diziembre de 1503 años. Tambien las traxo del mismo Pontificie Iulio, para poder anexas 500 ducados de beneficios, para erigir vna, o dos capillas, como adelante se vera.<sup>103</sup> Muy interesante sería también la bula juliana que le autorizaba a elegir el lugar que desease para su enterramiento y el de sus familiares, constituyendo el primer paso para una importante fundación que se materializaría, como veremos, en la construcción de la Capilla de la Epifanía de la Iglesia de San Andrés de Toledo, donde ordenó trasladar los cuerpos de sus padres y el suyo propio cuando le sobreviniese la muerte. Tales recompensas habrían de acrecentarse con los propios beneficios y concesiones que los Reyes Católicos le hicieron en agradecimiento de los servicios prestados. Entre éstos, consta que fue nombrado Comendador Mayor de Mestanza, de Puertollano, de Almodóvar del Campo y de Aceca, vinculadas con la Orden de

<sup>102</sup> San Román y Fernández (1984), p. 213.

<sup>103</sup> Rojas (1636), fol. 224r.



Calatrava de la que fue uno de sus principales integrantes. No faltaron estas muestras de reconocimiento ni siquiera durante el tiempo que ejercía su embajada en Roma. Uno de los deseos más anhelados de don Francisco de Rojas fue la obtención del hábito y capelo cardenalicio, algo que consideraba merecía por su intensa participación en todos los asuntos relacionados con el acrecentamiento del prestigio, autoridad y poder de los Reyes Católicos. Repetidas veces se lo pidió con instancia al Rey Católico, y aunque éste le conceptuaba por sus virtudes y estado muy digno de tan alta honra, no encontraba nunca propicia ocasión para solicitar de Su Santidad aquella gracia. Unas veces alegaba hallarse en relaciones harto frías y poco satisfactorias con Su Santidad en aquellas circunstancias; otras el haberse interesado mucho el embajador en la elección del nuevo Pontífice y poderse creer que lo exigía como recompensa interesada de sus servicios; y en otras eludiendo la petición con ligeros pretextos. Hasta el 9 de Noviembre de 1505 no se decidió el Rey a satisfacer el anhelo de su embajador, en cuya fecha pidió —como consta por la carta que insertamos en el apéndice documental relativo a este embajador— el capelo para el Arzobispo de Toledo, Cisneros, y para D. Francisco de Rojas. Obtúvolo el famoso prelado sin dificultad; más por razones que nos son desconocidas no consiguió el embajador ver realizada su más preciada pretensión.<sup>104</sup>

El año 1507 es, sin embargo, sólo el fin de su misión diplomática en Roma, pero no el final de su carrera al servicio de los Reyes Católicos ni el final de sus trabajos como embajador. Aunque desde entonces, y hasta su muerte siguió residiendo en Toledo, donde había emprendido la tarea de ampliar y mejorar la casa solariega mediante la compra de una serie de propiedades lindantes que, *incorporó con las suias, de las cuales, i con las que tenia, se hizo vna casa, que es de las mejores que ai en esta ciudad*, siempre estuvo dispuesto a prestar su apoyo y servicios cuando así fue requerido, no sólo durante el tiempo que le restaba de vida al rey Fernando sino también en los primeros años del reinado del futuro emperador Carlos V. En esos últimos años de su vida, la relación del embajador con los monarcas mantuvo la misma intensidad que durante el tiempo en que éste participó más activamente de las cuestiones relacionadas con la política internacional. Afirmaba el biógrafo de don Francisco de Rojas que, no contento el Embaxador con tantos, i tan luzidos seruicios como se han

---

<sup>104</sup> Rodríguez Villa (1896), p. 191.

referido, con el afecto que tenía a su Rei, i señor, perseuero en seruirle hasta en la vejez, sin dexar passar ocasión, i buscando muchas en que mostrar, quan libre de interes se ocupó siempre en su seruicio.<sup>105</sup> No cabe duda que esto habría de tener una clara y decisiva correspondencia en el ánimo del propio rey, quien, como demuestra la correspondencia que se cruza entre ambos a lo largo de esos años, no olvidó nunca el favor que debía a quien tanto había hecho por acrecentar la autoridad y hegemonía de los monarcas allende sus fronteras. En el apéndice documental que va al final se incluyen algunos documentos, en concreto unas cuantas cartas del embajador y del rey que demuestran la gran amistad que existió entre ambos. Uno de los momentos más expresivos de esto que venimos diciendo tiene lugar cuando Fernando el Católico que había mandado llamar a la corte a don Francisco de Rojas recibe la noticia de la imposibilidad de acercarse hasta él por encontrarse enfermo, y el rey, seguidamente, le contesta enviándole con urgencia su médico personal, algo que el embajador y sus descendientes siempre recordarían con entusiasmo.

Todavía después de la muerte de Fernando el Católico en 1516 no cesaría la participación de Rojas en el marco político de la sociedad de su tiempo. Como también le ocurriera a otro contemporáneo suyo, don Juan Rodríguez de Fonseca, vióse nuestro embajador envuelto de lleno en todo el proceso de las Comunidades de Castilla, que como todos sabemos, fueron de especial virulencia en las tierras toledanas. En esta ocasión la ayuda se transformó en la entrega de grandes cantidades de dinero destinadas a componer la defensa contra los comuneros que además arremetieron duramente contra algunas de sus propiedades, viéndose obligado a refugiarse en la localidad de Layos, próxima a Toledo que había comprado algún tiempo antes a los descendientes del Adelantado de Castilla, don Juan Carrillo. No dejaría el ya emperador Carlos V de agradecer tal compromiso y riesgo, y así se deja entrever en algunas de las cartas que se enviaron a éste en relación con la devolución del dinero prestado.

Al fin cargado de años, i enfermedades que la vejez trae consigo, i lleno de virtudes, i servicios hechos a sus Reies, i señores, y de agradecimientos que sus Magestades mostraron, i esperanças que le dieron de satisfacerlos, sin llegar a posesiones, passo desta vida a la eterna, a 23 de Febrero de 1523 años, donde está gozando el premio que merecia los servicios hechos a la Religion Catholica, i se enterro

---

<sup>105</sup> Rojas (1636), fol. 226v.

en su capilla de la Epiphania, que esta entre otras mercedes, le hizo nuestro Señor, que viesse acabada la capilla que auia labrado, i dezir en ella los diuinos officios. Los quales se empezaron a celebrar año de mil, i quinientos, y veinte, y vno, i se puso el santissimo sacramento en ella.<sup>106</sup> Poníase así fin a una de las personalidades de mayor relieve de cuántos fueron durante algún tiempo miembros de aquel aparato de representación política y prestigio hegemónico en que se convirtió la diplomacia durante buena parte de la Edad Moderna. Una diplomacia, cuyos símbolos y atributos, más que nunca, encuentra su legitimización y magnificencia en los fenómenos de exaltación y grandilocuencia de la que hicieron gala frecuentemente los principales titulares de la política internacional puesta en marcha por los Reyes Católicos. No faltan para nuestro embajador las noticias que ponen de manifiesto ese especial temperamento y cariz que les hizo renombrados en casi todas las cortes de Europa. Según afirma el Conde de Mora, siguiendo a Gonzalo Fernández de Oviedo, autor de las *Quinquágenas de la nobleza española*, don Francisco de Rojas,

Tuvo... gran ánimo y mucho valor y lo mostró muy bien siendo embaxador en Roma con el más arriscado y temerario hecho que nunca otro embaxador tuvo ni osara imaginar... Hallose en el Consistorio donde el Papa y los Cardenales estaban, que fue llamado para negocios gravísimos. Uno de los Cardenales, incosideradamente, sin respeto de sus naturales obligaciones y de la que debía a esta Corona, dicen que habló con desacato y atrevimiento de los Reyes Católicos. El embajador, colérico y provocado, pareciendole que le tocaba responder como quien allí representaba las personas de sus Reyes y hacía sus veces, se llegó a él y le dio una bofetada allí en público, porque siendo español daba tan manifiestas muestras de su deslealtad y de su ingratitud ultrajando a sus príncipes y notando a su nación ante los extranjeros. No era el embajador robusto ni de grandes fuerzas, antes flaco y de no mucha persona; mas su generoso corazón y su ánimo noble, suplio lo que parecía que en fuerzas y corpulencia había disimulado la naturaleza...<sup>107</sup>

En otra ocasión, con motivo de la asistencia de los embajadores de España y Francia al consistorio que se celebró en el acto de obediencia que los representantes de Inglaterra prestaron a Julio II, parece ser que el embajador francés quiso ocupar un sitio que no le correspondía por el rango y preferencia debida, causando la ira y la cólera del

<sup>106</sup> Rojas (1636), fols. 228r/v.

<sup>107</sup> San Román y Fernández (1984), pp. 213-214.

español que lo arrebató de allí de una manera no falta de habilidad y donosura, pero con toda la intensidad de quien se creía agraviado en sus derechos y prioridades.

No extraña, así, que en esas mismas circunstancias las cuestiones artísticas y culturales ocuparan pronto un lugar de primer orden, por cuanto esa misma diplomacia, que decíamos al principio debe considerarse como una creación del Renacimiento, encontrará en todos los fenómenos que rodean al propio objeto artístico, ya se trata del mecenazgo, la promoción, el patrocinio de artistas y el encargo de obras de diversa índole, un escenario idóneo para la configuración de los modelos y ensayos más decisivos de la renovación artística y cultural de aquella época.

Si hubo alguien, sin embargo, que hizo de la aventura diplomática italiana una de las experiencias más importantes y trascendentales de su vida, ese fue don Íñigo López de Mendoza, segundo Conde de Tendilla, primer Marqués de Mondéjar, Alcaide de la Alhambra, Capitán General del Reino de Granada, Embajador y, posiblemente, uno de los personajes más destacados de cuantos desarrollan su existencia en el marco cronológico, histórico y cultural de la época de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón. Tradicionalmente se le viene considerando como la expresión más acabada de cuanto significó el maridaje más acertado entre diplomacia, política y cultura, y aunque tendremos oportunidad de comprobar que encontramos en él no pocos rasgos de una conciencia y mentalidad que es todavía medieval, merece, precisamente por eso, ocupar un lugar de primer orden no sólo en el apartado de aquella política exterior que centró buena parte del reinado de los Reyes Católicos, sino también por su contribución, modesta pero decidida, a la renovación artística y cultural que se produce en España cuando asistimos al tránsito de la Edad Media a la Moderna.

La primera aproximación a nuestro personaje la vamos a realizar a partir de lo que de él se dice en un ambicioso trabajo de nuestra literatura romántica que bajo el título *Iconografía Española: colección de Retratos, Estatuas, Mausoleos y demás monumentos inéditos de Reyes, Reinas, Grandes Capitanes, Escritores, etc., desde el siglo XI hasta el XVIII*, publicó Valentín Carderera entre 1855 y 1864. Ofrecemos a nuestros lectores —afirma Valentín Carderera con relación a la estampa número sesenta y cinco de su *Iconografía española*— el retrato único acaso que existe del ilustre conde. Jamás pudimos descubrir otro alguno, ni en los encantados recintos de la Alhambra, ni

en la torre que en ellos habitaba y aún conserva su nombre. Las diligencias que practicamos muchos años ha en el antiguo y suntuoso palacio de los duques del Infantado en Guadalajara buscándole en sus espaciosas estancias coronaron nuestros deseos. Es una tela de poco más de un metro de alto por ochocientos treinta y seis milímetros de ancho, firmada por Juan Bautista Espinosa, pintor desconocido hasta ahora... El estilo de esta pintura, de cierta grandiosidad florentina, y sus dimensiones, inducen a creer que el retrato fue pintado copiando otra tabla original o algún medallón de mármol... Da algún peso a nuestra conjetura el que la cabeza, que presenta un gran carácter e individualidad, está de perfil. La frente no es la de un pensador profundo, pero indica suficientemente así como su pequeño ojo oscuro y avizor, el juicio, la penetración y la inteligencia estratégica de un general y de un político. Su grande y aguileña nariz revela la energía y firme voluntad en vencer obstáculos de que dio tan relevantes pruebas. Hasta su barba saliente en forma de zueco, manifiesta su talento tan claro como lleno de recursos. Diríase que su semblante risueño expresa el inefable gozo de empuñar la Granada, simbólica figura de la voluptuosa ciudad con cuya entrega se consumó la grande epopeya de la reconquista de la España cristiana.<sup>108</sup>

Don Iñigo López de Mendoza nació en Guadalajara en 1442 como se deduce del comentario que encontramos en una parte de su testamento, cuya fecha es de 19 de julio de 1515, unos días antes de su muerte. Nuestro Señor —afirma— por su infinita misericordia me ha dexado llegar a hedad de setenta e tres años o mas...,<sup>109</sup> de donde se confirmaría la anterior fecha para su natalicio y no otras que se han barajado durante algún tiempo procedentes de las noticias que habían ido llegando a través de otras fuentes literarias y documentales. Cuando Pietro Martire d'Anghiera, aquel humanista milanés que le acompañó a su regreso a España, remite al primogénito y heredero del Conde de Tendilla su pésame por la muerte de su padre, le dice que no otra cosa se podía esperar *de quien tenía ochenta años, sino que pagase el tributo a la naturaleza*, de donde es posible deducir que habría nacido entre 1435 y 1436. Sin embargo, afirma Francisco Layna Serrano, en modo alguno puede admitirse la especie aceptada por historiadores antiguos y modernos... de que contaba ochenta años al fallecer en 1515, pues ello obligaría a fijar el natalicio en 1435, fecha a todas luces errónea pues antes

<sup>108</sup> Carderera (1855-1864), fol. LXVv.

<sup>109</sup> *Correspondencia del Conde de Tendilla* (1973), T. I, p. 280.





que el primer conde de Tendilla se casó su hermana mayor en 1436, él debió hacerlo después de la campaña de Andalucía y toma de Huelma, o sea a fines de 1438 por muy pronto, de suerte que el nacimiento de nuestro biografiado cabría situarlo no antes de 1440...<sup>110</sup>

Su infancia y primera juventud debió pasarlas también en Guadalajara, en la casa de su abuelo el Marqués de Santillana y de su tío, el futuro Cardenal Mendoza, donde habría de ir instruyéndose en el ejercicio de las letras y de las armas, sabia combinación que será continuamente elogiada por todos aquellos que desde fecha muy temprana refieren las virtudes y valores del que habría de ser ocho veces capitán general en la guerra contra los árabes de Granada. A lo largo de su vida pudo asistir a los reinados de Juan II, Enrique IV, los Reyes Católicos y Felipe el Hermoso, y casi estuvo a punto de ver como llegaba a España Carlos V, el nieto de sus admirados monarcas. Gracias a ello, pudo ser protagonista, a veces activo, y otras desde su palacio de la Alhambra, aquel *rincón del rincón* como la definía Anghiera, de una gran cantidad de acontecimientos que se sitúan en la base de la Edad Moderna que comienza con la reconquista del último baluarte musulmán de Europa y con el descubrimiento de América, y que luego continuará con otros episodios no menos importantes.

Conocemos, gracias a las crónicas de la época, muchos datos acerca del papel que jugó el Conde de Tendilla en aquel episodio que parece estar presente en la vida de buena parte de los nobles de esta época. Nos referimos a su participación en las distintas campañas de la reconquista de Granada y de otras ciudades de su reino. No menos importante habría de ser, como consecuencia de su pertenencia a ese cuerpo de nobles y prelados próximos a la Corte, fieles a los monarcas y comprometidos con la política de prestigio que éstos pusieron en práctica, su nombramiento en 1485 como embajador extraordinario de los Reyes Católicos para viajar a Italia donde debía poner fin a los conatos de disputa y enfrentamiento que existían entre la corte papal y el rey de Nápoles, y además prestar obediencia en nombre de Isabel y Fernando al Pontífice Inocencio VIII, recientemente ascendido a la silla pontifical.

Su estancia en Italia a mediados de la década de 1480 en cumplimiento de una misión diplomática para la que había sido nombrado por los Reyes Católicos, representa uno de los momentos más extraordinarios de la vida del conde de Tendilla. El origen de

---

<sup>110</sup> Layna Serrano (1942), p. 227.



esta embajada, como hemos dicho con anterioridad, se encuentra en la amenaza de un posible enfrentamiento entre el rey Ferrante I de Nápoles y el recientemente elegido papa, Inocencio VIII. Este último había estado pactando con algunos barones napolitanos para que hostigaran a su rey, emparentado familiarmente con Fernando de Aragón, lo que comprometía, aún más, la participación española en tal conflicto. A ello se unía también el recelo de los Reyes de España ante un posible aprovechamiento de la situación por parte del monarca francés, aquel peligro constante de la monarquía hispánica durante casi toda la Edad Moderna, con indudables intereses también en controlar las repúblicas y principados italianos más potentes. La importancia de esta misión de Tendilla y los demás embajadores en estos años ha sido pasada de largo por los historiadores de los Reyes Católicos, llegando en algunos casos incluso a no figurar en la nómina de diplomáticos del período cuando por la variedad y complejidad de los problemas planteados constituye un buen pórtico para el entendimiento de las relaciones entre los monarcas de los nuevos reinos y el Pontificado, como puede apreciarse por la enumeración de algunas de las cuestiones.<sup>111</sup>

El panorama, pues, requería una actuación decisiva y urgente, y es entonces cuando entra en escena el Conde de Tendilla. Nos hallamos, así, ante una de las facetas más interesantes de la vida de este cruzado y caballero, la de diplomático. Sin embargo no es algo que pueda sorprendernos, sobre todo si tenemos en cuenta la importancia y el destacado papel jugado por algunos miembros de su familia, los Mendoza, en la propia historia de la monarquía española hacia el final de los siglos medievales y en los albores de la modernidad. Las relaciones entre éstos y los monarcas de Castilla, los dotaron de un protagonismo bastante evidente en el ambiente político y cultural de la época. Su padre, el primer conde de Tendilla, había sido embajador de Enrique IV en dos ocasiones, la primera en 1454 ante Nicolás V, y la segunda en 1460 ante Pío II, con lo cual tuvo la oportunidad de viajar a Italia en la época de máximo esplendor del Quattrocento renacentista. En esta su segunda embajada, don Íñigo López de Mendoza y su hermano, el futuro Cardenal don Diego Hurtado de Mendoza, acompañaron a su padre por las distintas ciudades de Italia que recorrió durante su viaje. Como consecuencia de esta estancia, empezaría a crearse una serie de vínculos con la cultura

---

<sup>111</sup> Cepeda Adán (1969), p. 478.

italiana del Renacimiento que posteriormente reforzaría el Conde de Tendilla cuando él también fue enviado como embajador de los Reyes Católicos.

Los monarcas, afirma el cronista Hernando del Pulgar, eligieron al conde de Tendilla para tan difícil y comprometida misión, porque esta causa era grande e muy ardua, como porque, segund avemos recontado en las cosas del año pasado, el colegio de los cardenales había elegido por Padre Santo a este Inocencio Octavo por fin del Papa Sixto, e porque la costumbre era de enviar su obediencia al nuevo Pontífice, acordaron de enviar por enbaxador a aquellas partes, con cargo destas cosas a Íñigo López de Mendoza, conde de Tendilla; porque, allende ser cavallero esforçado, era bien mostrado en las letras latinas, e ome discreto e de buena prudencia para semejantes negocios.<sup>112</sup> Isabel y Fernando siempre tuvieron fama de saber elegir muy bien a los que entrarían a su servicio. En este sentido no podemos pasar por alto la importante relación que debió existir entre este Mendoza y el monarca aragonés ya que los dos habían participado juntos en algunas expediciones contra los árabes del Reino de Granada. Ambos se conocían perfectamente, y Tendilla había manifestado desde muy pronto su total adhesión a los intereses de los monarcas españoles, con lo cual la confianza depositada en él estaba más que justificada. Al margen de esto, no podemos dudar de la influencia que para tal nombramiento ejerció el Gran Cardenal, consciente de los beneficios que él y su familia podían encontrar con el envío a Italia de uno de sus miembros. Debemos tener en cuenta que paralelamente a las misiones oficiales que se le habían encomendado, don Íñigo López de Mendoza fue portador también de otros encargos de enorme importancia para la fortuna de los Mendoza. Pero también es posible que fuera elegido porque conocía a Rodrigo Borgia, entonces canciller pontificio, desde que éste había estado en Guadalajara en el palacio de los duques del Infantado en compañía del futuro Gran Cardenal cuando vino a España en el verano de 1472 como legado con motivo de manifestar la adhesión papal a los intereses de los Reyes Católicos y a los de la propia familia Mendoza.

En la agenda de viaje de la embajada de don Íñigo López de Mendoza, figuraba en primer lugar el establecimiento de un acuerdo de paz con el que poner fin al inminente enfrentamiento entre Inocencio VIII y Ferrante I de Nápoles, que tanto podía hacer peligrar la estabilidad de la península italiana. Pero, además, Tendilla, llevaba

---

<sup>112</sup> Cepeda Adán (1969), p. 477.

encomendadas otras tantas misiones, tales como la renovación de una Bula que favoreciese la continuación de la *cruzada* de 1482, la concesión de una licencia con la cual se confirmaba el real patronato de los Reyes Católicos sobre los cargos y oficios de la iglesia granadina, así como también esperaban ver garantizada una bula que evitaba la presencia de extranjeros en los puestos más importantes de las distintas jerarquías eclesiásticas, como ya había sido resuelto en una anterior del año 1474. Predominan, además, las peticiones del rey a la Santa Sede sobre provisión de obispados, prebendas eclesiásticas, bulas sobre la sisa y el diezmo de Aragón; observancia y preza en los monasterios españoles, importantísimo asunto dentro de la línea de la *prerreforma española...*; tendencia clara e indisimulada a ampliar el regio Patronato de la naciente Monarquía autoritaria. Se nota en estas cartas e instrucciones, minuciosas al modo fernandino, el interés del monarca por aprovechar ante el papa la coyuntura favorable que suponía la paz conseguida por su mediación: oportunismo político se llama esta figura. Se apuntan también en esta documentación los tanteos de pura distracción diplomática sobre matrimonios de los infantes españoles con los hijos de los reyes napolitanos.<sup>113</sup> Completarían su presencia en Italia la satisfacción de una serie de peticiones realizadas por el propio monarca tendentes a la consecución de mercedes y favores para algunos miembros de su familia y personajes cercanos y fieles a la Corte. Tampoco podían faltar los encargos que le hicieron algunos parientes suyos, especialmente su tío el Gran Cardenal, cuya intención era la obtención de bulas e indulgencias destinadas a la fábrica y continuación de las obras de numerosas iglesias, conventos y monasterios fundados por los distintos miembros de la familia mendocina y otros privilegios de reconocimiento y legitimización de los descendientes del cardenal.

A la luz de lo conseguido, podemos hablar de al menos un cierto éxito, sobre todo si tenemos en cuenta que salvo la no renovación de la Bula de 1474, por la que se prohibía el nombramiento de extranjeros para cargos españoles, en el resto de las misiones encomendadas, nuestro Conde de Tendilla obtuvo resultados bastante positivos, contribuyendo a su regreso al aumento de su prestigio, consideración y reconocimiento entre los distintos sectores de la corte de los Reyes Católicos.

Para poder reconstruir la legatura del Conde de Tendilla en Italia, es necesario que volvamos nuestra mirada hacia una relectura de los documentos y crónicas oficiales

---

<sup>113</sup> Cepeda Adán (1969), p. 478.

que dieron cuerpo a su embajada. El 14 de abril de 1485 recibía nuestro diplomático el salvoconducto por el cual los Reyes Católicos, instalados en Córdoba, autorizaban la salida de su embajador, lo que suponemos habría de producirse en los meses siguientes, aunque no falte quien se muestre partidario de una fecha posterior. En la *Historia de la Casa de Mondéjar*, se afirma que a principios de febrero de 1486, concretamente el día ocho de ese mes, recibía el Conde de Tendilla un despacho destinado a su embajada en Italia, con lo cual el embarque no se produciría hasta algunas semanas después. De cualquier manera, lo que sí parece cierto es que al comenzar el verano, se encontraba éste en Florencia, ciudad que había elegido, por su carácter de neutralidad entre los protagonistas del conflicto que le habían llevado hasta allí, para preparar todo el cuerpo de las negociaciones que intentarían reconciliar al papa con los napolitanos. Su paso por Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico, en plena efervescencia, pues, del Humanismo renacentista, no cabe duda debió causar no poco impacto en la personalidad de este noble granadino. Cuando después de haber pactado en secreto con cada una de las partes en conflicto obtuvo las garantías de un acercamiento pacífico entre ambas, se debió iniciar la parte pública de todo su periplo diplomático, el cual se inicia con la entrada en Roma, a mediados de septiembre. Por las noticias que nos han llegado acerca de los episodios que la rodearon, no dudamos debieron evocarle aquellas entradas triunfales que realizaban los generales del Imperio Romano a su vuelta de las campañas militares que extendieron el poder de la Roma clásica por todo el Mediterráneo. Esa es la impresión que podemos encontrar en la relación de esa entrada que fue escrita por Juan Brocardo, maestro de cámara de Inocencio VIII, y que reproduce Gaspar Ibáñez de Segovia en la siguiente forma:

Miércoles 13 de septiembre, a la hora 13 (esto es a las siete de la mañana) o cerca, llegaron a la ciudad el Magnífico señor Iñigo López de Mendoza, Conde de Tendilla y dos Protonotarios Apostólicos con capas largas y sombreros negros sin capucho, embajadores del Ilustrísimo Ferdinando y de Isabel, Rey y Reyna de Castilla, de León, de Aragón, y de Sicilia, embiados para prestar la obediencia. Comieron en la fontana Milina donde los vinieron a encontrar las familias de los Ilustrísimos Cardenales y de Nuestro Santísimo Señor el Papa, según la costumbre y porque el Conde no sabía hablar espeditamente latín, los Protonotarios respondieron alternadamente reciviendose. Entraron por la puerta del Jardín y les acompañaron al Palacio de los Ursinos en campo de flor y aparejado para su albergue.

Cinco días después de haver entrado en Roma el Conde, executó la función a que iba dirigido, de la manera que expresa el mismo Brocardo con los términos siguientes: Lunes 18 del mes de setiembre en la primera e mayor sala del Palacio Apostólico, junto a San Pedro ovo consistorio público para los embajadores del Rey y Reyna de España que llegaron a Roma estos días para dar la obediencia a nuestro santissimo señor. Propuso la causa de su comission el señor Octaviano. En el interin vinieron los sobredichos Embajadores, los quales fueron recibidos de nuestro santissimo señor al beso del pie, de la mano y de la boca. Presentaron después dos cartas en español y en latin, y un instrumento de creencia tambien en latin. El reverendo Padre el señor Antonieto, leyó la carta española. Después el señor Gerónimo Ballino la latina, y la creencia, y leidas el señor Antonio de Geraldino, Protonotario Apóstolico, embajador en el orden tercero hizo la oración, y acabada respondió nuestro santissimo señor, y se hizo lo demás según es costumbre.<sup>114</sup>

Este recibimiento sería el prólogo de una serie de actos oficiales de reconocimiento y exaltación que representan el triunfo, casi emblemático, de la intervención de los Reyes Católicos, y en su nombre de la del Conde de Tendilla en los asuntos de la política italiana, asunto de vital importancia en el conjunto de las grandes empresas que pusieron en marcha los monarcas de cara a su consolidación hegemónica de amplio desarrollo dentro y fuera de sus fronteras. La embajada del Conde de Tendilla marca el inicio, con un sentido más firme, de la presencia de españoles en las cortes y ciudades italianas. De una presencia dominada por los ideales de liberalidad, magnificencia y grandeza que habrán de caracterizar a otros muchos nobles hispánicos que por diferentes causas emprenden también este viaje. En el ambiente cultural que dibujaba el Renacimiento, se imponía, como si se tratase de una evocación de las glorias del pasado, el predominio de actitudes y comportamientos de los que hizo gala don Íñigo López de Mendoza. Se trataba, ante todo, de manifestar por medio de actuaciones bastante claras, la distinción y el prestigio personal, así como el momento de gloria, fama y fortuna por el que transcurría en esos primeros momentos la monarquía hispánica. En todo ello, nuestro Tendilla ocupó un protagonismo insigne. Su pertenencia a una de las familias más sobresalientes de la nobleza española y su propia personalidad contribuyeron sobremanera a trazar el panorama de continua exaltación personal que llevó a cabo en los casi dos años que duró su embajada.

---

<sup>114</sup> Ibáñez de Segovia y Peralta, Gaspar, Marqués de Mondéjar, fols. 184v-185r.



Conocemos algunos episodios, recogidos entre otros por Ibáñez de Segovia, que dan muestra no sólo del esplendor de la Roma pontificia sino también de los actos que definieron la personalidad del Conde de Tendilla, iniciador de una actitud que después de él desarrollaron y llevaron a la práctica otros tantos embajadores españoles hasta el punto de crear un estilo y un modo de comportamiento que se hizo bastante cotidiano entre aquellos que visitaron Italia en los dos siglos siguientes, coincidiendo con el momento de máximo esplendor de la monarquía hispánica. Uno de los que más frecuentemente se cita para poner de manifiesto la extraordinaria personalidad de don Íñigo López de Mendoza lo vamos a reproducir a continuación, ya que constituye la representación más gráfica de quien, como éste, es el representante de un mundo que está a medio camino entre la tradición y la modernidad, de un hombre que abandona la guerra de Granada para acudir a Italia, donde engrandecido por los éxitos alcanzados pone en marcha una serie de mecanismos de actuación que merecerían, a la par, la crítica y el elogio.

Tampoco debe omitirse la noticia de un magnífico combite que hizo el Conde en el tiempo que estuvo en Roma, y conservan assi la relación de los retratos, como Ardila, por el ingenioso artificio con que refieren se ostentava la prodiga magnificencia de que se han valido después otros en imitación suya; porque si fue el primero que usó de ella, merecerá aquel aplauso que corresponde a quien discurre con novedad semejantes industrias. Dicen pues casi con unas mismas palabras entrambos: *Lució en Roma (el Conde) con tanta ostentación, y tan grandes gastos en los combites que hazia, que quiso el Papa reparallos, y para esto mandó no se le dicsse más leña que la que havia menester para el gasto ordinario de su casa; pero el Conde mandó que comprassen cantidad de nuezes y avellanas, y otras frutas de cáscara con que supliessen la falta de la leña, y no cessavan los combites; y quitándole también esta fruta compró unas casas, y las mandó derribar y con la madera se guisava la comida y así el Papa le dexó; y tuvo mesas francas, todo el tiempo que estuvo en Roma para quantos quisieron gozar de su largueza; y un día que los cardenales que se hallaron en la corte romana havian de comer con él, quiso que este banquete se celebrase en una viña en la orilla del río Tiber. Pusiéronse las mesas, dióse principio a la comida y como ivan descubriendo la vianda y sirviendo los platos, los arrojavan al río al levantarlos de la mesa; y lo mismo hazian con los vasos, y salvas con que bevieron; de suerte que cada servicio era con plata diferente, cosa que causó grande admiración a los cardenales que tuvieron por cierto se perdía toda aquella plata; pero havia mandado el Conde que dissimuladamente se pusiessen unas redes de mallas muy cerradas en*

*aquella parte del río donde toda la plata se recogió sin que se perdiera más que una cuchara y dos tenedores.*<sup>115</sup>

No sabemos hasta qué punto esta narración pudo haber sido cierta, pero por lo menos cumple con su misión, es decir, dejar constancia de la liberalidad y el fasto que distinguió la embajada de don Iñigo López de Mendoza. Es de prever que a lo largo de su estancia en Roma tuviera la oportunidad de llevar a cabo episodios de características similares a través de las cuales poder impresionar y despertar el interés de los que le rodeaban. Así, como afirma José Cepeda, verdadero o falso —imagen estereotipada como arquetipo del diplomático español, símbolo exterior del espíritu aparenial y pretencioso de nuestro pueblo que creó la literatura del barroco y explotó a fondo la publicística enemiga—, el relato tiene un extraordinario valor por lo que representa de estampa renacentista, con banquetes a la orilla del río romano, cardenales de inquieto saber y aguda sonrisa, casi como un cuadro de Boticelli.<sup>116</sup>

Nadie puede, por tanto, dudar de la importancia de esta embajada. Por un lado, iniciaría la política de intervención en Italia que llevaron a cabo los Reyes Católicos, en el seno de una estrategia de índole mayor que no era otra que la de dominar el panorama europeo frente a los intereses de Francia, igualmente dispuestos a hacer valer su papel en el concierto de las cortes y estados europeos en los albores de la modernidad. Por otro lado, serviría para ratificar, mediante la concesión de bulas y licencias, la política de unidad religiosa que Isabel y Fernando habían acometido en los inicios de su reinado. Se obtuvieron, además, grandes beneficios y jubileos con los cuales tanto los reyes como algunos miembros de la familia de los Mendoza pudieron continuar una interesante labor de construcción de obras e instituciones religiosas. Pero sobre todo ello, debemos valorar la oportunidad que se presentó, con dicha misión, a un noble español de espíritu sensible y abierto, para aproximarse a las glorias y los triunfos del Renacimiento italiano, paradigma de una mentalidad, de una cultura y de unas prácticas artísticas que cristalizan en actuaciones muy concretas a lo largo de todo el siglo XVI.

A su regreso, volvería a incorporarse a la guerra de Granada, cuyo capítulo final se escribió en los primeros días del mes de enero de 1492 con la entrada de los Reyes, los Príncipes y todos los grandes de Castilla en la ciudad de la Alhambra. A partir de

<sup>115</sup> Ibáñez de Segovia y Peralta, Gaspar, Marqués de Mondéjar, fols. 184v .

<sup>116</sup> Cepeda Adán (1969), p. 483.

ese momento, el Conde de Tendilla se quedaría en la ciudad de Granada al cargo del gobierno de la misma, coincidiendo con aquellos años en que se produce en ésta un fenómeno de transformación de una gran intensidad que no siempre fue fácil de asimilar ni controlar por este noble mendocino. Cuando los reyes nombran a don Íñigo López de Mendoza *Primer Alcayde de la Alhambra y Virrey y Primer Caballero Veinticuatro de Granada*, se inicia para él una nueva etapa que habría de extenderse hasta el final de su vida, etapa en la que tuvo que hacer frente a numerosas dificultades, desde la propia inestabilidad que provocaba la convivencia entre vencedores y vencidos hasta los asuntos relacionados con el gobierno de la ciudad tales como las cuestiones económicas, jurídicas, administrativas, control de epidemias, comercio y protección de las costas para evitar posibles ataques procedentes del norte de Africa. En definitiva, se convirtió en el receptor de una multitud de responsabilidades que, como luego se quejaría al final de su vida, no encontraron la debida recompensa por parte de los monarcas hacia los que había mostrado su más sincera fidelidad. A un hijo del condestable —llegó a decir en una de sus cartas— dan de pension y beneficios un quento y medio de renta, los que esperaban beneficios, creo que les adelgazarán la petrina.<sup>117</sup> Este sentimiento se agudiza en los últimos años de su existencia, cuando descubre que el fruto de esa dedicación constante a los intereses de la monarquía de Isabel y Fernando se había traducido en su propio aislamiento con respecto a los grupos más influyentes de la aristocracia castellana y también de su propia familia que había ido evolucionado a tenor de las circunstancias dominantes en cada momento. No extraña, por tanto, como afirma Helen Nader que, al sentirse derrotado y aislado, se lamentaba de haber abandonado Guadalajara donde *dejé la mía y deshize una casa allá de criados de mis abuelos y de mi padre y niños.*<sup>118</sup>

Físicamente era don Íñigo López de Mendoza un hombre de mediana estatura, similar a muchos de sus contemporáneos, de tez morena y muy delgado, dato éste último que parece corroborarse por el contenido de alguna de sus cartas. En cuanto a su carácter, lo define Layna Serrano como un hombre de clara inteligencia, comunicativo y de mucho ingenio, gustándole la conversación ligera y bromista donde mostrábase agudo quien lo fuese, lo mismo que ocurría a su abuelo el primer Marqués de Santillana,

<sup>117</sup> *Correspondencia del Conde de Tendilla* (1973), T. I, p. 349.

<sup>118</sup> Nader (1985), p. 145.

y sobre todo a su tío y mentor el gran cardenal Mendoza; obligado a vivir casi de continuo en Granada después de la conquista, bien se comprende que persona de aquellas cualidades se identificara en absoluto con el carácter andaluz pegadizo y donairoso, y así don Íñigo por lo asequible, chistoso y cordial pronto dio ciento y raya a los más burlones y ágiles de ideas como si hubiera nacido en la *tierra de María Santísima*, por más que en sus burletas cabe siempre apreciar cierta suave y amarga ironía, planta espontánea y frondosa del alma castellana.<sup>119</sup> Esa espontaneidad de la que nos habla Layna en un interesante trabajo sobre los Mendoza y Guadalajara, es la que encontramos en su extensa correspondencia, y que muchos investigadores han estudiado como uno de los capítulos más interesantes para acercarse hacia la personalidad de este destacado miembro de la aristocracia castellana. Esa misma espontaneidad alcanza su punto culminante en las alusiones más personales. Un repaso muy por encima sobre las cartas que integran su correspondencia nos permite descubrir continuas referencias hacia su estado físico, en las que no oculta ni los más mínimos detalles, gracias a lo cual, es posible saber lo de su mal de ojos, sus dolencias reumáticas y hasta sus problemas con la boca que le hicieron solicitar los servicios de un *buen mançebo* que le hizo ocho o diez pares de dientes para poder comer, aunque no deja de mostrar los problemas que le está costando acostumbrarse a ellos.

Desde sus más tempranos biógrafos, todos han coincidido a la hora de afirmar que era un hombre dotado de numerosas virtudes. Caballero distinguido, gobernante respetuoso, militar esforzado, diplomático hábil y sagaz, piadoso y sincero en sus creencias religiosas, tolerante para con los más débiles y desprotegidos, y enormemente sensible ante la cultura y el arte de su época. En definitiva, su personalidad estaba muy por encima de cualquiera de los nobles de su tiempo, sobre todo en esa última faceta que hemos comentado, ya que a pesar de las ambigüedades y contradicciones que muchas veces asaltan algunos aspectos de su vida, demostró un elevado interés por muchas cuestiones relacionadas con el proceso de creación artística, mantuvo muy directos contactos con algunos artistas de su tiempo y fue capaz de crear a su alrededor un interesante círculo de humanistas a los que dispensó su patrocinio y protección, viéndose recompensado por ello mediante la dedicación de muchas de las obras que estos llevaron a cabo. Don Íñigo López de Mendoza no era un caso único en el

---

<sup>119</sup> Layna Serrano (1942), p. 322.

panorama de la sociedad castellana de finales del siglo XV y principios del siglo XVI, pero le cabe el mérito, como hemos advertido al empezar a hablar de él, de formar parte de esa estricta minoría de personalidades que fueron capaces de mostrar un espíritu dotado de una sensibilidad poco corriente en la época, o cuando menos muy rara vez puesta al descubierto. Todo lo que hemos dicho con anterioridad sólo era posible como resultado de la confluencia en él de una serie de actitudes, algunas eminentemente personales, otras derivadas de su pertenencia a una de las familias más destacadas de la época, y algunas otras como consecuencia de su talante aristocrático y caballeresco. De entre ellas, no cabe duda que las herencias familiares representaron un papel de extraordinaria importancia. Los Mendoza, con su comportamiento, dieron muestras continuas de ese espíritu liberal, hasta el punto que se ganaron una merecida fama que les permitía ocupar un puesto relevante en el conjunto de la sociedad castellana finisecular. Por su parte, el Conde de Tendilla no podía quedar al margen de esta actitud, y en no pocas ocasiones demostró haber asimilado el principio de esa liberalidad en su sentido más perfecto y adecuado. No de otra manera deben entenderse alguno de los más llamativos episodios de su estancia en Italia como embajador de los Reyes Católicos, donde muchos autores coinciden en ver el precedente de ese orgullo arrogante y desprendido que con posterioridad pusieron en práctica otros embajadores de la corte española. Rodríguez de Ardila en su *Historia de los Condes de Tendilla*<sup>120</sup>, ha transmitido alguno de estos relatos, donde es posible hallar el comportamiento propio de un hombre perfectamente inserto en el espíritu del Renacimiento, unido al talante típico español, capaz de dejar una secuela que todavía es fácil distinguir en tiempos de Felipe IV.

Liberal y desprendido era la mejor imagen que se podía tener de don Iñigo López de Mendoza, imagen que no extraña en una época en la que todavía era posible la fama y el renombre como consecuencia de las posibilidades que para ello aportaba la guerra contra los infieles granadinos, acontecimiento capaz de generar y forjar el prestigio y la consideración de aquellos que se distinguían en la lucha contra los últimos musulmanes de España.

La rica personalidad de este Conde de Tendilla no podía quedar únicamente esbozada con lo que hemos dicho hasta el momento. Por suerte, y como ocurre con los

---

<sup>120</sup> Rodríguez de Ardila y Esquivias (1914).



grandes embajadores de los Reyes Católicos, tenemos a nuestra disposición abundantes noticias que nos ayuda a reconstruir la semblanza biográfica y personal de este personaje, y que, por el contrario, echamos en falta en otros contemporáneos suyos como don Gonzalo de Beteta, don Lorenzo Suárez de Figueroa o don Gutierre Gómez de Fuensalida. Quizá también por ello, la figura de don Íñigo López de Mendoza parece ocupar un lugar central a lo largo de este discurso, si bien es cierto que su protagonismo debe quedar compartido y analizado en conjunto con los otros grandes nombres de la diplomacia española que participaron también de la renovación artística y cultural de su tiempo.

El Conde de Tendilla, como don Lorenzo Suárez de Figueroa, se casó en dos ocasiones. El primer matrimonio se produjo, aproximadamente, en 1472 con su prima Marina Laso de Mendoza, hija de Pedro Laso, cuarto hijo del Marqués de Santillana y de Juana Carrillo de Toledo, señora de Mondéjar. De este primer matrimonio que se produjo cuando el Conde de Tendilla tenía unos 30 años, edad bastante avanzada para lo que era costumbre en la época, no hubo descendencia, pues ella murió a los cinco años de estar casada cuando esperaba su primer hijo, noticia que se deduce de su testamento en el que nombra a don Íñigo López de Mendoza su único heredero, lo que al poco tiempo habría de ser una importante fuente de disputas con los familiares de su difunta esposa. A los tres años del fallecimiento de Marina Laso de Mendoza, el Conde de Tendilla, seguramente ante la necesidad de dejar un heredero de sus bienes y mayorazgo, se volvió a casar, en esta ocasión con Francisca Pacheco, hija de Juan Pacheco, el Marqués de Villena, y de María Portocarrero. De este matrimonio habrían de nacer ocho hijos, al margen de los cuatro descendientes naturales de los que tenemos constancia. El primogénito y por tanto sucesor del mayorazgo y títulos fué don Luis Hurtado de Mendoza tercer conde de Tendilla, segundo marqués de Mondéjar, señor de Almoguera, alcaide de la Alhambra, gobernador del reino de Granada, virrey de Navarra, presidente de los Consejos de Indias y Castilla... El segundo vástago tuvo por nombre Diego Hurtado de Mendoza, valiente capitán en Italia... fué después embajador en Inglaterra, Venecia y Roma, gobernador de Siena y... siendo relevante su personalidad bajo múltiples aspectos, destaca don Diego en el terreno literario, pues fué poeta de agudo ingenio y fácil vena..., y prosista meritísimo... Fué el tercero don Francisco de Mendoza arcediano de Guadalajara y más tarde obispo de Jaén y cardenal.

El cuarto, don Bernardino de Mendoza comendador de Mérida y Extremera, trece de la Orden de Santiago, lugarteniente y capitán general en Nápoles, general de la mar y las galeras de España, del Consejo de Estado y del de Guerra y contador mayor de Castilla... El quinto, don Antonio de Mendoza comendador de Socuéllamos y trece de la Orden de Santiago, fué más tarde virrey de Méjico y el Perú...El sexto, doña María de Mendoza..., celebradísima por lo muy culta tanto o más que por sus virtudes... Ocupa el séptimo lugar en esta relación doña María Pacheco,... y fué mujer tan ilustrada que contendía públicamente sobre cuestiones filosóficas o literarias, casándose con el caballero Juan de Padilla señor de Novés y jefe de los comuneros... Por último, entre esta descendencia legítima he de citar a doña Isabel de Mendoza, muerta sin tomar estado.<sup>121</sup> En cuanto a sus hijos naturales débese citar, de entre los que se le conocen, a María, Rodrigo, Pedro y Malgarida o Margarita, hacia los que tuvo alguna consideración a lo largo de su vida y en algunas de las mandas de su testamento, lo que significa que los reconoció como tales.

Don Íñigo López de Mendoza representó a la perfección, y en muchos aspectos de su vida, el ideal del perfecto caballero del siglo XVI, del que se convirtió en uno de sus más completos representantes. Para él, como para muchos otros miembros de su familia, la clave del éxito se situaba en la idea del honor y la lealtad que debían a la tradición y a los poderes dominantes. Ese honor que define Jacob Burckhardt como la enigmática mezcla de conciencia y egoísmo que le queda al hombre moderno aunque haya perdido por su culpa o sin ella todo lo demás, incluyendo la fe, el amor y la esperanza...<sup>122</sup>, encuentra en el Conde de Tendilla su más íntegra definición. Aún cuando al final de su vida esa actitud le llegara a costar el aislamiento y hasta la incomprensión por parte de las nuevas fuerzas de poder y de gran parte de los Mendoza, en todo momento se negó a modificar ni un ápice su comportamiento, pues era consciente del valor que este tipo de posturas habían tenido en la fortuna, el orgullo y la distinción de su familia. Ese es el resultado de esa mezcla de conciencia y egoísmo de la que habla Burckhardt, actitud que vamos a encontrar en diferentes capítulos de su vida, tales como todo lo que tuvo que ver con el problema de los moriscos granadinos, asunto que no dejaría de causarle ciertos problemas, sobre todo ante un sentimiento y una

<sup>121</sup> Layna Serrano, (1942), pp. 229-230.

<sup>122</sup> Burckhardt (1996), p. 155.

política oficial dominada por unas posturas cada vez más intolerantes, que contrastaban con la sinceridad de creencias y la práctica de buenas obras que habían formado parte de la condición de ser de los Mendoza. No extraña, por tanto, que con este comportamiento se granjeara, incluso, la oposición de la Inquisición y del cabildo y el consejo granadino por sostener que la tolerancia era el único medio de entendimiento para con los moriscos<sup>123</sup> en el marco de una sociedad que abogaba cada vez más por la intransigencia y la radicalización de posiciones con respecto a este problema, como demostraría el Cardenal Cisneros en su visita a Granada después de las primeras sublevaciones de los rebeldes musulmanes del barrio del Albaicín.

Otra de las facetas más interesantes de su personalidad, en relación con todo lo que llevamos dicho, será su comprometida y sincera lealtad a la corona, especialmente a la figura de Fernando de Aragón, de cuyo lado habría de estar hasta en los momentos más difíciles, como cuando tras la muerte de la reina Isabel y encerrada Juana, la hija de ambos, en el Castillo de Tordesillas por su imposibilidad de gobernar, casi todo el mundo había prestado su apoyo a Felipe el Hermoso, yerno del monarca aragonés con el que éste no mantenía muy buenas relaciones. En esta ocasión, como en otras muchas, don Íñigo López de Mendoza se mantuvo siempre del lado de la tradición, y ésta le exigía mostrar un apoyo, casi devocionario, hacia el rey Fernando, por encima, incluso, de sus propios intereses personales o familiares que habrían de verse, a la postre, resentidos. Su correspondencia está llena de estas alusiones, en todas las cuales se deja entrever que su confianza en la política real era verdaderamente sentida, aunque no podemos despejar las dudas de los posibles favores que esperaría recibir a cambio de este apoyo. Favores que tuvieron una traducción muy diferente de la que el Conde de Tendilla podía esperar, ya que fundamentalmente, la fidelidad mostrada se recompensó con una confianza total por parte de los monarcas en las actuaciones del noble alcarreño, algunas de las cuales tuvieron importantes implicaciones en lo artístico como tendremos oportunidad de comprobar.

Todas las noticias que directa e indirectamente permiten reconstruir el retrato de la personalidad de don Íñigo López de Mendoza, hacen de él un hombre que es necesario situar, a pesar de las posibles contradicciones y divergencias de su comportamiento, en un momento verdaderamente crucial en la constitución del espíritu

---

<sup>123</sup> Fernández Madrid (1991), p. 81.

que definirá la Edad Moderna. En ese sentido, el Conde de Tendilla nos presenta, en cuanto al ideal caballeresco se refiere, una serie de rasgos que le distinguen del tipo humano definido y caracterizado por la generación de su abuelo el marqués de Santillana. Como él, sigue fiel a la noble tradición de la lealtad y a la exaltación de su carácter de héroe personal, emulando a sus antepasados, pero quizás, sus contactos con Italia y su propia formación personal en su ambiente más humanista van a hacer posible que el caballero renacentista vaya configurándose de una manera definitiva.<sup>124</sup> En esa configuración, como hemos dicho, del ideal caballeresco propio del Humanismo renacentista, encontramos, sin embargo, una serie de ambigüedades que no hacen sino poner de manifiesto la compleja figura de don Iñigo López de Mendoza. Fue uno de los más preclaros representantes de ese período de transición que caracteriza el paso desde una mentalidad típicamente medieval a otra en la que empiezan a imponerse los nuevos valores que definen el espíritu de la modernidad. El Conde de Tendilla se encuentra siempre a medio camino entre esos dos momentos históricos, y aunque en algunas facetas, como la artística, parece decantarse al final por la que determina el triunfo del Renacimiento, en otras muchas, sigue siendo el prototipo perfecto del caballero tardomedieval. A él le tocó vivir en el cruce de dos épocas, y en ningún momento pudo sustraerse a los influjos que esto tendría sobre su propia personalidad, lo que en múltiples ocasiones habría de traducirse en un comportamiento que no deja de ser contradictorio, y que si unas veces nos ofrece la imagen de un hombre con una mente verdaderamente aventajada, en otros momentos parece salido de una de aquellas gestas medievales que debieron de ser tan frecuentes en Europa antes del siglo XV. De esta manera, con una alternancia constante de esas dos incitaciones que espolean su temperamento, un ayer que le hace soñar con andanzas caballerescas y un hoy que le hace pensar en una rígida política de Estado vertida a las nuevas líneas renacentistas, Tendilla viene a ser un símbolo de ese goticismo retorcido de fines del quince que aprende humanidades. Su muerte en 1515, poco antes de la llegada de Carlos a España, marca una fecha definitiva de adaptación a ese nuevo estilo político que dominará en el quinientos. Con él se iba uno de los máximos representantes de la época de transición.<sup>125</sup> Nunca, pues, debemos perder de vista esa doble componente tan presente

---

<sup>124</sup> Fernández Madrid (1991), p. 81.

<sup>125</sup> Cepeda Adán (1967), p. 167.

en la vida y en el comportamiento de don Íñigo López de Mendoza, en la mayor parte de su participación en el desarrollo de los distintos procesos políticos, culturales y artísticos que tienen lugar en Castilla, y más concretamente en el Reino de Granada, desde la década de 1480 hasta el primer quinquenio del siglo XVI, años a lo largo de los cuales se desarrolla su existencia. Si no tenemos en cuenta todas estas particularidades, difícilmente seremos capaces de entender las contradicciones que muchas veces asaltan a las numerosas facetas de su vida.

Continuando sosegado y tranquilo el reino de Granada fueron desapareciendo los célebres personajes que habían contribuido á su administración. El ilustre D. Íñigo López de Mendoza, conde de Tendilla falleció en la Alhambra por julio de 1515.<sup>126</sup> De esta manera se ponía fin a una de las vidas más intensas de todas aquellas que escribieron el capítulo de la entrada de la monarquía hispánica en los albores de la Modernidad. Todo parece indicar que el fallecimiento del Conde de Tendilla hubo de producirse no antes del 19 de julio de 1515, pues de ese día es la fecha del último testamento que se conoce de los que otorgó cuya copia original se encuentra en el Archivo Histórico Nacional. Tenía entonces, más o menos, setenta y tres años, una edad bastante avanzada si se tiene en cuenta la esperanza media de vida de los siglos XV y XVI, donde difícilmente se superaban los cincuenta o sesenta años. No podía quedar este dato, el de la fecha de su muerte al margen, como ocurre en otras muchas facetas de su vida, de una completa unidad de criterios y opiniones entre todos los que lo han estudiado. Así mientras que Rodríguez de Ardila dice que la muerte le sobrevino el 16 de julio de 1516, es decir, un año después de lo que se presupone, para otros autores no está claro el día del mes de julio en que se produzco su fallecimiento. Ni siquiera se conserva la sencilla lauda que se utilizó para guardar su memoria en el Convento de San Francisco de la Alhambra, cuya existencia habría eliminado todas estas posibles dudas.

En su testamento, después de haber hecho profesión de su fe y creencias, afirma:

...Y como quier que es muy liviana perdida la de la sepultura, aunque no se pudiese haver, para los que tienen fee y creen la resurreccion de la carne, mas por la chrisma que recevi y por el havito que tengo de la Orden del Apostol Sanctiago mando que quando esta carne que es tierra se oviere de tornar en polvo, mi cuerpo sea enterrado y depositado en el monasterio de Sant Francisco desta Alhambra de Granada

---

<sup>126</sup> Lafuente Alcántara (1845), T. IV, p. 175.



cerca del cuerpo de la condesa doña Francisca mi muger, para que despues sean puesto el mio y el suyo donde yo he hablado y dexo por memorial a mis testamentarios.<sup>127</sup>

Con ello expresaba su deseo de ser enterrado en la iglesia del convento que tan próximo estaba a su residencia de la Alhambra, rompiendo así la tradición que había iniciado su padre, y que luego continuarían sus hijos, de ser enterrados en el Convento de Santa Ana de Tendilla, con el que existían importantes vinculaciones familiares. Sin embargo, esta voluntad testamentaria no se pudo cumplir hasta pasado algún tiempo, pues cuando murió don Íñigo López de Mendoza todavía estaba depositado el cuerpo de la reina Isabel la Católica en la capilla mayor del dicho convento, a la espera de que se terminaran las obras de la Capilla Real, lugar que habían fundado y erigido los monarcas para ser el edificio que albergara sus restos mortales. Así que, mientras tanto, el cuerpo del Conde de Tendilla permaneció en las dependencias del Convento, donde ya se encontraba el de su mujer Francisca Pacheco, y donde permanecieron hasta que en tiempos de Carlos V se pudieron llevar hasta su definitivo enterramiento. En el Archivo Histórico de la Alhambra se conserva un documento fechado en Valladolid el 16 de enero de 1523, donde se contiene una copia de la cédula real por la que el Marqués de Mondéjar, podía trasladar a la capilla mayor de la iglesia de San Francisco de la Alhambra los cuerpos de sus padres, hasta entonces, como hemos dicho, en la Sala del Capítulo.<sup>128</sup>

Él, que tanto interés mostró, como veremos, por procurar un ostentoso monumento funerario a su hermano don Diego Hurtado de Mendoza, y por adecentar el sepulcro que mandó hacer para su amigo y colaborador fray Hernando de Talavera, cubrió su cuerpo con una simple lápida como el más humilde entre los humildes. Pero si sencillo fue, por tanto, su enterramiento, menos lo habrían de ser los fastuosos funerales que se celebraron en su memoria, y de los que dan cuenta numerosos cronistas y autores de la época. Con ellos, don Íñigo López de Mendoza vuelve a ofrecernos esa misma imagen de frontero que ya tendremos oportunidad de ver a lo largo de las distintas facetas que integran su vida, y que, a la postre, hacen de él una de las figuras más representativas de un estilo de vida, característico entre las mentes más aventajadas de

<sup>127</sup> *Correspondencia del Conde de Tendilla* (1973), T. I, p. 282.

<sup>128</sup> Apéndice IV. Documento LVII: Copia de cédula real, para que el Marqués de Mondéjar pueda trasladar, a la Iglesia de San Francisco de la Alhambra, los cuerpos de sus padres, con la licencia del ministro general de los Franciscanos Menores, dada en Úbeda a 18 de enero de 1524.

las que desarrollan su existencia en el cruce de dos siglos, o de dos épocas, la medieval y la renacentista. El ingenioso aparato funerario que se levantó en su honor en el interior de la iglesia del Convento de San Francisco está íntimamente relacionado con aquellos capelardentes medievales que se desarrollan a lo largo de los siglos XIV y XV, penetrando incluso en el siglo XVI, donde habrán de tener una gran influencia en los túmulos que durante esa centuria se levantan con motivo de la celebración de las exequias de los reyes y los grandes representantes de la Iglesia y la aristocracia del momento. Sobre una estructura que recuerda los túmulos tardomedievales, se potencia ahora, la idea de presentar una *apoteosis* del difunto basada en sus hazañas y hechos heroicos de carácter militar...<sup>129</sup> con la intención de hacer memoria y pública manifestación de la fama, la fortuna, y el prestigio de aquel hombre que por su talento, fuerza y personalidad era merecedor de todos y cada uno de los honores y distinciones que rezan en el título del capítulo que su pariente don Gabriel Ibáñez de Segovia y Peralta le dedica en su *Historia de la Casa de Mondéjar*, donde se dice, que era don Iñigo López de Mendoza, Ricohombre, vasallo del Rey y Trece de la Orden de Santiago, Marqués de Mondéjar y de Valfermoso, segundo conde de Tendilla, señor de las villas de Lorança, Meco, Miralcampo, Anguix, Azañon, Monasterio, Viana, Fuentelviejo, Retuerta, Balconete, Huélamos, Armuña, Araçueque, el Campillo en Castilla, de Sixar y Cobdar en Granada, y de las baronías de Ronces y Becha en Aragon, Gobernador de las ciudades de Alhama y Alcala la Real, Adelantado Mayor de la Frontera, ocho veces Capitan General, Embajador a Roma y a Granada, Teniente General del Rey Catholico en la guerra y conquista de aquel Reyno y Ciudad, Primer Alcayde de su Alhambra y de los castillos de Bataubin, Mauror, Daralvid, Puerta Elvira, Virrey primer Veynte y Quatro de Granada, Capitan General de Andalucia, Capitan de una compañía de Lanças Ginetas y del Consejo de los Reyes Catholicos, doña Juana y don Carlos.

Esos fastuosos funerales, que ahora relataremos, son lo menos que se podía hacer por él, en el último homenaje que le rendía Granada, la ciudad por la que abandonó la tierra de su familia. Al evocarlos ahora, dibujan en la mente una escena verdaderamente suntuosa. Con el paisaje de fondo de la Alhambra, el cortejo fúnebre que condujo los restos mortales del Conde de Tendilla hasta el Convento de San

---

<sup>129</sup> Allo Manero (1989), p. 93.

Francisco y el posterior ceremonial que se desarrolló en él, cierran el último capítulo de este guerrero, diplomático, gobernante y escritor... —mecenas y humanista, añadiríamos nosotros—, que cuando muere en julio de 1515 con él desaparece uno de los colaboradores más íntimos y polifacéticos de los Reyes Católicos..., figura representativa de un estilo de vida y de una época.<sup>130</sup>

De entre todos los autores que han hecho mención de ese ostentoso funeral, ha sido Rodríguez de Ardila y Esquivias, autor de una completa historia de los Condes de Tendilla, el que con más detalle ha descrito la celebración de estos, de ahí que ahora lo citeamos a él para volver a evocar aquel momento, con el cual se puede cerrar esta breve pero precisa semblanza de una de las personalidades más extraordinarias de las que aparecen en la escena del reinado de los Reyes Católicos.<sup>131</sup>

Coincidió en Roma don Íñigo López de Mendoza con otro de los personajes más interesantes de cuantos dedicaron una parte de su vida a la política exterior y la representación diplomática. Nos referimos a don Bernardino López de Carvajal, quien resume en una sola persona aquel cúmulo de elementos que caracterizan el ser esencial del hombre renacentista. Prelado, embajador, nuncio apostólico y cardenal del Sacro Colegio de Roma, don Bernardino López de Carvajal merece ocupar un puesto de primer orden en el entramado político de aquellos años de transición que se desarrollan durante las últimas décadas del siglo XV y las primeras del siglo XVI. Es, como otros muchos contemporáneos suyos, un personaje que anda a mitad de camino entre aquel mundo de conciencia medieval y otro espiritual y políticamente moderno, de ahí que estén presentes en su vida los rasgos básicos de esa peculiar situación de frontera que permiten reconocer en él al típico representante de su tiempo y uno de los instrumentos más eficaces de la política fernandina en Italia, y de los intereses papales en España.

Carvajal fue durante algunos años la cabeza visible y más representativa de aquella *colonia española* que día a día acrecentaba su poder e influencia en el seno de la Santa Sede gracias a la presencia en ella de figuras enormemente relevantes, cuya actividad política y cultural favoreció de forma clara y contundente el prestigio y el reconocimiento hispánico allende sus fronteras.

---

<sup>130</sup> Cepeda Adán (1970), p. 50.

<sup>131</sup> Apéndice IV. Documento LXIII: Descripción de los funerales de don Íñigo López de Mendoza ocurridos en la Alhambra de Granada en julio de 1515.

Nuestro embajador había nacido en la ciudad de Plasencia, en el día 8 de Septiembre<sup>132</sup> de 1456, y no en Cáceres, como algunos han supuesto<sup>133</sup>, ciudad de la que andando el tiempo llegó a ser obispo, como también lo fue de la sede de Astorga, Badajoz y Cartagena. Guiaría sus pasos en la infancia y juventud su tío don Juan de Carvajal, perteneciente también al estamento eclesiástico, pues llegó a ser cardenal, y hombre de la más entera confianza del rey Juan II de Castilla para quien había resuelto no pocos encargos en la corte pontificia, como luego también lo haría en los primeros años del reinado de los Reyes Católicos. Fue precisamente éste quien más influyó en la decisión del futuro cardenal de marchar a Roma para ampliar los conocimientos adquiridos durante sus años de estudio en la Universidad de Salamanca. En ésta, donde se graduó en 1480 en Artes y Teología, sobresalió por su clara inteligencia, llegando a ser catedrático de Teología y rector de aquella Universidad.<sup>134</sup>

Con el viaje a Roma en torno a 1482 se inicia una dilatada experiencia italiana que en su caso se prolongó durante el resto de su vida, pues salvo en algunos ocasiones, y siempre en cumplimiento de los oficios y misiones que el papa le encomendó, residió en la Santa Sede hasta su fallecimiento, siendo, incluso, como veremos, enterrado en aquella ciudad. Durante el transcurso de los primeros años habría de estar preocupado por el acrecentamiento de su formación política y espiritual, base necesaria para poder entrar en el juego de los grandes asuntos que se resolvían allí donde la diplomacia adquiría un talante y un significado especial. No tardarían, sin embargo, mucho tiempo en empezar a aparecer las excelentes dotes de este prelado extremeño, que nada más llegar se haría cargo de una de las operaciones más singulares de cuantas conforman la política de mecenazgo artístico y cultural que durante esos años se ponen en marcha en la Ciudad Eterna bajo la promoción y patrocinio de importantes magnates españoles. Concretamente, y ya analizaremos este punto con mayor detenimiento, al producirse su llegada se encontraba en Roma don Íñigo López de Mendoza en quien había recaído el encargo de supervisar y dirigir las obras de la Basílica de Santa Croce in Gerusalemme, cuyo titular, el Cardenal de Santa Cruz, no era otro que aquel *tercer rey de España*, como durante mucho tiempo se reconoció a don Pedro González de Mendoza, protector

---

<sup>132</sup> Según se desprende del contenido de la inscripción que aparece en el epitafio de su tumba, su nacimiento no fue en el mes de septiembre sino en el de agosto.

<sup>133</sup> Floriano (1913), p. 279.

<sup>134</sup> Doussinague (1946), p. 123.

también de don Bernardino al que había hecho partícipe de una serie de encargos antes de su partida. Carvajal desplegó desde el primer momento una actividad asombrosa. Adelantaron las obras de Santa Cruz, prosperaron los negocios de su protector, relacionados con la Corte de España, y comenzó a brillar por su talento; siendo uno de los primeros pasos con que hizo notar su superioridad, el elegante y erudito discurso pronunciado en la Capilla Pontificia, en Enero de 1474, delante del Papa Sixto IV, y que mereció ser impreso dos años más tarde.<sup>135</sup>

A los cinco años de haber llegado a la sede papal, Inocencio VIII, aquel pontífice que tanto se destacó por su proximidad a la causa e intereses de la joven monarquía católica, concedió a don Bernardino López de Carvajal el título de Nuncio Apostólico, que añadió a los cargos de camarero y notario pontificio que con anterioridad se le habían reconocido. Uno de sus primeros encargos, obtenida la nueva dignidad, fue precisamente el acudir a España para tratar diversos asuntos relacionados con la Santa Sede. Afectaban éstos, como solía ser frecuente en esos años, a cuestiones y conflictos derivados de la jurisdicción real y pontificia a la hora de la asignación de obispados y demás altas prebendas eclesiásticas. No cabe duda que entonces tuvieron los Reyes Católicos oportunidad de comprobar que aquél joven prelado extremeño podía llegar a representar una posición importante en el conjunto de sus intereses políticos cerca de la Santa Sede, lo que seguramente decidiría a los monarcas para encomendarle en el futuro una serie de misiones diplomáticas de extraordinaria importancia, acrecentando aún más el prestigio que ya había alcanzado. La concesión del obispado de Astorga y un poco después el de Badajoz no hacen sino avalar el reconocimiento y la distinción de los que ya hemos hecho referencia.

El regreso a Roma se produce a principios de 1488, siendo a partir de entonces cuando se documenta su intervención, por deseo de los propios monarcas, en uno de los más importantes proyectos artísticos que se llevan a cabo en aquella ciudad en los momentos de máximo triunfo del Renacimiento. Nos referimos a su papel en la construcción del conjunto de San Pietro in Montorio, fundación de los Reyes Católicos, cuya responsabilidad correspondió en una parte muy importante a don Bernardino López de Carvajal, como lo demuestran las cartas que los reyes le enviaron y que nosotros analizaremos y reproducimos en el apéndice documental. Citar esto aquí

---

<sup>135</sup> Floriano (1913), p. 280.



permite corroborar el destacado papel que jugó en este y otros asuntos quien andando el tiempo llegó a ser candidato papal.

Durante el pontificado de Alejandro VI no perdió nuestro embajador ni un ápice de su destacada posición cerca de la Santa Sede, pues además de conservar los privilegios y cargos que ya tenía en su poder, el nuevo papa le distinguió con el obispado de Cartagena, aunque fue su nombramiento cardenalicio el hecho más significativo en esos años. Sus personales méritos, demostrados tanto para los Reyes Católicos y el papado, le valieron el apoyo de ambos, por cuya inserción, fue hecho Cardenal con el título de Santos Marcelino y Pedro, con gracia de todos por ser generoso y letrado y por la memoria de D. Juan de Carvajal, su tío, Cardenal de Sant Angelo.<sup>136</sup>

Le tenía reservado el destino, sin embargo, acontecimientos de mayor trascendencia que a punto estuvieron de hacerlo sentar en la Silla de San Pedro, y que fueron al final los mismos que más negativamente han contribuido a su propia biografía por aparecer en ellos como un personaje rebelde y no poco contradictorio. Pensamos con todo, que constituye algo esencial de buena parte de los personajes de esta época, pues es ahí donde precisamente podemos analizar los rasgos que le hacen participar de dos mentalidades, de dos mundos completamente opuestos que enriquecen, más que empobrecer la personalidad de estos protagonistas de la Edad Moderna. Don Bernardino López de Carvajal se convirtió en la cabeza visible de un cisma, y aunque no tardó mucho tiempo en retractarse, representa uno de los capítulos más interesantes de su vida. El inicio de este comportamiento que le llevó incluso a perder el apoyo y protección de Fernando el Católico, tiene su origen en la presentación de su candidatura a la muerte del papa Alejandro VI. No habiendo resultado elegido en una primera vuelta, dio su apoyo a quien habría de ser, aunque por muy poco tiempo, el papa Pío III. Tras su fallecimiento, no desistió Carvajal de ser elegido, aunque en esta ocasión parece que el propio monarca aragonés era partícipe del otro candidato, el futuro Julio II, aquel papa que desempeñó con similar fuerza sus actuaciones políticas y espirituales convencido de que su potestad no alcanzaba solamente las cosas sagradas sino también, y muy específicamente, las terrenales. Los proyectos del nuevo pontífice, que pasaban por su control sobre la península italiana, despertaron el recelo de quienes como Luis

---

<sup>136</sup> Floriano (1913), p. 281.

XII de Francia o Maximiliano de Austria, tenían también importantes intereses sobre aquel territorio, atrayéndose entonces a quienes más por motivos personales que de otra índole no estaban de acuerdo con las actuaciones del papa. Y el más principal y capital endurecido e mas rico, e de mas dignidades, a quien todos los otros acatavan e tenían por su mayor, e columna e cabeça de este çisma e tema, era don Barnaldino de Carvajal, español, castellano, natural de Plaçencia. El qual con favor del rey don Fernando llegó a ser grande onbre en Roma, como lo fue, ca el era cardenal de Santa Cruz en Roma e patriarca de Jerusalem y arzobispo de Rosano y obispo de Çiguença en Castilla, que es el más rico obispado della.<sup>137</sup> El deseo de los conciliábulo no era otro que convocar un Concilio destinado a reformar la Iglesia y especialmente, deponer a Julio II. Nada más lejos, sin embargo, de la realidad, pues difícilmente el papa se avendría a convocar un Concilio cuya principal pretensión no era otra que su propia destitución, a lo que se unía la imposibilidad de que los Cardenales lo hicieran, legítimamente, por su cuenta, dado que no estaba reconocida tal acción por el peligro y la amenaza que esto podía llegar a suponer en el seno de la Iglesia. Ni siquiera, en esta ocasión, podía don Bernardino López de Carvajal contar con el apoyo del monarca aragonés, el cual mostró siempre y en todo momento una actitud afin con la que defendían los sectores opuestos a la convocatoria conciliar, entre ellos y en primer lugar el propio pontífice. Pocas eran, pues, las posibilidades de un triunfo, y la muerte de Julio II en 1513 no hizo sino confirmar que en parte la opción de Carvajal sólo podía entenderse como resultado de un determinado resentimiento personal más que por un verdadero sentimiento de reforma religiosa en el seno de la Iglesia, un anuncio de aquel gran proceso reformador que, por el contrario, triunfará a mediados de esa centuria, marcando una verdadera inflexión en la propia historia social y espiritual europea. El fallecimiento del pontífice supuso el nombramiento de León X, el cual ya había mostrado una actitud clara y netamente hispanófila, lo que no tardó en decidir a los cardenales Carvajal y San Severino, los únicos que habían permanecido firmes en su intención de convocar un Concilio, a escribir al nuevo pontífice abjurando del conciliábulo de Pisa y de aquel Cisma del que fueron protagonistas. El documento que aparece en el apéndice relativo a don Bernardino López de Carvajal, representa un texto bastante expresivo y básico para reconstruir la semblanza y personalidad de quien ni siquiera después de haberse

---

<sup>137</sup> Bernáldez (1960), p. 585.

apartado de la autoridad papal y de la del rey católico, reconocido su error le serían entregados todos los títulos, cargos, rentas y posesiones que había disfrutado con anterioridad al Cisma.

Continuando así las cosas, y restituido en todos los puestos que había desempeñado, cuya autoridad y experiencia le hizo merecedor de convertirse en el decano del Sacro Colegio Cardenalicio de Roma al que había servido durante más de treinta años, falleció nuestro embajador el día 16 de diciembre de 1523, después de haber sobrevivido al propio Fernando el Católico e incluso viendo coronado emperador al rey Carlos. Su sepulcro, instalado en el lado del Evangelio del ábside de aquella gran Basílica de Santa Croce in Gerusalemme en la que intervino casi inmediatamente después de su llegada a Roma cuando apenas contaba treinta años y en cuyas pinturas se hizo representar anunciado así el gran protagonismo que habría de detentar, por el estilo artístico es aún cuatrocentista, y nos demuestra, eso, que lo encargó en vida y aun en juventud, relativa, circunstancia que era entonces muy frecuente, pues dominaba el renaciente humanístico afán de fama y gloria hasta en los más altos. Su mayor enemigo personal, el Papa Julio II, contra quien él reunió conciliábulo y se reconoció antipapa, recuérdese que a Miguel Ángel encargó en vida la colosal locura de un inmenso sepulcro.<sup>138</sup>

Cuando don Francisco de Rojas, de quien ya hemos tenido oportunidad de tratar, fue enviado a Francia para reclamar la devolución de los condados catalanes de la Cerdeña y el Rosellón, tradicionalmente vinculados a esta región del noreste peninsular, le acompañaba una de las personalidades más extraordinarias de cuantas desarrollaron su existencia en aquellos momentos cruciales del origen y génesis del Estado Moderno. Era éste don Juan Rodríguez de Fonseca que iniciaba así una de las dimensiones más importantes de toda su carrera al servicio de la Monarquía: la diplomacia. No habría de ser, sin embargo, la única y como tendremos oportunidad de ir viendo a lo largo de estas páginas representa en su concepción más íntegra y global al perfecto funcionario estatal, continuando una tradición que encontramos en alguno de los más ilustres ascendientes de su familia. Don Pedro Rodríguez de Fonseca, primer vástago histórico de la familia, plasma en su testamento (1419) esa trayectoria de fiel servio a la patria, *menospreciar la*

---

<sup>138</sup> Tormo y Monzó (1942), p. 52.

*vida del cuerpo por guardar la honra e la fama así que pensando tu linaje siempre servirás a nuestro Señor el Rey limpiamente...*<sup>139</sup> principio de máxima autoridad entre los miembros más destacados de este linaje de donde habría de ir saliendo, transcurrido el tiempo, los nombres más notables de quienes sirvieron a los reyes en el ejercicio de las armas, la política, la diplomacia y otros tantos asuntos de Estado, con lo cual merecieron siempre y en todo momento la más alta estimación que podía obtener quien era partícipe de un mismo proyecto y de un mismo ideario. Su pertenencia a una de las familias de mayor peso en la definición y consolidación de aquel ensayo político que determinó la aparición del Estado Moderno crea en él las bases necesarias para llegar a convertirse en uno de los colaboradores más incondicionales de los programas de acción que pusieron en marcha Isabel de Castilla y Fernando de Aragón. En este punto, y como consecuencia de esa tradición familiar, el caso de don Juan Rodríguez de Fonseca representa un ejemplo modélico de aquella nobleza que empieza a relativizar su posición con respecto a la corona, abandonando su posición tradicionalmente rebelde y levantisca por una actitud mucho más comprometida. En el fondo estamos asistiendo a una radical transformación de la aristocracia que poco a poco desciende de sus castillos y atalayas para acercarse al mundo cortesano en el que se introduce y encuentra un nuevo medio en que desenvolverse, que le ofrece tantas o más posibilidades de sobresalir y prestigiar su propia y personal situación. Este fenómeno es mucho más complejo de lo que puede quedar expresado en estas páginas, pero supone uno de los acontecimientos más importantes no sólo como base para una determinada estructura y formación política sino para otras muchas facetas de la actividad humana que difícilmente podían entenderse sin la existencia de estos condicionantes previos que en personalidades como la de don Juan Rodríguez de Fonseca alcanzan una dimensión bastante notable. Fue éste, hombre de gran firmeza, colaboró incansablemente con los Reyes Católicos en su proyecto político de construcción del Estado Moderno. Entendió la Monarquía como una forma de estado y no sólo de gobierno; contribuyó a despersonalizar el poder consolidando un aparato administrativo centralizado y profesional, en el que la autoridad —siempre delegada— era aneja al cargo de un oficio.<sup>140</sup>

---

<sup>139</sup> Teresa León (1960), p. 253.

<sup>140</sup> Sagarra Gamazo (1992), p. 611.

Con todo lo que llevamos dicho hasta el momento, difícil resultaría pensar que este esclarecido miembro del linaje fonsequista fue no sólo un hombre político sino también, y sobre todo, un hombre de la Iglesia, uno de aquellos prelados cuya carrera clerical conoció un espectacular desarrollo similar al que recibieron otros contemporáneos suyos como don Juan de Margarit o don Bernardino López de Carvajal que participan con igual fuerza y fortuna de los ambientes cortesanos y eclesiásticos en los que se mueven a lo largo de toda su vida. Esto, lejos de suponer cualquier limitación, enriquece aún más la personalidad de quienes, por tradición familiar, formación, talante y cualidades merecieron ocupar puestos de primer orden tanto en los asuntos mundanos como en aquellos que correspondían al espíritu. En el caso de nuestro Fonseca encontramos el ejemplo más acabado de esa peculiar tipología del obispo cortesano, capaz de compaginar sus obligaciones y servicios a la Corona con las ocupaciones específicas que dependía de su pertenencia a una de las más altas jerarquías eclesiásticas. No faltarán argumentos para demostrar que supo actuar siempre y en todo momento de acuerdo con la formación y convicciones que siempre marcaron su vida, pero tampoco faltan datos para demostrar que esta *omnipotencia*, este abarcar al mismo tiempo las grandes responsabilidades políticas y religiosas que los reyes depositaron en él, no podría ser ajeno a enfrentamientos, enemistades y posturas encontradas, de las que han llegado a nosotros no pocas noticias documentales. La escena más representativa de esta confrontación de intereses, resultado muchas veces de una ilimitada ostentación de cargos y responsabilidades, tiene lugar con la llegada de don Juan Rodríguez de Fonseca a la sede burgalesa, en la que el obispo y embajador desarrolló un pontificado dominado por los conflictos y la inestabilidad. Al quedar vacante la sede de Burgos, en julio de 1512... quiso el Papa Julio II reservarse la elección...; pero el Rey Católico D. Fernando no dio lugar a que tuviese efecto este nombramiento, y recayó esta Mitra en un sujeto muy condecorado, Deán que fue de la Santa Iglesia de Sevilla, Obispo de Badajoz, Córdoba y Palencia, de donde fue promovido a Burgos el año 1514.<sup>141</sup> Los inicios, por tanto, no estuvieron carentes de una serie de altibajos que no estaban sino anunciando una sucesión de dificultades mucho más graves. Los enfrentamientos entre el cabildo catedralicio y el obispo titular de la diócesis no representaba nada nuevo en la historia de la Iglesia en España y

---

<sup>141</sup> Alcocer (1926), pp. 19-20.



especialmente en Burgos donde se registraron situaciones de verdadera exaltación, como las que tuvieron lugar durante el tiempo o buena parte de él en que don Juan Rodríguez de Fonseca se hizo cargo de aquella diócesis catedralicia, concretamente desde 1515 hasta su muerte en 1524. El obispo, cuya personalidad se nos muestra a veces como la de un auténtico reformador, pretendió llevar a cabo en la que iba a ser la última de sus sedes una serie de cambios que fueron pronto objeto de oposición por parte del cabildo hasta el punto de oponer una dura resistencia que obligó al mismísimo Fonseca a replantear su posición. Otro motivo de disgusto fue la construcción, por parte del obispo, de un puente o pasadizo que uniera su palacio con la catedral, lo cual motivó la oposición rotunda del cabildo, que hubo que esperar a que la revuelta de las comunidades lo echara por tierra.<sup>142</sup> No faltan, por tanto, las referencias documentales que acreditan aquella situación de constante hostilidad y discordia entre quienes tenían reconocidos una serie de privilegios y quien aspiraba, promovido por una determinada formación política e ideológica, a modificar las estructuras y procedimientos existentes. En el apéndice que incluimos al final hemos insertado el documento según el cual don Juan Rodríguez de Fonseca daba *poder e comisión a vos el honrrado bachiller Cristóbal de Benavente, alcalde de las guardias, para que rescibiédes información e fiziédes pesquisa bien e complidamente sobre los monipodios conventículos y conspiraciones que algunas personas del cabildo de la dicha nuestra santa iglesia de Burgos hicieron al tiempo que nos enviamos a tomar la posesión de la dicha santa iglesia e obispado, y para que hecha la dicha pesquisa procediédes contra las dichas personas que falláredes culpados...*<sup>143</sup>

Esta, y no otra es la esencial personalidad del obispo Fonseca, cuyo nacimiento se produjo en la ciudad de Toro, en la provincia de Zamora, en el año 1451, donde su familia tenía la residencia principal, aunque encontramos miembros de este linaje en otros muchos lugares de la geografía peninsular, siendo muchas veces, el centro y testimonio de las grandes novedades de la época que, como las artísticas y culturales, tienen en ellos un puesto destacado, pues a nadie se les escapa su protagonismo en todos los fenómenos de renovación que tiene lugar en los albores de la modernidad. Difícilmente se podría esperar de don Juan Rodríguez de Fonseca algo distinto de lo que

<sup>142</sup> Teresa León (1960), p. 259.

<sup>143</sup> Apéndice Documental VI. Documento LXXXIV: Sobre los actos violentos y tumultos en la toma de posesión de Burgos.

estaba haciendo gozar a su esclarecido linaje de una posición de prestigio y ventaja en el marco de la sociedad castellana desde los últimos tiempos medievales. Por eso a la hora de aproximarnos hacia este singular personaje de la diplomacia de los Reyes Católicos no se debe dejar de mencionar la importancia de la tradición familiar que explica, mayoritariamente, algunos de los rasgos más característicos de su personalidad. Entre ellos ocupan un puesto de primer orden la lealtad a la corona y la formación eclesiástica, aunadas en don Juan para ofrecer el ejemplo más acabado de aquel proceso de modernización emprendido por los monarcas que se sitúa en la base del significado y mecanismos del Estado Moderno.

En cuanto a su formación eclesiástica, si con don Juan de Margarit dijimos que resultaba extraordinaria la capacidad para acumular cargos y dignidades de los que fue titular a lo largo de su vida como consecuencia de sus estudios, talante e influencias familiares, en el caso de don Juan Rodríguez de Fonseca no faltan los argumentos que justifican una situación bastante similar. Cuando era todavía muy joven quedó vinculado a la Corte, y parece ser que por deseo expreso de Isabel la Católica, lo introdujo en aquella *escuela de clérigos* que se había formado en torno al confesor de la reina Fray Hernando de Talavera, una de las figuras que más influencia habría de ejercer, espiritual y políticamente en el futuro obispo. Allí sería donde nuestro Fonseca iniciaría sus primeros pasos hacia la carrera sacerdotal, la cual alcanzaría su confirmación definitiva con el tiempo que pasó en la Universidad de Salamanca, uno de los principales centros de la docencia y la cultura europea durante el Renacimiento. Licenciado en Artes y Teología llegó a la madurez como uno de los hombres de más esmerada formación de su época, como tendremos oportunidad de analizar en el capítulo que dedicamos al final sobre la pasión por las letras que manifestaron algunos de los principales protagonistas de la diplomacia española.

Don Juan Rodríguez de Fonseca debe considerarse como el más fiel continuador de Talavera, resultando en muchas ocasiones hechura y modelo de aquel que llegó a ser conocido como el *santo alfaquí*. En este sentido, comenzó recibiendo los arcedianatos de Olmedo y Ávila, que antes lo habían sido de su protector y maestro. Cuando en 1492, Fray Hernando de Talavera acepta, después de muchos requerimientos por parte de los monarcas, el cargo de primer arzobispo de Granada con ocasión de la reconquista de la

ciudad, éste se llevó también consigo a nuestro Fonseca, aunque debió residir allí poco tiempo, puesto que en seguida tendría que volver a dedicarse a los asuntos diplomáticos relativos a los condados pirenaicos. No obstante... nos parece que su estancia granadina tuvo que ser importante por varias razones: la primera, porque continuó en contacto con Talavera; además, porque presencié la integración del reino moro de Granada a la Corona de Castilla, es decir, la incorporación de tierra de infieles al régimen político real; y porque empezó a constatar la tensión hacia el Atlántico sur que venía experimentado toda la Península Ibérica.<sup>144</sup>

Recompensaría Talavera la cercanía de este joven prelado con la concesión de una serie de cargos, los de Canónigo, Arcediano y Deán de la Catedral de Sevilla, lo que debe considerarse como el punto de arranque de su exitosa carrera eclesiástica que no estaba sino en sus comienzos. Así en 1497 fue nombrado Obispo de Badajoz después del fallecimiento de don Juan de Medina, uno de los personajes que más había destacado por su participación, junto con don Bernardino López de Carvajal, en las celebraciones y festejos que tuvieron lugar en Roma con motivo del final de la Guerra de Granada y la victoria de los Reyes Católicos sobre los reyes islámicos que la habían gobernado durante más de siete siglos. Sin embargo, no habría de durar mucho tiempo como titular de esta sede diocesana, pues en 1499, concretamente el 12 de octubre, tomaba posesión don Juan Rodríguez de Fonseca del obispado de Córdoba, cuyo pontificado estuvo también caracterizado por una constante falta de residencia motivada por sus labores diplomáticas como gestor de la política exterior de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón. A pesar de lo efímero de su paso por aquella silla, pues hay quien asegura que ni siquiera llegó a residir ni un día en ella, quedaría una profunda huella en la Catedral de Córdoba como resultado de aquel espíritu de magnificencia y liberalidad que encauzó a través de un activo mecenazgo, traducido en la donación al cabildo catedralicio de una importante y rica colección de libros de coro de tradición flamenca que han llegado a constituir uno de los más interesantes fondos de manuscritos renacentistas de aquella catedral.

A finales de 1504, don Diego de Deza, que era desde 1500 obispo de Palencia, fue elevado a la sede hispalense quedando vacante aquella que los Reyes Católicos decidieron entregar por los servicios prestados a don Juan Rodríguez de Fonseca, cuya

---

<sup>144</sup> Sagarra Gamazo (1992), p. 625.

posesión la tomó, según consta en la *Silva Palentina*, en su nombre Don Alonso de Fonseca, que después fue arzobispo de Santiago y después de Toledo a VI de Enero de MDV, estando el dho. Don Joan ausente en Flandes, con los príncipes Don Felipe y Doña Juana.<sup>145</sup> Sería, precisamente aquí, y durante el tiempo que transcurre en ella hasta su marcha en 1514, al que fue el último de sus obispados, cuando Fonseca despliega uno de los capítulos más interesantes de su labor como mecenas y promotor de las artes, especialmente de la arquitectura, con lo cual convirtió a la Catedral de Palencia en uno de los más importantes centros del plateresco español, siendo además el foco de residencia de los más renombrados artistas, nacionales y extranjeros, que entonces trabajaban para los más altos magnates. Fue el periodo de mayor progreso constructivo de aquella catedral, a la que además dotó con una serie de ornamentos litúrgicos, brocados y tapices que tendremos oportunidad de analizar en el contexto de un decidido mecenazgo perfectamente comprensible en aquel fenómeno de renovación artística y cultural de nuestro Renacimiento.

A partir de 1514, como ya vimos con anterioridad, será promovido a la diócesis burgalesa donde residiría hasta el momento de su fallecimiento en uno de los pontificados más intranquilos y problemáticos como consecuencia de la constante oposición entre el obispo y el cabildo catedralicio según hemos dado cuenta. Además, por si con esto ya era suficiente para crear un ambiente de continua hostilidad, durante esos años tuvo lugar el alzamiento de las Comunidades de Castilla, episodio de contestación que afectó a Burgos de forma muy irregular, aunque no faltaron momentos de máxima tensión, hasta el punto de obligar a don Juan Rodríguez de Fonseca a huir de la ciudad y refugiarse en Astorga ante el peligro de ser objeto de las amenazas y persecución por parte de los cabecillas de aquella rebelión comunera.

Al final de su vida fue hecho también arzobispo de Rossano y casi estuvo a punto de ser elevado a la mitra cardenalicia gracias al apoyo e influencias que había disfrutado durante el reinado de los Reyes Católicos, aunque le sobrevino la muerte antes de ver materializado este propósito. De cualquier manera y por lo que hemos visto hasta aquí en relación con esta intensa carrera eclesiástica, fruto de una importante formación, don Juan Rodríguez de Fonseca asumió de una forma clara y concreta el modelo más perfecto de aquel obispo cortesano cuyas cualidades le hicieron merecedor

---

<sup>145</sup> Fernández de Madrid (1932), p. 525.

de un número importante de cargos y dignidades que hay que justificar, pensamos, como resultado no sólo de sus influencias políticas y familiares, sino también como resultado de sus personales cualidades y talante decidido. Arcediano de Olmedo y Ávila, consejero de Talavera durante el tiempo que residió en Granada, arcediano y deán de la Catedral de Sevilla, obispo de Badajoz, de Córdoba, de Palencia, de Burgos y Rossano, además de beneficiado de las rentas y privilegios de numerosos conventos y monasterios, fue nuestro Fonseca, un hombre formado en la ortodoxia, un ejemplo de clérigo criado al estilo de Talavera, y caracterizado por el buen adoctrinamiento disciplinar, dogmático y moral de los futuros sacerdotes de San Cecilio, que además había ejercido como juez eclesiástico del Obispo fray Hernando. Es cierto que fue obispo irresidente prácticamente siempre, y que si vivió en las sedes de Palencia —a la que se retiró en 1506— y Burgos fue por su pérdida de influencia en el terreno político; también es verdad que fue promovido al Arzobispado de Rossano, en el Reino de Nápoles, en 1511, dentro de una estrategia política internacional, pero creo que es más exacto hablar de *usos admitidos* que de corrupción.<sup>146</sup>

Junto con la formación eclesiástica integral y decisiva que acabamos de analizar, el otro rasgo que mejor define la personalidad de don Juan Rodríguez de Fonseca fue el de una constante lealtad a la corona, convencido de la eficacia del proyecto político que los Reyes Católicos pusieron en marcha en los inicios de su reinado, conducente en todo caso a la consolidación de aquel Estado Moderno que coincide con el periodo cultural del Renacimiento. Esta manifiesta fidelidad, que en su caso tiene un importante componente familiar pues así se había venido manifestando entre sus antecesores desde tiempo atrás, hará de él una pieza de extraordinaria importancia en los principales asuntos que giran en torno al ensayo político de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, quienes lo utilizaron para no pocas e importantes cuestiones tanto de la administración interna de sus reinos como de aquella política exterior que perseguía la hegemonía hispánica en Europa. Era hombre experto en la gestión administrativa y en la consecución de recursos económicos, tripulaciones, capitanes, navegantes. Era ambicioso, tajante, imprevisible, justo y veraz; como enemigo, implacable. Pero sobre todo, era un genio político: si Fernando de Trastámara encarnó a la perfección la figura del Príncipe, descrita por Maquiavelo, Fonseca, con ese mismo espíritu, *era* el

---

<sup>146</sup> Sagarra Gamazo (1998), p. 41.



Cortesano de Castiglione: no se limitó a trabajar para el proyecto de los Reyes Católicos, sino que fue capaz de transmitir las ideas de doña Isabel y don Fernando sobre el gobierno de América en un momento difícil, como fue el comienzo del reinado de Carlos I.<sup>147</sup> Precisamente fue su participación en todo lo relacionado con el gobierno y la política indiana uno de los capítulos más extraordinarios de su gran herencia política. Desde 1493, coincidiendo con el segundo viaje de Cristóbal Colón al Nuevo Mundo, aparece vinculado don Juan Rodríguez de Fonseca con todos los asuntos de responsabilidad y actuación que se pusieron en marcha desde el principio con objeto de ajustar y conducir aquel vasto territorio que súbitamente había entrado a formar parte de los dominios castellanos. Tamaña empresa sólo podía ser encomendada a una persona próxima a los monarcas, perfectamente adecuada y acreditada para el control de todas las cuestiones que habrían de relacionarse con cúmulo de tierras y hombres en donde los Reyes Católicos encontraron la extensión natural de su política de gestión y unidad religiosa que ya habían ensayado en suelo peninsular. Fonseca fue nombrado delegado para los asuntos de Indias, cargo en el que residió durante casi treinta años, hasta 1522 en que sintiéndose ya cansado por la edad y las responsabilidades de las que había sido titular a lo largo de su vida, decidió dejar paso a otros protagonistas de su tiempo. Aquí, como en los otros cargos de los que fue titular, dejó constancia de su propia forma de ser aun cuando ello le granjeara la enemistad y el recelo con los otros actores principales de la gran aventura americana. Esa actitud provocó su enfrentamiento con personalidades como Fray Bartolomé de las Casas, el gran defensor de los indígenas a los que Fonseca no siempre fue capaz de comprender, aun cuando durante el tiempo que estuvo al frente de este cargo se preocupó por la promulgación de las *Leyes para el buen tratamiento de los indios*, que todos sabemos no siempre se cumplieron con mínimas garantías. También nos consta que no debieron ser muy buenas sus relaciones con Hernán Cortés, el gran conquistador de Méjico, con quien debió enfrentarse por las diferentes formas de entender y materializar toda la gestión administrativa y política del Nuevo Mundo. A diferencia de Cortés, don Juan Rodríguez de Fonseca nunca estuvo en las tierras descubiertas por Cristóbal Colón, pero ello no le incapacitaba para adoptar allí la misma política pragmática, recta y a veces inflexible que había hecho también efectiva para los otros asuntos de responsabilidad que había recibido. Las disputas entre

---

<sup>147</sup> Sagarra Gamazo (1998), p. 36.

ambos resultan un episodio bastante interesante por cuanto media entre ellas una componente artística de cierta trascendencia, lo que pone de manifiesto como el arte fue en ese tiempo el canalizador de no pocas influencias políticas y económicas, algo que ya ha quedado suficientemente demostrado al plantear en el capítulo anterior la estrecha simbiosis que se detecta entre la diplomacia y la cultura durante la época del Renacimiento. Hernán Cortés utilizó el exotismo y novedad de las creaciones artísticas indígenas como una moneda de cambio que le abriría las puertas para una intervención directa y personal sobre los territorios que él mismo había conquistado. De esta forma, se aseguró el apoyo, a veces incondicional y otras no tanto, de los más altos consejeros y grandes personalidades de la Corona de Castilla, quienes por su proximidad a los monarcas y por el poder que tenían asumido, les sería de enorme ayuda para el fin de sus propósitos. Concretamente, Cortés fue magnánimo con el Obispo de Burgos — aunque este gesto no le ganó su aprobación— ya que le envió dos capas adornadas con plumas y argentería de oro; cuatro rodelas de plumas; oro y piedras preciosas; un collar; un báculo de pedrería; unos papagayos trabajados en oro y plumas y varios plumajes. Para halagarle aún más... obsequió con un donativo a la Colegiata de Nuestra Señora del Portal en Toro, la ciudad donde se asentaba el solar de los Fonseca. Por último hizo un regalo a la Capilla del Cristo de Burgos, en su Catedral...<sup>148</sup> Aunque en su testamento no consta nada acerca de las huellas de estas ofrendas, un tanto interesadas por parte de Hernán Cortés, por el contrario, sí las encontramos en el testamento de su sobrino, hijo de su hermano don Antonio de Fonseca, contador mayor del reino de Castilla, con el que habría de emprender importantes empresas de mecenazgo artístico. Aparecen allí ciertas referencias a objetos de carácter exótico, procedentes de las Indias que se indican, expresamente, haber pertenecido a don Juan Rodríguez de Fonseca.

La parte más importante, sin embargo, y la que más nos interesa a nosotros es su otra faceta de servicio a la corona, aquella en la que desempeñó una intensa y comprometida labor diplomática que le permitió estar presente en los grandes centros de la política europea, ocupando puestos de verdadera responsabilidad y de gran trascendencia en el contexto y los fines de la política exterior que pusieron en marcha los Reyes Católicos. Su entereza y dotes personales se transformaron en él en una serie de cualidades que le hacían ser el más idóneo candidato para recibir las más importantes

---

<sup>148</sup> Sagarra Gamazo (1998), p. 192.

y delicadas misiones que forman la gran madeja política del reinado de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón.

Su primera participación en asuntos relacionados con la diplomacia se produce muy tempranamente y en colaboración, como vimos al empezar a hablar de él, con don Francisco de Rojas, a quien acompañó a finales de la década de 1480 para intervenir en todo el proceso que pretendía la devolución por parte de Francia de los territorios de la Cerdeña y el Rosellón, tradicional e históricamente vinculados con los condados catalanes. Fue, por así decirlo, su prueba de fuego y por el brillante resultado obtenido cabe pensar que los Reyes Católicos vieron en él un perfecto y potencial candidato para recibir la titularidad de otras misiones diplomáticas de mucha mayor importancia. De hecho, parece que muy poco después fue enviado a Flandes donde estaba entonces instalada la corte del emperador Maximiliano con el firme propósito de preparar lo que unos años después quedó materializado en el matrimonio real de los príncipes Juan y Juana de Castilla con los archiduques Felipe y Margarita de Austria, germen de la futura dinastía de los Habsburgo, cuya casa reinó en España hasta la muerte del rey Carlos II en 1700. En esta misión, aunque en las credenciales e instrucciones recibidas figura como un embajador extraordinario, la permanencia de varios años en la corte flamenca y la resolución de otros asuntos más o menos centrados en torno a la cuestión del aislamiento político de Francia que era el enemigo secular de los reyes españoles, confieren a su misión diplomática el carácter de aquellas embajadas permanentes que poco a poco se fueron generalizando en el contexto de las relaciones internacionales a lo largo de la Edad Moderna europea.

La política matrimonial de los Reyes Católicos se hizo realidad a partir de 1495, pues será entonces cuando don Juan Rodríguez de Fonseca vuelve a Flandes para tratar del enlace del príncipe Juan con la archiduquesa Margarita, y el de la princesa Juana con el archiduque Felipe el Hermoso, siendo este último en el que más intervención tuvo este embajador, pues del otro matrimonio ya vimos que se encargó don Francisco de Rojas con igual fortuna. Los avatares políticos y personales que rodearon la unión de Juana la Loca y Felipe el Hermoso obligaron a Fonseca a realizar numerosos viajes a Flandes en los años siguientes, generalmente para poner en conocimiento de don Felipe y doña Juana los distintos acontecimientos que estaban teniendo lugar en los reinos hispánicos: la muerte del príncipe Miguel, el hijo de la infanta Isabel de Castilla que era

la primogénita de los reyes; el fallecimiento del príncipe Juan que se había convertido hasta entonces en el heredero al trono; y la desaparición en 1504 de la reina Isabel, situación que acercaba aún más a la corona al matrimonio compuesto por Juana la Loca y Felipe el Hermoso como regentes de su hijo Carlos que acabaría convirtiéndose en el rey de España. En definitiva, cuestiones de suma importancia que mantuvieron a este embajador constantemente ocupado en un ir y venir de España a Flandes y viceversa. Estos viajes, no sólo tuvieron exclusivamente una componente política. El espíritu demostradamente sensible y abierto que ya había manifestado el obispo Fonseca en otras ocasiones, no pudo quedar ajeno a la experiencia flamenca que le posibilitó su gestión diplomática. Y así, junto a los cometidos y misiones encomendadas tuvo tiempo también de dejarse afectar por las corrientes artísticas y culturales que pudo encontrar en sus repetidos viajes a Flandes. Como podremos corroborar el lenguaje artístico de la diplomacia desarrollada por este ilustre miembro fonsequista tiene un neto sabor de aquel gusto *moderno* que tanto arraigo había tenido en España, principalmente por el favor que siempre tuvo de parte de los monarcas. Buena parte de su mecenazgo e intervenciones en las distintas sedes de las que fue titular y en otras obras de carácter y condición más personal reflejan que no pudo quedar indiferente de cuanto vio y experimentó en aquellos lugares por él visitados. Don Juan Rodríguez de Fonseca representa una curiosa personalidad, perfectamente encuadrable en el marco de los servidores más afectos a la monarquía y más comprometidos con la renovación artística de su tiempo. Acostumbrado a lo que conocía en España, se debió de sentir fascinado en los Países Bajos, porque desde el primer viaje no dejó de comprar y encargar obras hasta el momento mismo de su muerte: pinturas, tapices, libros de horas, todo lo que podía ofrecerle la virtuosa artesanía de las ciudades flamencas.<sup>149</sup>

En 1501 forma parte, también, del séquito que habría de acompañar a la infanta Catalina hasta Inglaterra donde tenía que contraer matrimonio con el hijo de Enrique VII, el cual murió sin haberse consumado la unión entre ambos. Sería, entonces, y en presencia del propio Fonseca, cuando el famoso Enrique VIII, hermano del príncipe muerto, solicita a la infanta para ser su esposa, dando así origen a una relación que fue a la postre el motivo que inspiró la separación de esta monarquía de la obediencia romana, al no aceptar el papa un divorcio del rey con la princesa Catalina por no haberle

---

<sup>149</sup> Yarza Luaces (1993), p. 143.

dato un sucesor. El valor de esta embajada desde un punto de vista artístico no tendría nunca el significado de las otras experiencias diplomáticas del propio Fonseca o de cualquier otro de los embajadores que hemos citado hasta el momento o de otros que están por estudiar. Indudablemente, Flandes e Italia, eran entonces los dos focos y centros artísticos y culturales más importantes de la Europa occidental, y por tanto, fueron ellos los que se convirtieron en paradigma de aquella renovación que penetró en España formando parte, no pocas veces, del equipaje y séquito de estos embajadores perfectamente sensibilizados con lo que allí se estaba produciendo. Acercándonos a nuestro Fonseca, se nos presenta un panorama de amplias y bellas perspectivas. Con su espíritu abierto, amplio, dinámico, ambicioso y arraigado en apetencias y satisfacciones humanas, se avenían muy bien las nuevas corrientes, la fastuosidad, el lujo, la grandiosidad y culto a la fama halagaban sus aspiraciones. El afán de vigorizar esa tercera vida —la fama— le mueve a obras grandiosas.<sup>150</sup> Las experiencias, por tanto, de Fonseca, del Conde de Tendilla, de Rojas o de don Jerónimo de Vich, que analizaremos a continuación, tienen en común no sólo esa componente política que les lleva a gestionar directamente los asuntos de mayor importancia para el éxito de la hegemonía hispánica, sino también el hecho de haberse producido en un marco verdaderamente idóneo para poner en marcha una serie de mecanismos y fenómenos de mecenazgo y promoción que son caracterizadores de la cultura del Renacimiento.

El reconocimiento que obtuvo de tales misiones diplomáticas y de un constante servicio al Estado tenía que dejarse ver, consecuentemente, en un declarado prestigio personal del que su presencia como testigo en los testamentos de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón da merecida cuenta. En ellos tomará parte junto con las personas más destacadas de su época, indicativo, por tanto, de que fue siempre un personaje de la más absoluta confianza de los reyes que vieron en él al más idóneo cumplidor de sus proyectos políticos. Un ejemplo también bastante visual de cuanto venimos diciendo, que demuestra además el papel tan importante que ejerció en todo lo relacionado con el Nuevo Mundo, es el hecho que se dio su nombre a un amplio golfo de mar, situado en el Océano Pacífico centroamericano. Se extiende por las costas de El Salvador, Honduras y Nicaragua, en las que hay unas excelentes bahías que sirven de seguros puertos; este golfo tiene unos setenta kilómetros de largo por treinta de ancho, comprendido entre la

---

<sup>150</sup> Teresa León (1960), pp. 278-279.



punta de Amapola y Cosiguia, que distan entre sí treinta y cinco kilómetros, formando en realidad un inmenso puerto que tiene un circuito de ciento sesenta kilómetros<sup>151</sup>, donde se desarrolla un notable tráfico mercantil y naviero que hace de esta zona una de las más ricas de toda Centroamérica. El recuerdo de don Juan Rodríguez de Fonseca quedaba así, desde los primeros tiempos de la colonización americana, perpetuado a través de un accidente geográfico natural que recordaría siempre al principal gestor de la política indiana en la época de los Reyes Católicos.

Después de su regreso a Burgos de donde, como vimos, se había visto obligado a huir durante la rebelión de las Comunidades, su actividad política quedó bastante reducida, pues al cansancio propio de quien ya había cumplido setenta años vividos con una gran intensidad, se unía la pérdida de la fuerza y el protagonismo anterior, aunque ello no quiere decir que fuese olvidado por quienes antes le habían colocado en un puesto de honor. En 1523 redacta el texto de su testamento, documento de primera importancia para conocer algunos rasgos esenciales de su personalidad y para seguir el rastro de su mecenazgo artístico. A partir de ese momento entra en juego el dilema para determinar la fecha exacta de su fallecimiento pues la nota dominante es la falta de unanimidad entre todos aquellos que hacen referencia a ella. Las fechas propuestas oscilan entre el cuatro de marzo de 1515, que es la data que lleva una carta de Pietro Martire d'Anghiera donde comunica la muerte del obispo de Burgos, y el cuatro de noviembre de 1524. Entre medias, se han propuesto también el catorce de marzo de 1524, el tres, el doce y el trece de noviembre de ese mismo año, aunque nos parece, siguiendo la opinión más generalizada, que sería la anteriormente citada de cuatro de noviembre de 1524 la más acertada, pues es ésta la que aparece en la inscripción colocada sobre su sepulcro en la Iglesia de Santa María de Coca donde por su expreso deseo fue enterrado con los otros miembros de su familia, para lo que él y su hermano don Antonio de Fonseca había encargado una serie de monumentos funerarios al escultor Bartolomé Ordóñez y su taller, y la fecha que lleva una carta remitida desde Burgos a Roma por don Antonio de Fonseca en la que se da cuenta al papa Clemente VII de la muerte de su hermano y reclama, al mismo tiempo los bienes y rentas que le correspondía por ser su heredero, tal y como se deduce de su contenido, del que nosotros damos cuenta en el apéndice documental que va al final. *Después de besar muy*

---

<sup>151</sup> Fernández-Prieto Domínguez (1998), p. 445.

*humildemente sus santos pies —dice en ella don Antonio de Fonseca— hago saber a Vuestra Santidad cómo ha placido a Dios llevar desta vida al Rdmo. obispo de Burgos, my hermano, el qual, como V. B. sabe, siempre sirvió a esta santa silla y fue devotísimo siervo de V. S. teniendo la dignidad de cardenal y después que fue asumpto al sumo pontificado en todo lo que se ofreció y sus fuerzas bastaron, y asy creo yo que V. B. como muy piadoso y gratisimo a sus servydores no olvidará esto en su muerte ny dará lugar a que su memoria reciva agravio...*<sup>152</sup>

Se acaba así la vida de una de las personalidades más apasionantes de cuantas desarrollan su existencia en aquel periodo de conquistas políticas y culturales, de exaltación personal, de fama y prestigio individual. No extraña que haya quién afirme que el Renacimiento fue la edad de las grandes biografías, pues entonces, como en pocos momentos de la historia de la humanidad, están llenas las páginas de aquella época de tantas figuras ilustres y esclarecidas, de tantos gestores de la hegemonía de sus Estados y monarquías y, a la vez, de tantos semblantes humanísticos y renacentistas, fraguados en el senos de hombres notablemente sensibilizados con los distintos procesos de renovación que se estaban produciendo. Podemos terminar el retrato de este prelado y político, de este cortesano y diplomático, de este mecenas de las artes y protector de la cultura con algunas de las palabras que uno de sus protegidos, Fray Juan de Guevara le dedica a modo de semblanza en una de sus epístolas:

Muy magnífico señor y yndiano proconsul. Escribisme, señor, que os escriba, qué es lo que dicen acá de vuestra señoría; y para hablar con libertad y deciros la verdad, todos dicen en esta Corte que sois un muy macizo cristiano y aun muy desabrido obispo. También dice que sois largo, prolijo, descuidado y indeterminado en los negocios que teneis entre manos, y con los pleiteantes que andan tras vos; Y lo que es peor de todo, que muchos de ellos se vuelven a sus casas gastados y no despachados. También dice que vuestra señoría es bravo, orgulloso, impaciente y brioso y que muchos dejan indeterminados sus negocios por verse de vuestra señoría asombrados. Otros dice que sois hombre que tratais verdad, decid verdad y sois amigo de verdad, y que a hombre mentirosos nunca le vieron ser vuestro amigo. También dicen que sois recto en lo que mandais, justo en lo que sentenciais y moderado en lo que ejecutais; y lo que más es de todo que en cosa de justicia no teneis pasión ni afección en determinarla. También dice que sois compasivo, piadoso y limosnero; y lo que sin gran alabanza se puede decir, que a muchos pobres y necesitados que quitais la hacienda por justicia, se

<sup>152</sup> Apéndice Documental VI. Documento XCII: Carta de don Antonio de Fonseca al Papa en que le da cuenta de la muerte de su hermano el obispo de Burgos y reclama para sí sus bienes.

la dais por otra parte de vuestra Cámara... Si en las obras virtuosas que intentáredes, no os sucediesen los fines conforme a vuestros deseos, si por caso dellos recibiesedes pena, no echeis sobre vos toda la culpa; porque al hombre que hace todo lo que puede, no podemos decirle que no hace todo lo que debe...<sup>153</sup>

El más joven de todos los grandes embajadores que contribuyeron a la renovación artística y cultural que tuvo lugar en los reinos hispánicos en la época de los Reyes Católicos fue uno de los más principales caballeros procedentes de Valencia. Se trata de don Jerónimo de Vich y de Valterra, y con él asistimos a la implantación ya con un carácter más o menos definitivo de las nuevas corrientes italianizantes que sus antecesores no habían hecho sino anunciar. Con él además se cierra el gran episodio de la diplomacia fernandina, de ese gran capítulo de la política exterior que se inició durante aquel reinado y que habría de llegar a momentos culminantes en tiempos de Carlos V y Felipe II.

Uno de los más importantes estudiosos sobre la vida, personalidad y empresas diplomáticas de este noble valenciano fue precisamente un descendiente de esta ilustre familia que ya en nuestro siglo consagró alguno de sus más importantes trabajos a rescatar y dar a conocer a quien se consideraba que había dado mayor timbre al linaje de los Vich y Volterra. Fue este estudioso don Jesús Manglano y Cucaló de Montul, Barón de Terrateig, del que han llegado hasta nosotros algunos importantes trabajos centrados en torno a la política internacional de aquella época y la participación en ella de don Jerónimo de Vich como principal protagonista de la aportación valenciana a la política exterior del rey Católico. A él se debe haber dado a conocer la extensa y rica correspondencia que mantuvieron el monarca y su embajador a lo largo de los años en que este último estuvo en Italia dando cumplimiento a las misiones que le fueron encomendadas. Con ello no sólo ha permitido ofrecer algunos datos interesantes sobre las cuestiones de mayor trascendencia que se trataron precisamente en el momento en que se estaba preparando el traspaso de poderes desde Fernando el Católico a su nieto el futuro Carlos V, sino además, ese amplio corpus epistolar aporta interesantes noticias acerca de la propia personalidad del embajador y de algo que han puesto de manifiesto

---

<sup>153</sup> Apéndice Documental VI. Documento XC: Letra para D. Alonso de Fonseca —quiere decir D. Juan de Fonseca—, obispo de Burgos, presidente de las Indias; en la cual se declara por qué los Reyes de España se llaman reyes Católicos.

casi todos los que han investigado en estos asuntos. Nos referimos a la estrecha relación que unió a ambos personajes en el marco de unas relaciones de lealtad y servicio que parece ser el denominador común de todos los que sirvieron a los Reyes Católicos, especialmente al rey, durante aquellos años difíciles en los que España ponía en marcha un primer ensayo de Estado Moderno, no exento de las ambigüedades que se detectan en los inicios de cualquier construcción política como lo era esta.

Por tanto, habría que preguntarse en primer lugar cuáles fueron las virtudes que el rey encontró en don Jerónimo de Vich para nombrarle embajador en Roma, aquella plaza del mundo como la definía el monarca donde tenían lugar los principales actos de la política europea del momento. Aproximadamente un siglo después, en plena Guerra de los Treinta Años es enviado a Saboya el Conde de la Roca para desarrollar allí una importante gestión diplomática que no cabe aquí analizar. Lo que a nosotros nos interesa ahora es reseñar, que ese mismo personaje fue autor de un libro titulado *El Embajador*, donde entre otras cuestiones se contenían cuáles habrían de ser las cualidades de los que fueron hechos titulares de la política exterior. Allí se mencionan una serie de condiciones sociales, físicas, intelectuales y morales que representan el prototipo que con el tiempo definiría al perfecto diplomático. La patria, la edad, el linaje y la hacienda, sin olvidar la *gentileza del cuerpo*, la actividad intelectual y *un algo especial* que es, que para Embajador se había de elegir el muy bueno de los muy buenos, y el primero de los primeros<sup>154</sup>, constituyen los principales argumentos decisivos y definitivos que harían de un determinado candidato el más adecuado representante de aquella política exterior en la que entonces, más que ahora, se cifraba el éxito y prestigio de una nación. De todo ello, pues, parece haber participado don Jerónimo de Vich pues el rey Fernando el Católico encontró en él valiosos elementos que lo mostraban como el más adecuado representante de aquella política internacional que desarrolló antes y después del fallecimiento de la reina Isabel en el marco de una determinada actuación política encaminada a la obtención de una posición hegemónica en el consorcio europeo. Este valenciano parecía reunir las condiciones necesarias para convertirse en un fiel representante de la política diplomática fernandina. Una dura educación política y cristiana desde la más tierna infancia, practicada con el regir de sus estados y señoríos, templada en cargos de gobierno y regidurías de ciudades y

---

<sup>154</sup> Ginarte González (1990), p. 88.

parlamentos, desarrollada en la directa y personal intervención en los campos de batalla, y curtida en negociaciones de lucha y de paz, les proporcionaba una bien nutrida experiencia que agregar a sus propias dotes personales. Y, si todo un honroso pasado les facilitaba el camino, también, el nombre, la Casa, el linaje y la posición económica servían de poderosos freno a las apetencias concupiscentes de la humana naturaleza.<sup>155</sup> A lo largo, pues, de las siguientes páginas tendremos oportunidad de reconstruir la semblanza personal y biográfica de este *caballero muy principal del reino de Valencia*, en el que habrían de coincidir las más altas cualidades que hicieron posible su elección para cargos de tan alta responsabilidad como la titularidad de una embajada cuyas consecuencias en el terreno político nunca se dejarán de valorar. Con aquellas, no menos importante fue la trascendencia cultural y artística de la carrera diplomática que desarrolló en Italia, concretamente en Roma que era entonces el escenario del triunfo de aquel renacimiento clasicista y anticuario que, promovido y patrocinado por las figuras más sobresalientes de la época, no debió ser ajeno a quienes como don Jerónimo de Vich fueron testigos de primer orden y propagadores de una política cultural de similar índole a su regreso al escenario cotidiano de su existencia.

Don Jerónimo de Vich nació poco antes de que terminara la década de 1450, concretamente en 1459. Lo que no está tan claro es el día ni el mes exacto en que se produjo su natalicio. Afirmaba, en este sentido, el barón de Terrateig que su primer nombre era Miguel, y dado que no existía tradición en su familia que implicara la utilización del mismo, todo lleva a pensar que lo habría recibido por haber nacido el 29 de septiembre que es cuando la Iglesia Católica celebra el día de este santo. Además, parece esto quedar confirmado por el hecho de que sus padres firmaron el acuerdo matrimonial, según consta en el documento que se conserva de las capitulaciones, el día 10 de marzo de 1458, con lo cual, si tenemos en cuenta que don Jerónimo de Vich fue el primogénito, no resultaría nada extraño que su nacimiento se hubiese producido en la fecha consignada y admitida desde entonces. Su otro nombre de pila, con el que se le reconoce normalmente, tampoco formaba parte de la tradición onomástica de su familia, con lo cual parece que le fue puesto en recuerdo de aquel santo, cardenal y doctor de la Iglesia que fue San Jerónimo, fundador de una de las órdenes religiosas de mayor presencia en suelo hispánico como demuestran los numerosos asentamientos y

---

<sup>155</sup> Manglano y Cucaló de Montul (1963), p. 70.



establecimientos monásticos que todavía se conservan. Precisamente uno de estos era el Monasterio de Santa María de la Murta, ligado los Vich desde que entre sus posesiones y heredades se incluyó la baronía de Llaurí. La historia de este monasterio aparece frecuentemente ligada a la de esta familia cuyos miembros más ilustres, siempre mostraron una excepcional actitud para los asuntos diplomáticos, un aspecto del que se hace eco Escolano que afirma *caballeros de la conquista, que por haber heredado los unos de los otros, no sólo la sangre, pero un cuerdo y maduro entendimiento, fueron desde el principio hasta hoy empleados por nuestros Reyes en embaxadas y cargos de mucha confianza.*<sup>156</sup> No se podrá dejar de recordar, como veremos en las páginas y capítulos sucesivos, la presencia e importancia de este monasterio de la Murta en la especial personalidad de don Jerónimo de Vich que tanto lo favoreció y se ligó a él, dando lugar a unos lazos y vinculación que alcanzan su capítulo más extraordinario a lo largo del Seiscientos entre quienes entonces ocuparon la titularidad de esta familia.

Pertenecía, como hemos dicho, don Jerónimo de Vich a una de las más importantes linajes de la aristocracia valenciana, cuyo origen habría que situar en Cataluña, donde en Castelló de Ampurias tenía su viejo solar, un destacado miembro de ella, Guillem, portando en su escudo tres fajas rojas en campo de oro, se alistó en las huestes de Jaime I de Aragón para la conquista de Valencia, y premiados sus méritos con feudos y estados, constituyó el tronco originario de la estirpe que en el ganado reino echó sus raíces y ofrendó no pocos frutos.<sup>157</sup> Parece ser que desde aquel momento, la familia de los Vich tuvo un papel bastante extraordinario en el campo de la diplomacia, aunque correspondería a don Jerónimo de Vich el ser su más preclaro representante, por concurrir en él las cualidades que más le acreditaban para llevar a cabo las misiones más importantes de la política exterior desarrollada por Fernando el Católico. Una vez más, como ya hemos dicho con anterioridad al mencionar las causas y condiciones que determinaron al rey para hacerlo titular de una importante gestión diplomática, decíamos que ocupaba un puesto de primer orden la pertenencia a una estirpe prestigiada y destacada de aquella sociedad. Con don Jerónimo de Vich esta premisa estaba más que cumplida pues el valor de su familia ya había quedado demostrado, no sólo al principio de la reconquista sino también entonces, ya que él y especialmente su

---

<sup>156</sup> Bérchez Gómez (1982), p. 45.

<sup>157</sup> Manglano y Cucaló de Montul (1956), p. 164.

hermano Juan tuvieron una importante participación en los distintos episodios que rodearon la Guerra de Granada, continuando algo así como el ideario común de buena parte de la nobleza española del periodo tardomedieval, cuyos servicios luego fueron recompensados por los monarcas mediante su incursión en los distintos ensamblajes de aquella construcción política y estatal que pusieron en marcha. Don Jerónimo de Vich podía, por todo lo que hemos dicho, haber sido el receptor de cualquier otra responsabilidad política, y es que, en su caso, nada era el resultado de la improvisación o la inexperiencia. Todo lo contrario, reunía en sí mismo todo aquello que facilitaba su participación en el juego de alianzas, acuerdos y pactos que se plantearon sobre el tablero del continente europeo.

Para llegar a ocupar el lugar tan destacado que mereció en el marco de la diplomacia fernandina y de los inicios del imperio carolino, la formación de este futuro embajador debió iniciarse muy tempranamente y en los círculos más próximos a la Corte. De hecho todo parece indicar que sus años de infancia y primera juventud, hasta que las obligaciones de su primogenitura le hicieron tomar rienda de los asuntos de su familia, debió pasarlos cerca del futuro rey católico a quien serviría, en el Palacio Real en calidad de paje, donde juntamente con las maneras cortesanas, los estudios y los apropiados ejercicios que, si también eran distracción y juego, daban a los muchachos de las nobles Casas un primer aprendizaje para la prestación de los altos servicios a que andando el tiempo serían llamados.<sup>158</sup>

Parece ser que después de los últimos episodios relacionados con la Guerra de Granada, nuestro embajador contrajo matrimonio con una dama de la nobleza valenciana, llamada Violante Ferrer, que era hija del Mayordomo Mayor de la reina Juana la Loca, don Luis Ferrer, y de doña Lucrecia Soler. De este matrimonio nacieron tres hijos, de los cuales fue el primogénito y continuador esencial de este linaje don Luis Vich y Ferrer, y los otros dos, doña Luisa y doña Violante.

Antes de su primera experiencia diplomática, que no llegó hasta el año 1507, por tanto después de la muerte de Isabel la Católica y en tiempos de la regencia del rey Fernando, don Jerónimo de Vich ocupó algunos cargos políticos de cierta importancia en la ciudad de Valencia donde residían sus familiares desde la época del rey Jaime I. Entre ellos consta que fue *justicia criminal* de la ciudad, aunque no debió ser el único

---

<sup>158</sup> Manglano y Cucaló de Montul (1963), p. 72.

puesto desempeñado en la administración y gobierno de aquella ciudad mediterránea que avanzaba hacia la modernidad. Durante esos años, y hasta el inicio de su aventura italiana, habitaba Vich en la que había de ser la casa solariega heredada de sus predecesores, que a su regreso de, decidió acondicionar el caserío medieval de Valencia en una auténtica mansión renacentista según los gustos y maneras vistas durante su prolongada estancia en Roma. Se ha de recordar que durante esos años, Roma debía ser el escenario del nuevo arte; la primacía artística y cultural es trasladada definitivamente de Florencia a Roma impulsada por diversos factores, entre los cuales, el fortalecimiento de la autoridad papal, debida principalmente a Julio II, y la reconstrucción de la iglesia de San Pedro, actuaron sin duda como motivos más importantes.<sup>159</sup>

Precisamente su relación con el rey Fernando el Católico desde los años en que don Jerónimo de Vich estuvo en el Palacio Real de Aragón cuando el futuro monarca era un joven príncipe, haría surgir entre ambos una estrecha relación que se afianzaría con su participación en las diversas campañas de la última fase de la reconquista, que ocupa un lugar de primera importancia para comprender la posterior elección por parte del rey de este noble a la hora de decidir su envío a Italia. La primera ocasión de visitar aquel país se produjo a partir del mes de septiembre de 1506, cuando don Jerónimo de Vich participó en el séquito que acompañaba al rey Fernando y a su segunda mujer doña Germana de Foix, con la que se había casado en 1505, en el viaje que éstos emprendieron con destino a Nápoles, durante aquel periodo de tiempo que, una vez muerta la reina Isabel la Católica, se había desvinculado del gobierno del reino de Castilla cuyas riendas eran entonces controladas, aunque por muy poco tiempo, por su yerno Felipe el Hermoso ante la incapacidad manifiesta de la reina Juana. Este viaje a Nápoles... cierra su etapa de actuación nacional, para emprender otras más calificadas empresas de rango internacional en la embajada de Roma, a la que llega en la templada madurez de sus cuarenta y seis años.<sup>160</sup> Sólo unos meses después de encontrarse Fernando el Católico en Nápoles, recibe la noticia del fallecimiento súbito y repentino de Felipe el Hermoso, con lo cual se le abrían de nuevo las puertas para volver a España y reiniciar una nueva fase de gobierno que habría de extenderse hasta el año 1516 en que se produce su muerte. Fue el Cardenal Cisneros quien lo llamó a Italia para que

<sup>159</sup> Bérchez Gómez (1982), pp. 45-46.

<sup>160</sup> Manglano y Cucaló de Montul (1963), p. 73.

regresara y actuara como regente a la espera de que su nieto Carlos alcanzase la edad suficiente como para hacerse cargo de aquel proyecto de unidad dinástica que corría entonces serias amenazas. De forma casi inmediata, el monarca organizó, de nuevo, una activa organización política que se tradujo en el envío a Roma de una comisión diplomática presidida por don Bernardo Despuig, don Antonio Agustín y don Jerónimo de Vich, el cual, directamente desde Nápoles donde todavía se encontraba enlazó con su misión en Roma a donde llegó en calidad de embajador y con la intención de prestar obediencia al pontífice Julio II.

Será éste, por tanto, el inicio de una duradera actividad diplomática que se extiende hasta mediados de la década de 1520, superando, por tanto, a la propia vida del rey por lo que se entiende que se mantuvo también en el cargo durante los primeros años del reinado de Carlos V. Su labor en Roma fue bastante dilatada, con lo cual no podemos hablar en su caso de una de aquellas embajadas con carácter extraordinario que fueron tan frecuentes en los primeros momentos de la historia de la diplomacia moderna, como también hemos tenido oportunidad de ver en algunos casos de los que hemos estudiado. Don Jerónimo de Vich fue o, por lo menos, debe considerarse como uno de los ejemplos más avanzados de aquel embajador permanente, figura que habrá de ir perfeccionándose y puliéndose hasta llegar a su expresión más actual, el cual instala su residencia allí donde ejerce como diplomático y vive en ella durante un tiempo que, como en este caso, puede resultar bastante prolongado. Tenía por objeto esta embajada gestionar del Papa Julio II, la Liga de España con la Iglesia y Francia, eje de la política internacional de Fernando el Católico y reyes sucesivos. Apenas llegado a Roma el magnate valenciano, sagaz y activo, comenzó a desarrollar los planes del monarca aragonés cerca de la Santa Sede. A sus esfuerzos debióse la elección de León X, de la casa de Médicis, opuesta entonces a los propósitos de Francia en Italia. Intervino, igualmente, en el concilio Lateranense, adquiriendo en todas estas negociaciones diplomáticas gran autoridad e influencia personal.<sup>161</sup> Se completarían estos encargos con otras cuestiones de cierta trascendencia que el embajador desarrollaría con la habilidad y audacia que siempre caracterizó a buena parte de los funcionarios que sirvieron a la Monarquía Católica. Entre éstas debe consignarse la concesión de la administración del Maestrazgo de las distintas Órdenes Militares

---

<sup>161</sup> Tramoyeres Blasco (1908), p. 521.

establecidas en España y la obtención de las licencias pertinentes para el nombramiento de Fernando el Católico como rey de Navarra. A lo largo de todo ese tiempo, don Jerónimo de Vich no podría quedar al margen de las ricas y extraordinarias experiencias artísticas y culturales que se estaban llevando a cabo en Roma, donde la confluencia de los más renombrados artistas, llamados por quienes entonces tenían la capacidad, la sensibilidad y los medios suficientes como para desarrollar amplios programas y mecanismos de mecenazgo, que hicieron de la Ciudad Eterna el escenario más brillante de aquella efervescencia que caracteriza al Renacimiento. Nos consta, además, que este noble valenciano fue hombre de entera confianza del papa León X, durante cuyo pontificado habrían de realizarse algunas de las obras más espectaculares de la Edad del Humanismo, al coincidir en la Santa Sede las figuras más preeminentes de la época. Esta estrecha relación, que se vio recompensada con algunas prebendas como el nombramiento de Consejero Papal para don Jerónimo de Vich, constituye un dato a tener muy cuenta ya que puede aportar elementos significativos en el proceso de reconstrucción de una personalidad tan perfectamente inserta en el marco temporal, histórico y cultural que le tocó vivir. Su estancia en Roma le valdría a su regreso y por su contribución a la implantación de las nuevas corrientes artísticas, la consideración de pionero en aquel proceso de introducción y difusión de los modelos del clasicismo italianizante en el que comparte protagonismo con don Íñigo López de Mendoza, de quien ya hemos dejado esbozada su semblanza personal y biográfica. No tiene nada de extraño, por tanto, que durante su estancia romana, Vich establecería contacto con los grandes artistas del momento, Bramante, Sangallo y se contagiaría del ambiente febril de construcción que en Roma reinaba. No es solamente una conjetura aventurada, sino una realidad avalada por el hecho de que, a su regreso a España, Jerónimo de Vich tomó por su cuenta la casa que había heredado en Valencia de sus mayores y la reformó y agrandó hasta convertirla en un palacio renacentista.<sup>162</sup> Esta será la gran conquista de su aventura diplomática y, además, una de las más extraordinarias expresiones de aquella simbiosis entre política exterior y renovación artística que se desarrolla en el marco de las relaciones internacionales que tiene lugar durante el reinado de los Reyes Católicos, y no exclusivamente con ellos.

---

<sup>162</sup> Ochoa Brun (1989), pp. 51-52.



A partir del año 1516, después del fallecimiento del rey Fernando, no abandonaría nuestro magnate valenciano el cargo que ocupaba desde hacía aproximadamente una década. Aunque al principio se alzaron voces, fundamentalmente desde Castilla, para que se sustituyera de los cargos ocupados a todos aquellos que no fuesen castellanos, el futuro emperador Carlos V reconoció la habilidad política, el valor de la experiencia y la actitud decidida de quien se había convertido en el más duradero titular de la representación diplomática en Roma, y fue precisamente todo eso lo que le decidió a mantenerlo en el cargo durante algunos años más, aunque compartiendo, a partir de entonces, su responsabilidad con los nombres de otros no menos importantes servidores de la corona. Don Jerónimo de Vich no pudo menos que recompensar el apoyo y la confianza depositada en él que siendo uno de los principales instigadores ante la corte papal en las operaciones y alianzas que condujeron a la obtención de la corona imperial por parte del rey Carlos. De hecho, éste parece ser el último gran episodio de su carrera diplomática, pues en 1520, siendo ya el nieto de los Reyes Católicos emperador del Sacro Imperio se producen las primeras operaciones que supondrían el abandono definitivo de su embajada. Su regreso, aunque haya algunos autores como Luis Tramoyeres o José Antonio Gaya que lo retrasan hasta 1525, debió producirse en los últimos meses del año 1521, cuando, sintiéndose ya viejo y con su salud quebrantada con tan intensas labores diplomáticas, pidió licencia al Emperador para retirarse a descansar a su casa, y obtenida la cual embarcó para Valencia, a cuya playa arribó después de penosa travesía.<sup>163</sup> Volvía así a Valencia un hombre que a pesar de su edad avanzada había quedado perfectamente impregnado por aquel ambiente cultural y artístico de la Roma renacentista, dejando una profunda huella en una personalidad dotada de un espíritu ciertamente sensible que habría de dar, a partir de entonces, no pocas muestras de la experiencia vivida. Desde entonces y hasta su muerte en 1535, don Jerónimo de Vich retoma buena parte de los negocios y asuntos familiares que había dejado en manos de otros parientes suyos, especialmente su hijo, como primogénito y heredero principal. Fue en ese periodo de tiempo cuando se produce su mayor contribución a la implantación de las novedades renacentistas que había gozado durante su estancia en Italia, a través de una serie de actuaciones muy concretas que se inician con el traslado hasta su residencia de los cuadros y otros objetos artísticos

---

<sup>163</sup> Manglano y Cucaló de Montul (1944), p. 27.

adquiridos en los años anteriores, como aquellos famosos lienzos de Sebastiano del Piombo que tendremos oportunidad de analizar, y fundamentalmente, es entonces cuanto este diplomático valenciano llevó a cabo, como hemos dicho con anterioridad, la reforma de su palacio, en el que instaló un elegante *cortile* romano, de mármol de Carrara de acuerdo con los gustos más depurados que, labrado en Italia durante sus años de embajador y transportado a Valencia, se erige en una de las más finas y tempranas muestras de la arquitectura renacentista en España.<sup>164</sup>

El último día del año 1534 hacía testamento don Jerónimo de Vich ante el notario Francisco Juan Ballester, y una semana después, el 7 de Enero de 1535 fallecía en su residencia valenciana una de las figuras más representativas y de mayor prestigio de cuantos desempeñaron durante un periodo importante de su vida labores de carácter diplomático. Su testamento, que reproducimos en uno de los apéndices documentales que van insertos al final, constituye uno de las fuentes más importantes para acercarse hacia la personalidad tan extraordinaria y significativa. Encontramos en él una serie de peculiares disposiciones, de las que es posible extraer no pocos datos de interés para la reconstrucción de las premisas fundamentales de un determinado fenómeno de mecenazgo artístico que llevó a cabo en un sentido bastante próximo al que había podido contemplar durante su estancia romana. Estas disposiciones, escritas en el estilo machachón, propio de la época, al no omitir ningún pormenor, adquieren una extensión poco frecuente, delatando al diplomático minucioso y detallista que en su última negociación todo lo quiere dejar señalalado y previsto, y por otra parte resalta su preocupación por el ritual y la liturgia, cuyo exacto conocimiento debió aprender en la Curia Romana.<sup>165</sup> La lectura de las cláusulas que se refieren a la organización de su entierro son, precisamente, las que ofrecen un mayor interés, pues es en ellas donde se aprecia con mayor claridad el fondo de las herencias culturales y mentales que habían impregnado su espíritu durante el tiempo en que ocupó la titularidad de la política internacional de los Reyes Católicos y Carlos V en Roma. La precisión llega a tal punto que resulta bastante fácil reconstruir como se debió desarrollar el espectáculo que rodeó su muerte y enterramiento en el seno de aquella sociedad valenciana que unos pocos años antes había recibido, en medio de una gran expectación, al embajador que marca la

<sup>164</sup> Benito Domenech (1988), p. 10.

<sup>165</sup> Manglano y Cucaló de Montul (1944), p. 29.

transición entre la política fernandina y la del imperio carolino. Su cuerpo, preparado en todo momento tal y como se especifica en el testamento, permanecería durante algunas horas en aquella residencia de corte medieval que él mismo había convertido en un palacio renacentista. Desde aquí *lo dit meu Cors sia posat en una Caxa empeguntada e aquella Cuberta ab un drap delana blanch que tire deu alnes, sia portada al Monestir del Glorios Sent Francesch de la present Ciutat ab les Creus majors de la Seus de Sent Marti, e de Sent Andreu ab sos Canelobres e Ciris blanchs, ab aquells Preveres que acostumen de eixir acompanyar algun Cors quant va la Creu major, e ab tots aquells Frares del dit Monestir de Sent Frances que als dits meus marmesors, apparan los quals dits Capellans e Frares portem hunc Ciriet blanch Cascu en la ma enses del pes e granaria que als dits meus Marmesors los semblara als quals sia donada la caritat acostumada e les antorches que portaran en torn del dit meu Cors aixi mateix vull sien blanques, lo qual dit meu Cors portat que sia en la forma desus dita al dit Monestir, e Iglesia de Sent Francesch vull sia posat sens Soterrar dabant les grades del Altar major de la dita Iglesia Cubert ab lo dit drap entorn de aquell les dites huit Antorches enseses e, estiga alli acompanyat ab tres Preberes Frares del dit Monestir, e, tres Capellans de dita Parroquia psalmechant, e, dient los psalms desus dits, fins sia hora de Misa Major, e corn sia hora de Misa major vull e man sia dita Misa Cantada de resurrecione Christi en lo Altar major del dit Monestir per los Frares de aquell ab Diaca e sots Diaca ab vestiments e paraments de Altar e, siris blanchs e acabada la dita Misa sien dites per los Preberes que auran Celebrat la dita Misa ensemps ab los Frares del dit Monestir tres absolucions sobre lo meu Cors ah tres responsos, e per lo Semblant vull me sien dites en lo dit Monestir en aquell dia tantes Misses de requiem per Anima mia quantes se poran dir, aixi per los Frares del dit Monestir com per altres qualsevols Preveres a les quals coses vull, y sia Convocada la lohable Confradria de la Verge Maria de la Seu de Valenca de la qual yo so Confrare a la qual sia pagada la Caritat acostumada, e, los sitis que deguts seran pregant als Reverent Prior Majorals de la dita Confraria pregunen a Deu per la mia Anima, e, diguen les oracions per semblants Confreres acostumades dir.*<sup>166</sup> Terminaba así la primera fase del entierro de don Jerónimo de Vich. A partir de ahí se iniciaba el traslado de sus restos mortales hasta el Monasterio de Santa María de

<sup>166</sup> Apéndice Documental VII. Documento CII: Testamento otorgado por don Jerónimo de Vich y recibido por el notario don Francisco Juan Ballester en 31-XII-1534, según testimonio autorizado en 15-2-1775 por el secretario real y público de esta ciudad, don Vicente Alfonso.

la Murta, muy cerca de la ciudad de Alcira. Será a partir del siglo XVII, como hemos dicho con anterioridad, cuando el Monasterio de Santa María de la Murta se beneficiaría de forma más extraordinaria del mecenazgo, la promoción y el patrocinio de las figuras más ilustres de este linaje de preclaros e ilustres representantes. Sin embargo, con anterioridad a esa centuria, no faltarían las noticias que atestiguan la devoción y proximidad que sintieron hacia él otros miembros de esta familia. La historia de este recinto monacal tendrá a partir de entonces un desarrollo casi paralelo al de la propia historia de la familia Vich, quedando constancia de continuas y reiteradas ocasiones en las que esa relación se tradujo en creaciones de carácter artístico, como es el caso de aquella pieza de plata sobredorada que hizo donación el nieto del embajador a los monjes de la Murta como resultado del agradecimiento familiar y la elevada devoción que sentía hacia aquella institución. El relicario, una de las piezas más exquisitas de la orfebrería valenciana del barroco, cuenta entre todos sus componentes con una piedra preciosa que según la tradición había pertenecido al papa León X, antes que éste se la regalara a don Jerónimo de Vich durante el tiempo en que estuvo en Roma como embajador de Fernando el Católico. Una vez más, asistimos a aquella constatación que confirma las altas y elevadas vinculaciones entre arte, diplomacia y cultura en el contexto del Renacimiento hispano.

Correspondió también al embajador Vich, y así lo consignan algunas cláusulas del testamento, la intervención sobre dicho Monasterio donde había mandado construir una capilla que sirviese de enterramiento a él y sus familiares más cercanos. Con la precisión de los sepelios de los más altos miembros de la curia romana siguieron los sucesivos actos que culminaron con la deposición del cuerpo de don Jerónimo de Vich *en hun deposit en terra dins la dita mia Capella, fent hun planell de rachola y damund ell sia posada la Caxa del meu Cors y puixat de rachola quatre palms que sobre puije la Paret a la Caxa bon tros y de allí faran, hun entabacat fins a la paret de la Capella que reste tanquat alli lo meu Cors, hon stara de vida de la dita Doña Yolant Ferrer Muller mia y com ella pasará de esta vida posaran los dos Juntament en lo vas si aquella volrra y sobre lo entabaquat que Clou se fasa una Creu oom se aoostuma de fer*

*en Roma en los Deposits segons lo fill y hereu meu deius escrit sab molt be.*<sup>167</sup> Este último fragmento de la cláusula testamentaria que se refiere a la organización de su enterramiento, pone de manifiesto no sólo la minuciosidad y precisión con que trató todos los asuntos relacionados con sus propias exequias, sino también el fiel reflejo de lo que estuvo acostumbrado a ver durante su estancia en Roma, de ahí que deba considerarse, también, como un interesante documento exponente de unas determinadas prácticas funerarias dotadas del ceremonial y boato propio de la cultura renacentista.

Con la muerte de don Jerónimo de Vich se cierra el extraordinario episodio de la historia de la Diplomacia española de la época de los Reyes Católicos, aun cuando al producirse su fallecimiento era ya Carlos V quien dirigía los designios de aquellos reinos hispánicos, convertidos por una suerte de acontecimientos familiares, históricos y políticos, en un imperio que, durante casi medio siglo ocupó un puesto de manifiesta hegemonía en el mapa político europeo. No cabe duda que en todo ese proceso, las relaciones internacionales llevadas a cabo por quienes ocuparon puestos de responsabilidad en las principales embajadas representan uno de los capítulos más extraordinarios y sobresalientes. Si en el terreno político ya hemos tenido oportunidad de ofrecer un primer acercamiento, fueron éstas también el lugar más privilegiado desde donde se iniciaría un profundo fenómeno de renovación artística y cultural, fenómeno sin el cual no se puede entender el inicio y desarrollo de nuestro Renacimiento. La diplomacia, y ya parece haber quedado bastante claro, representa el vehículo más apropiado en el trasvase de ideas, usos, personas y obras que se produce desde unas sociedades a otras, y en ese trasvase, el embajador que después de haber pasado un cierto periodo de tiempo fuera de su patria cumpliendo con las obligaciones que el cargo le deparaba, a su regreso, difícilmente podía obviar todo aquello cuanto había constituido parte esencial de su experiencia cotidiana. Y si durante su estancia en una corte extranjera habría hecho lo posible por rodearse de lo que le recordase el lugar de donde procedía, cuando se marchaba de allí, no renunciaría tampoco a volver con un equipaje donde no faltarían las nuevas formas del pensamiento, el arte y la cultura de una época tan rica en matices y conquistas que afectan a todas las esferas de la existencia humana. Gracias a esos intercambios, en principio políticos, pero también

---

<sup>167</sup> Apéndice Documental VII. Documento CII: Testamento otorgado por don Jerónimo de Vich y recibido por el notario don Francisco Juan Ballester en 31-XII-1534, según testimonio autorizado en 15-2-1775 por el secretario real y público de esta ciudad, don Vicente Alfonso.



culturales que se producen al amparo de las relaciones diplomáticas en el inicio de la Edad Moderna, se definen las estructuras y mecanismos que posibilitarán, en concreto para el caso español, la creación de las bases necesarias que permitieron el triunfo del Renacimiento en su significación política, literaria, artística y mental. Los grandes centros de la diplomacia fueron, por tanto, los pilares de esa experiencia de indudable alcance posterior como acreditan los notables episodios de la cultura hispánica en los siglos siguientes. Ante todo lo dicho, pues, debemos reconocer en la Diplomacia uno de los cauces más espectaculares para la construcción del Renacimiento en España, con el cual desaparecía, rápidamente nuestra España medieval, con su variedad de razas y religiones, su sociedad abigarrada, diversa y pintoresca, y daba paso a una España nueva, unitaria y monárquica.<sup>168</sup> Ese tránsito estaría lleno también de cambios artísticos y culturales, cuyos protagonistas fueron, en la mayoría de los casos, los embajadores que el gran maestro de la política exterior, aquel rey Fernando el Católico que Maquiavelo utilizó como modelo para representar al príncipe moderno y renacentista, estableció y repartió por las diferentes cortes europeas, donde éstos, o por lo menos quienes estuvieron dotados con las cualidades y sensibilidad específicas, fueron capaces de asimilar todo aquello que representaba la novedad de una época completamente nueva.

---

<sup>168</sup> Chueca Goitia (1995), p. 719.

## *Los lenguajes artísticos de la Diplomacia española*

---

A la altura actual de nuestra investigación y del ejercicio de reflexión que guía este trabajo parece bastante claro que la defensa de aquel argumento basado en la constatación de unas interesantes y particulares relaciones entre Diplomacia, Arte y Cultura en el marco específico de la política internacional desarrollada en tiempos de los Reyes Católicos, es algo perfectamente visible. Las páginas que hemos dedicado a presentar la actividad diplomática de aquella época de génesis y formación de unos usos y hábitos en política exterior acordes con el espíritu y la mentalidad propia de una sociedad que es ya netamente prerrenacentista no hace sino confirmar el convencimiento de esa simbiosis, que resulta mucho más evidente después de haber esbozado, aunque sólo haya sido en sus líneas generales, el retrato de cada uno de los principales protagonistas de este fenómeno de poder, representación, prestigio y distinción del que deviene hablar del Arte al servicio del poder político y de la Política emblemática y expresada a través de unos peculiares mecanismos de interpretación y acción artística y creativa.

La Diplomacia, decía Miguel Ángel Ochoa, nace durante el Renacimiento y, por tanto, es, a la vez, un producto y un personaje del Renacimiento. De igual forma, es también, fruto de aquel concepto político de Estado que se formula en el tránsito del mundo medieval al moderno, cuyo arco cronológico cabe situar en el escenario de las últimas décadas del siglo XV y primeros decenios del siglo XVI —teniendo siempre en cuenta el sentido relativo que deben darse a esos encuadres temporales que se establecen sobre todo cuando se habla de fenómenos artísticos y culturales—.

Desde esta perspectiva, y al margen de sus propias y específicas implicaciones historicistas, económicas y políticas que ya han demostrado no pocos investigadores e

historiadores de todos los tiempos, la Diplomacia Moderna representa uno de los fenómenos más deslumbrantes para conocer y estudiar una serie de experiencias artísticas y culturales de primer orden, hasta el punto que creemos decisiva su participación en la introducción, formulación y triunfo de los mecanismos y ensayos artísticos de aquel periodo. Por todo ello creemos tener los datos suficientes como para poder hablar de los lenguajes artísticos de la Diplomacia española durante el reinado de los Reyes Católicos, anticipándose así a un proceso que alcanzará bajo Carlos V y Felipe II una posición extraordinaria. La política de los Reyes Católicos, sobre todo en su aspecto exterior, por cuanto es aquí donde más contactos se podían obtener con los grandes centros culturales europeos, tuvo una gran influencia en la articulación de los diversos mecanismos y fenómenos que rodean las distintas experiencias artísticas y culturales que se fraguan en los reinos peninsulares en los últimos tiempos del periodo medieval y en los albores de la modernidad. Las embajadas no sólo fueron el escenario donde tuvieron lugar las más elevadas estrategias de la política hegemónica impulsada por Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, se convirtieron también en el lugar donde tendrían cabida una serie de intercambios capaces de configurar la compleja realidad cultural de aquella época. A través de ellas es posible reconstruir las distintas tendencias que se hicieron sentir en España a lo largo de esos años, configuradoras de una realidad rica y compleja que no habría de unidireccionarse hasta mediados del siglo XVI cuando el triunfo del clasicismo italianizante se eleva a la categoría de paradigma de la artísticidad hispánica durante las centurias de la Edad Moderna. Los embajadores serán, por tanto, los instrumentos y propiciadores de buena parte de los programas de renovación que se relacionan específicamente con el movimiento renacentista ya sea éste de tono italiano o nórdico. En cualquier caso, uno y otro se presentaban como una opción nada desdeñable a la hora de expresar las preferencias e inclinaciones de quienes potencialmente tenían más posibilidades de fomentar la actividad artística, como es el caso de los diplomáticos de aquel estado supranacional que pugnaba por ocupar un puesto de primer orden en el consorcio del juego político europeo.

El resultado de todo ello será la puesta en escena de una serie de actitudes, al principio enfrentadas y más tarde hasta cierto punto armonizadas que definen la realidad artística peninsular durante las décadas que enmarcan el salto de un siglo al siguiente. Por un lado encontramos las huellas de una plena aceptación de los modelos flamencos

perfectamente incorporados en la mentalidad de buena parte de quienes podían encabezar los programas de mecenazgo y patrocinio, empezando prácticamente desde los propios monarcas, especialmente la reina, que se habían distinguido por su afinidad con los esquemas de aquel estilo perfectamente identificable con el sentir popular y tradicional de la sociedad hispana. Lo cierto es que, en un clima de receptividad general ante el deslumbrante mundo nórdico, la Corona de Castilla, singularmente ambas Castillas, fueron reconvirtiendo todo su arte hasta el punto de que los historiadores han acuñado el término hispano-flamenco para definir el periodo que va desde 1435-1450 hasta inicios del siglo XVI.<sup>169</sup> Tanto es así que no ha faltado durante algún tiempo la aplicación al arte flamenco desarrollado en España de la denominación de *estilo isabelino* o incluso la de *estilo Reyes Católicos* pues fue durante su reinado cuando se realizaron algunas de las obras más emblemáticas y representativas. Su valor y legitimidad para convertirse en el referente de las empresas y experiencias artísticas de aquel tiempo se halla en su capacidad de expresar una serie de valores que tenían más de contenido histórico y político que de concepción estética. Como se ha dicho para el caso particular de la arquitectura, si es fundamentalmente significativa como representativa de la culminación del proceso integrador de las corrientes culturales que han informado la vida medieval española, su valor excede, realmente, al de ser únicamente indicativa esta arquitectura de la estética y factores culturales que configuran la sociedad en que se desarrolla. El arte hispano-flamenco no es el canto de cisne de nuestra cultura medieval, sino su síntesis.<sup>170</sup> Se entiende así que fuera, por lo menos durante una parte importante del reinado de los Reyes Católicos una opción fuerte y decisiva para quienes, como los diplomáticos, en algún momento de su existencia pusieron en práctica conductas de promoción y mecenazgo. Si además tenemos en cuenta la estancia de algunos de estos embajadores en aquellas cortes del norte de Europa donde tenía su origen la floración del arte flamenco, no resulta extraño que el gusto por lo flamenco y, especialmente por su expresión netamente hispanizada como consecuencia del contacto con otras formulaciones artísticas tradicionales, fuera desde el principio uno de los lenguajes más recurrentes entre quienes detentaron la

---

<sup>169</sup> Yarza Luaces (1992), p. 138.

<sup>170</sup> Azcárate (1971), p. 208.

titularidad de alguna de las embajadas más importantes y trascendentales de cuantas pusieron en marcha los Reyes Católicos durante su reinado.

La actitud contrapuesta con relación a la que acabamos de presentar vendría de la mano de quienes apostaron por una opción, como decíamos antes, al principio casi antagónica en los usos, modos y procedimientos con que se venía expresando la tradición hispano-flamenca. Su triunfo final no sería sino el resultado de una asimilación consciente en el seno de la sociedad hispánica y del apoyo decidido que obtuvo por parte de un importante sector de aquella sociedad que encontró en sus desarrollos la materialización de una serie de principios y valores que habían adquirido un peso decisivo en la época, tales como la magnificencia, la liberalidad, el lujo y el afán de representación y distinción que parecen estar presentes en buena parte de los comportamientos humanos de las sociedades modernas a tenor de la información que ha llegado hasta nosotros. Nos estamos refiriendo, claro está, a la introducción de la cultura y el arte renacentistas, el otro gran lenguaje de la diplomacia en su vertiente de propagadora de los usos y procedimientos artísticos y culturales. Las circunstancias políticas y culturales de nuestro país eran también las más propicias para que se produjera esta adaptación de las novedades italianas a las tradiciones medievales. La conquista de Granada, el descubrimiento de América, nuestras victorias en Italia, creaban una situación de alegría nacional y una exaltación de la voluntad de poder que necesitaban un mundo de formas nuevo para poder expresarse.<sup>171</sup> No cabe la menor duda que la introducción y expansión del Renacimiento por el territorio peninsular, o cuando menos por buena parte de él, encontraría un puntal muy decisivo en el contacto que numerosos eclesiásticos, militares y políticos mantuvieron con el principal centro de la cultura mental y artística de la tradición renacentista, clasicista y anticuaria que se estaban desarrollando en Italia. Entre aquellos se encuentran, claro está, los diplomáticos y embajadores de la monarquía católica, y aunque no todos habrían de quedar sensibilizados con el mismo grado de fascinación, se puede afirmar que no faltaron muestras de una verdadera atracción por todo lo admirado en tierras italianas, admiración decisiva para comprender todo el posterior proceso de asimilación que se produce cuando éstos regresan de nuevo a sus lugares de origen.

---

<sup>171</sup> Camón Aznar (1945), pp. 21-22.



La estancia en Italia de buena parte de las más importantes personalidades que desarrollan su existencia en aquel marco cronológico, histórico, político y cultural que supone el reinado de los Reyes Católicos en los albores de nuestra Historia Moderna, representa una de las experiencias más interesantes dentro de ese fenómeno de asimilación que acabamos de enunciar. Debemos tener en cuenta que los cauces de penetración de la cultura italiana en España se materializó a través de cauces diversos y heterogéneos, dotados de un papel determinante en el fenómeno de configuración de nuestro arte y cultura renacentistas. Estas aventuras italianas, vividas de primera mano por quienes, por unos motivos u otros, tuvieron la oportunidad de viajar a aquel país, permitieron despertar en estos viajeros de la Edad Moderna, un apasionado interés por emular las actitudes, impresiones y comportamientos de los príncipes, pontífices y grandes señores de la península en la que lo clásico había adquirido la categoría de un nuevo lenguaje formal, simbólico y expresivo de aquella floreciente cultura renacentista.

Muy diversas causas podían justificar la presencia de destacados miembros de aquella sociedad en Italia. Algunos habían sido enviados allí con la intención de aumentar su propia formación intelectual y religiosa, sobre todo si se trataba de representantes de las distintas jerarquías eclesiásticas. También hubo quienes tuvieron la oportunidad de viajar por Italia formando parte del séquito que acompañaba a personalidades de alto rango. Podemos citar en este sentido el caso de don Hernando Colón, que estuvo presente como miembro del cortejo que acompañó a Carlos V a la coronación imperial en Bolonia. De igual manera, conocemos algunos casos de viajes y estancias en Italia como parte integrante de un itinerario mucho más amplio. Esto fue lo que le ocurrió a don Fadrique Enríquez de Ribera, primer Marqués de Tarifa, el cual, llegaba a la península italiana en 1520, después de realizar un largo viaje a Tierra Santa que se había iniciado el 24 de noviembre de 1518. Evidentemente, en este caso, aprovechando su estancia en el extranjero, decidió dedicar algún tiempo a conocer distintas ciudades italianas como Florencia, Roma y Nápoles, para arribar definitivamente a Génova donde estuvo aproximadamente un mes mientras aguardaba para embarcarse con destino a España a donde llegaría el 27 de agosto de ese mismo año.

Quedaría mencionar, por la parte que aquí toca, los periplos italianos de quienes formaban parte de aquel incipiente funcionariado estatal puesto en marcha por los Reyes Católicos. Secretarios, notarios, heraldos y embajadores residieron en Italia dando satisfacción a determinadas cuestiones de carácter institucional, como lo eran en muchos casos el mantenimiento de una representación diplomática ante las cortes y principados itálicos.

Estos ejemplos que acabamos de mencionar, representan sólo una mínima parte de la nómina de los que tuvieron la posibilidad de realizar este viaje. La realidad es que episodios similares se repiten desde entonces y hasta el tercer cuarto del siglo XVI con otros muchos nombres de la nobleza y el clero hispano. Nos hallamos así ante un grupo de hombres bastante numeroso, económicamente acomodados y socialmente prestigiados, de entre los cuales saldría buena parte de los futuros mecenas españoles. Con todo, no cabe aquí el principio de la generalidad, sino más bien todo lo contrario. Aunque la atracción por lo italiano pudo darse en algunos ejemplos muy concretos, de entre los que nosotros vamos a estudiar al grupo de los embajadores, para muchos la experiencia italiana no fue capaz de impresionar y sugestionar hacia la adopción o la mínima apreciación del nuevo arte. De cualquier manera, y al margen un poco de lo que acabamos de advertir, hemos de reconocer el importante peso que tendría la aventura italiana entre aquellos nobles y prelados que más contribuyeron a la consolidación de una auténtica conciencia del valor de lo renacentista. Es más, fueron ellos los iniciadores de uno de los capítulos más interesantes del arte español. Después serían los propios artistas españoles formados en Italia quienes se encargaron de continuar y extender unos modos y usos artísticos que los reinados de Carlos V y Felipe II convierten en su máximo paradigma, conduciendo a los desarrollos tan interesantes del Renacimiento español, que tanto debe a Italia y a estos primeros introductores del estilo, los cuales a través de una más o menos intensa labor de mecenazgo hicieron revivir el gusto por el arte y la cultura quattrocentista, de tradición clasicista y anticuaria, definiendo el lenguaje formal y simbólico de los nuevos tiempos. De este conjunto variopinto de viajeros a Italia —afirma Fernando Marías— saldrían algunos que por su rango y posibilidades económicas, pudieran convertirse en constructores y hacer gala de sus nuevas experiencias y poderes a través del nuevo lenguaje importado. Otros... quizá no fueran nunca a Italia pero a ellos llegó el interés por la Antigüedad a través de su

educación humanista. Los contactos con Italia les permitieron un nuevo tipo de aproximación a las fuentes; no sólo importaron cuadernos y repertorios de dibujos y más tarde de estampas, sino incluso se decidieron por traer maestros italianos o encargar directamente a talleres extranjeros piezas arquitectónicas con las que acentuar la imagen de originalidad y magnificencia de sus obras.<sup>172</sup> Estas consideraciones que acabamos de describir y analizar serán muy importantes a la hora de comprender todo lo que significaron los modelos y ensayos italianos del Renacimiento en la conformación de una determinada opción artística y cultural por parte de quienes con mayor sensibilidad mostraron un espíritu tremendamente abierto hacia las novedades procedentes de aquel nuevo espacio de renovación que se relacionaba con todo lo italiano renacentista. Estos fundamentos que brevemente hemos dejado esbozados servirán para poner de manifiesto el valor otorgado a esta opción, tan válida como la que aspiraba a mantener el vigor y la fuerza de aquella otra inspirada en los modelos nórdicos y flamencos con la que rivalizó por lo menos al principio en un proceso de adaptación y acomplamiento que ofrece para el caso español resultados finales de una extraordinaria originalidad sin paralelo en otros escenarios europeos.

Analizado ese panorama encontramos, como han puesto de manifiesto Azcárate, Chueca Goitia, Bustamante García, y más recientemente María del Rosario Díez del Corral, una serie de actitudes o posiciones que van desde la aceptación de los modelos de la tradición hispano-flamenca, aquella que más estaba enraizada con la mentalidad y apreciación tradicional hasta las posturas de un marcado carácter renovador cifrado en el valor de los modelos italianos que se propusieron como alternativa a los programas y empresas artísticas que hasta entonces se habían resuelto conforme dictaban las normas de la estética goticista. Ni una ni otra estaban destinadas a ocupar, por lo menos al principio de plantearse esta situación, una posición hegemónica, aún cuando al final y por la propia evolución de los estilos y de la mentalidad de la época serían los segundos los que acabaron dominando el panorama artístico y cultural de la Península. Mientras tanto, asistimos a un periodo de tránsito similar al que se puede encontrar cuando se analizan las condiciones políticas, históricas y sociales de este mismo periodo. Se trataría de una tercera opción, basada en un principio de armonía, de síntesis y equilibrio entre las propuestas dominantes de donde habrá de partir, como decíamos antes,

---

<sup>172</sup> Marías (1989), p. 259.

precisamente el valor y la riqueza de nuestro Renacimiento. Y es que, el punto medio, el que ha de configurar justamente nuestro Renacimiento, va a ser el que, de forma análoga a como ocurre en amplios sectores influidos por el pensamiento erasmista, siente el deseo y la necesidad de incorporar los elementos nuevos al viejo espíritu, manteniendo, en suma, la tradición hispánica y medieval revestida con formas nuevas que, al fin, también representan una nueva concepción del mundo.<sup>173</sup> En honor de la verdad y salvo unos pocos ejemplos que manifiestan la vinculación a uno de los dos modelos de apreciación artística y cultural en su estado más puro, la mayor parte de las actuaciones de esta época que centra nuestra investigación y que ya ha quedado descrita en sus rasgos fundamentales, se desarrolla a medio camino entre la tradición y la modernidad, entre lo viejo y lo nuevo, lo que renace. En definitiva, entre el mantenimiento de los esquemas y soluciones propios del mundo medieval y la renovación de los nuevos tiempos. Aquí es donde deben quedar inserta la personalidad y protagonismo de la mayor parte de los que desde su posición de diplomáticos y embajadores contribuyeron, en mayor o menor medida, a dar cuerpo a ese proceso y fenómeno histórico-artístico que inicia uno de los capítulos más sobresalientes de la historia de la cultura occidental.

Este es el punto de partida desde donde pueden ser analizadas las figuras que no sólo ocuparon un lugar privilegiado en cuestiones de política exterior, sino también en la plasmación de un convencimiento que reconocía, ahora más que nunca, las estrechas e importantes vinculaciones que existían entre los esquemas sociales y políticos de aquella sociedad y las novedades del Renacimiento. Como ha afirmado Joaquín Yarza en relación con don Íñigo López de Mendoza, quizá el más preclaro representante de cuanto estamos diciendo, éste, era una persona de buen talante, interesado por empresas en las que tiene que intervenir por voluntad propia o por responsabilidades derivadas del cargo, que conoce, trata y discute con artistas, encantado con lo que significó la distinción de que le hizo objeto el papa en su embajada romana, probablemente sensible a las formas artísticas, pero que no había llegado a calar en los principios profundos del nuevo arte, manifestándose en ocasiones, pese a los artistas elegidos con una mentalidad

---

<sup>173</sup> Azcárate (1968), pp. 132-133.

aún propia del tardomedioevo.<sup>174</sup> El Conde de Tendilla es con su talante de modernidad y también con los resabios propios de la mentalidad tradicional el paradigma de la excepcionalidad de aquella época que tanta riqueza ofrece en todos los aspectos relacionados con este asunto.

La Diplomacia española, como se constata cualquiera que sea el punto de mira desde el que se aborde la cuestión del arte y la cultura en España en el marco de aquel escenario sociopolítico, ofrece esa misma realidad rica y contradictoria, oscilando entre el gusto por lo flamenco o, mejor dicho, por aquella interpretación hispana del arte de Flandes, y el afán de renovación que significaban los modelos italianos del Renacimiento, aún cuando en la mayoría de los casos se verifica una posición intermedia, de tránsito, a medio camino entre la tradición y la modernidad, pues no de otra manera se podía explicar la excepcionalidad de este periodo ya que —afirma Maravall en sus *Estudios de Historia del Pensamiento Español*— lo cierto es que una estructura histórica encierra siempre una tan múltiple variedad de elementos que para entenderla hay que conservar en su ajustada conexión lo nuevo y lo heredado. Ello explica algo que ha confundido a más de un historiador del Renacimiento: la mezcla de elementos renacentistas y tradicionales, reservando... el primer nombre para las novedades del tiempo. Esa mezcla... da lugar al insuperable carácter bifronte de las personalidades consideradas como más representativas del momento y que no por eso dejan de serlo.<sup>175</sup>

Bien podría valer el caso de don Francisco de Rojas para comenzar a analizar cada una de las opciones que configuran los lenguajes artísticos y culturales de la Diplomacia española en tiempos de los Reyes Católicos. Considerado como uno de los embajadores más grandes de su tiempo, tal y como demuestran los importantes servicios realizados en beneficio de aquel incipiente Estado Moderno, don Francisco de Rojas demostró una manifiesta atracción por lo flamenco como nota dominante en el conjunto de sus actuaciones de intervención y mecenazgo. Resulta todavía más evidente cuando comprobamos que a diferencia de otros embajadores de su tiempo, tuvo la oportunidad de conocer los dos modelos que entonces habían entrado en pugna, pues antes de ser enviado a Flandes para concertar, como vimos, el matrimonio de los príncipes de

---

<sup>174</sup> Yarza Luaces (1992), p. 62.

<sup>175</sup> Maravall (1984), pp. 40-41.



España con los hijos del emperador Maximiliano de Austria, estuvo destinado durante algún tiempo en Roma desempeñando el cargo diplomático que entonces era considerado como más difícil de cuantos implicaban la representación y defensa de los intereses nacionales ante una corte extranjera. Después volvería de nuevo a Roma, aunque para entonces ya había puesto en ejecución la mayoría de las piezas y encargos que se relacionan con su mecenazgo artístico y cultural, donde pensamos que no por casualidad optó por la fidelidad a los modelos tradicionales, aquellos que más fácilmente se identificaban con el sentir popular e incluso el de los propios monarcas pues a todos consta que especialmente la reina manifestó siempre una actitud de defensa y predilección de lo hispano-flamenco, que Fernando el Católico sólo empezó a mudar en beneficio de las novedades italianas en los años de su regencia.

Cabría pensar, sobre todo teniendo en cuenta cuáles son las piezas y a quién se destinan algunas de ellas, que la opción de don Francisco de Rojas estuviera un poco condicionada por las propias circunstancias que rodean el encargo de las mismas. Sin embargo, la impresión es que en todo caso se trataría de una opción libre derivada más de un convencimiento personal que de algún tipo de imposición estética o estilística. Decimos esto porque en la modestia, cuantitativa aunque no cualitativa, de su mecenazgo figuran el Libro de Horas de Isabel la Católica del Museo de Arte de Cleveland y el Breviario de Isabel la Católica que se conserva en la British Library de Londres, ambos realizados según las preferencias del propio embajador que habría localizado, durante el tiempo que permaneció en la corte de Maximiliano, a los artistas miniaturistas que pudieran hacer realidad unas obras de claro significado propagandístico y de exaltación, sobre todo el segundo que siempre se ha identificado como un regalo del embajador a la reina con ocasión de la celebración del matrimonio del príncipe Juan y la princesa Juana con los archiduques Margarita y Felipe respectivamente, como se deduce por la decoración heráldica y la inscripción que lo acompaña. Nos encontramos así ante una pieza que no sólo ayuda a comprender y estudiar las preferencias artísticas de un determinado personaje sino también la confirmación de su valor y significado dentro de la historia del regalo, como medio de acción diplomática y que tiene en el Renacimiento y el Barroco su mejor momento.<sup>176</sup>

---

<sup>176</sup> Checa Cremades (1986), p. 36.

El Breviario, considerado como uno de los manuscritos iluminados más importantes de la tradición flamenca ya en su última etapa, ha sido objeto durante mucho tiempo de una serie de interrogantes a lo largo de los años que, aunque no le quitan nada de su valor, plantean algunas cuestiones bastante interesantes. Se refieren éstas a la inscripción que hay en la zona inferior del margen derecho de una de sus páginas. En ella, a pesar del estado de deterioro en que se encuentra, hasta el punto de haberse perdido algunas palabras, es posible leer la dedicatoria que supuestamente habría mandado poner don Francisco de Rojas a este libro antes de ser entregado a la reina Isabel como obsequio a su regreso de la embajada en Flandes en 1497. Se ha podido demostrar que esa inscripción se encuentra sobre una ya existente, aunque no se puede determinar si el texto se correspondería exactamente. Después de haber sido examinada por muchos especialistas, todos ellos parecen coincidir más o menos en que la lectura de la inscripción sería la siguiente: *Diue Elizabeth hispaniarum et sicilie Regine etc. christianissime potentissime semper auguste supreme Domine sue clementissime franciscus de Rojas eiusdem maistatis humilimus seruus ac creatures optime de se mereus breuiarium hoc ex obsequio obtulit.* Esto podría ser traducido de la siguiente manera: *A la dichosa Isabel, reina de las Españas y de Sicilia, etc., su más cristiana, más poderosa, siempre augusta y su más clemente suprema señora, Francisco de Rojas, el más humilde siervo y criatura de esa misma majestad, merecedora de lo mejor, ofreció este breviario de su respeto.* Aunque esta es la versión más comúnmente aceptada, no han faltado otras conjeturas bastante más aventuradas como la que hizo el catalogador de la Biblioteca de Dent a donde fue a parar este Breviario en 1827, quien reconstruyendo las palabras mutiladas y extendiendo aquellas otras que aparecen abreviadas, obtenía una inscripción en la que se dejaba notar el papel de la reina en todo lo relacionado con el descubrimiento de América y la política indiana. Al margen, pues, de esas más o menos creativas interpretaciones, los principales problemas a la hora de considerar la autenticidad de estas palabras radican en considerar a Isabel la Católica como *reina de las Españas y de Sicilia*, algo que jurídicamente e históricamente no era posible en aquel reinado. Esto ha llevado a algunos investigadores a decir que dicha inscripción, e incluso los escudos reales que aparecen en otra de sus páginas, son un añadido del siglo XIX, con lo cual se pondría en duda el origen primero de este interesante breviario de tradición flamenca. Aunque es

cierto que según el contrato matrimonial que unía a la reina con Fernando de Aragón, ésta era sólo reina de Castilla, parece que el hecho de aparecer ella intitulada como reina de España y de Sicilia no debió revestir tanta importancia entonces, como la que posteriormente se ha querido ver. De hecho, no será extraño verla aparecer en otras ocasiones bajo la misma fórmula, y aunque a veces lo hace junto al rey, sería prácticamente una fórmula que se llegaría a utilizar casi indistintamente como un mecanismo más de prestigio y consideración, sobre todo en este caso, que tiene además el carácter de un regalo u obsequio por parte de quien la representaba diplomáticamente en una corte extranjera.

Independientemente de lo que acabamos de ver, el Breviario de Isabel la Católica representa el resultado de los contactos políticos y artísticos entre España y los Países Bajos. Indicativo del gusto dominante en la época, pues no cabe duda que cuando don Francisco de Rojas lo encargó, lo hizo porque se sentía plenamente identificado con los contenidos estilísticos del mismo, y en el caso de la reina, entraría perfectamente dentro de lo que fueron sus preferencias y gustos artísticos. Por otra parte, habría de contribuir, como ocurre con todo lo que llega del exterior, a determinar un proceso de renovación que sería especialmente sensible en los círculos miniaturistas de la corte que son los que tendrían más posibilidades a la hora de adoptar las novedades que en él aparece impresas para luego extenderse hacia otros puntos y focos artísticos peninsulares, confirmando aquí las estrechas implicaciones que existieron entre arte y política a raíz de la puesta en marcha de los mecanismos que legitimizaron las relaciones entre los diferentes estados que entraron en juego sobre el tablero europeo a lo largo del mundo moderno.

No quedaría limitado aquí el mecenazgo del embajador don Francisco de Rojas, pues todavía podría seguirse la huella de su patrocinio artístico en otras creaciones de la arquitectura, la escultura y la pintura de su tiempo en las que un poco con la misma o parecida fidelidad hacia los modelos flamencos que puso de manifiesto en el encargo de los manuscritos iluminados que hemos mencionado, dejó bastante clara la vigencia de unas preferencias ciertamente definidas destinadas a potenciar el papel del arte flamenco en España. En su caso, y sobre todo teniendo en cuenta la oportunidad de haber conocido directamente y de primera mano los dos modelos que ofrecía el panorama artístico y cultural de su época, podemos decir que don Francisco de Rojas

desarrolló una opción tremendamente personal y libre que nos habla de una capacidad de elección y de una sensibilidad bastante definida, sobre todo teniendo en cuenta las pautas generales que guiaban el comportamiento en materia de mecenazgo y comitencia que se desarrolla en el conjunto de los reinos hispánicos en aquella etapa de transición.

El vanguardismo italianizante llegaba a España en su estado más puro, más independiente y renovador de la mano de una de las personalidades más importantes de la política exterior desplegada después de la muerte de Isabel de Castilla por su regente, el rey Fernando, el auténtico artífice y maestro de la diplomacia española. Nos referimos a don Jerónimo de Vich y Valterra. Si lo hemos elegido a él para expresar el ejemplo más acertado de aquella tendencia movida por el afán de renovación y modernidad que implicaban los modelos italianos del Renacimiento es porque su caso representa ya la expresión más acertada del triunfo del clasicismo renacentista, anunciando lo que será en las décadas siguientes el espíritu de la cultura artística española en tiempos del emperador y de su hijo el rey Felipe II a partir de la segunda mitad del siglo XVI. Dejamos en el camino o, por lo menos aparcados, los nombres de quienes antes que él ya mostraron su adhesión a los nuevos lenguajes de la artísticidad clasicista y anticuaria que representa el Renacimiento. Y los dejamos porque precisamente esos otros como el Conde de Tendilla o don Juan Rodríguez de Fonseca, ocupan más acertadamente el lugar que les corresponde en aquella situación de encrucijada entre dos mundos, entre dos concepciones, que les otorga, en definitiva, ese carácter de particularidad y excepcionalidad que hace de sus vidas ejemplos de una riqueza y complejidad extraordinariamente atrayente desde el punto de vista que aquí nos hemos propuesto analizar. Cuando don Jerónimo de Vich participa con su mecenazgo en el triunfo decisivo del arte renacentista en España se había recorrido ya un largo camino de indecisiones y de vacilaciones que hacen de nuestro Renacimiento ese periodo tan interesante y original por cuanto aunque mira siempre hacia Italia no iba a poder quedar ajeno de las especificidades propias de la tradición artística y cultural hispánica vigente desde los últimos siglos medievales y todavía claramente dominadora como ha demostrado el caso de don Francisco de Rojas y demostrarán los resabios y tendencias de otros muchos embajadores de su tiempo.

Don Jerónimo de Vich fue embajador en la corte romana durante casi las dos primeras décadas del siglo XVI, concretamente desde 1507 hasta 1520, momento en el

que Roma debía ser el escenario del nuevo arte; la primacía artística y cultural es trasladada definitivamente de Florencia a Roma impulsada por diversos factores, entre los cuales, el fortalecimiento de la autoridad papal, debida principalmente a Julio II, y la reconstrucción de la iglesia de San Pedro, actuaron sin duda como motivos más importantes. De este modo llegaron a Roma los arquitectos más importantes del Renacimiento, desde Bramante, Sangallo, Rafael o Peruzzi hasta Miguel Angel, y son llevados de este modo a término los más importantes proyectos arquitectónicos dentro del más equilibrado y armonioso estilo renacentista.<sup>177</sup> Dificilmente podía quedar este caballero valenciano al margen de aquella intensa actividad artística de la que llegaría a convertirse en uno de sus más notables admiradores. El cargo diplomático que representó durante todos esos años y la habilidad desplegada en el desarrollo de sus funciones no sólo se tradujeron en el reconocimiento y valía de sus acciones de cara al rey Fernando y posteriormente al propio Carlos V que lo mantuvo en el puesto durante los primeros años de su reinado. En la propia corte pontificia, gozó de una reconocida fama que le permitió estar muy cerca de las grandes esferas de poder, en concreto del papa Julio II y especialmente de León X quien le llegó a nombrar Consejero papal. La importancia de esto que acabamos de decir radica en su peso a la hora de permitir al embajador entrar en contacto de forma clara y directa con los grandes artífices del arte del Renacimiento que habrían de ser decisivos en la conformación de un determinado gusto que habrá de quedar materializado a través de una serie de encargos concretos y consecuentes con los modos vividos y contemplados durante su estancia en Roma.

Apenas si conocemos o tenemos datos documentales que permitan reconstruir este aspecto fundamental de la embajada de don Jerónimo de Vich en la corte pontificia, pero por el contrario ha llegado hasta nosotros el resultado de la admiración que el diplomático debió sentir por los nuevos gustos y modelos artísticos del Renacimiento. La decisión, pues, de reconvertir su mansión valenciana, que seguramente era un claro exponente de la arquitectura civil tardomedieval, en uno de los primeros edificios plenamente renacentistas que se construían en España representa, pues, la expresión más acertada de la puesta en marcha de una opción, de una actitud decididamente sensible y abierta hacia las novedades del nuevo estilo. Ciertamente, la construcción del palacio del Embajador Vich en la ciudad de Valencia, ayudó a fijar de forma decisiva la

---

<sup>177</sup> Bérchez Gómez (1982), pp. 45-46.



corriente italianizante, en tierras valencianas, constituyendo, junto al palacio de la Calahorra, dos tempranas muestras hispánicas de un modo de entender lo clásico en un sentido que va más allá de la decoración al romano o de aisladas composiciones de órdenes y sintagmas clásicos. Cuando en diversas casas señoriales valencianas... se emprendía un acercamiento a la nueva moda italiana, pero desde la disciplina arquitectónica autóctona, desde el arte de la montea, este palacio irrumpía en el panorama valenciano con un correcto conocimiento del nuevo lenguaje de órdenes, de la sintaxis clásica y, añadiríamos, de técnicas constructivas de abolengo italiano.<sup>178</sup> El palacio que don Jerónimo de Vich se hizo construir en aquella Valencia que se abría a las novedades artísticas de la época procedentes de Italia, no puede entenderse, por lo que conocemos de él, sino como resultado de un patrocinio ejercido de forma plenamente consciente por quien tenía a sus espaldas una experiencia cultural nada desdeñable desarrollada y formada en los ambientes del clasicismo cinquecentista romano. No cabe duda que esa actitud habría de tener implicaciones no sólo ni únicamente arquitectónicas. Gaya Nuño decía que, el italianismo del palacio Vich es tan patente y acusado que no cabe pensar sea obra sino de italiano o italianos ignorados, pero muy certeros conocedores del arte de su tierra,<sup>179</sup> lo que da lugar a una cuestión en la que, como ocurre en otros muchos asuntos relacionados con este personaje, la carencia de noticias documentales, no permite sino apuntar. Lo que a todas luces parece hacer coincidir a todos los que en algún momento han estudiado este edificio, o lo que queda de él, es que no es posible pensar en artistas o maestros españoles al frente de su construcción. A principios del siglo XVI es difícil encontrar personalidades artísticas de origen hispano capaces de interpretar con tanta maestría y acierto las novedades y conquistas del arte italiano del Renacimiento. Es cierto que ya entonces se estaban materializando las influencias del nuevo estilo, pero en ningún caso éstas tenían la madurez que permite constatar la edificación del palacio de don Jerónimo de Vich. La aportación renacentista se limitaba entonces, como tendremos oportunidad de corroborar en casos como el del arquitecto mendocino Lorenzo Vázquez de Segovia, a ciertas apreciaciones en ningún caso estructurales, sino más bien de carácter ornamental, decorativo y nunca con la perfección de los originales italianos. Todo ello

<sup>178</sup> Bérchez Gómez (1994), pp. 40-42.

<sup>179</sup> Gaya Nuño (1965), p. 300.

nos lleva a pensar que las trazas del palacio valenciano del embajador Vich son obra de un arquitecto italiano, algo que por otro lado, no resulta nada improbable sobre todo si tenemos en cuenta que la estancia de este noble valenciano en Roma se prolongó durante casi veinte años, tiempo más que suficiente para poder conocer y contactar con alguno de los maestros y tracistas de aquel momento. Más difícil resulta, sin embargo, precisar el nombre de quien ejecutó el proyecto que más tarde, a su regreso a España en 1521, materializó nuestro embajador. Encontramos en él las soluciones y aportaciones más características de la arquitectura palatina del periodo pudiéndose encontrar analogías con buena parte de las realizaciones de aquella época lo que, como decíamos, no hace más que confirmar su procedencia italiana, pero nada de quien pudiera haber sido su autor. El italianismo del palacio Vich y de su promotor no se limitó únicamente a ser obra de un artista italiano, de Italia llegaron también, las columnas y detalles arquitectónicos de mármol genovés, ya que en Valencia no había ni la infraestructura artística ni constructiva apropiada a la pureza renacentista de su diseño y ejecución.<sup>180</sup> Todo ello hace del palacio de don Jerónimo de Vich una muestra ineludible del gusto renacentista, cuya materialización no podía haber sido hecha por alguien con una aproximación parcial a las conquistas artísticas de aquel periodo. Se evidencia, por su carácter de novedad y vanguardismo, que la persona que costeó su construcción no carecía de una apreciación firme y decisiva que sólo una larga experiencia en el escenario de las grandes empresas del Renacimiento le había hecho especialmente sensible hacia unos lenguajes artísticos completamente renovados. A su mecenazgo le cabe, por tanto, no sólo ser el punto de partida para la introducción en Valencia de las formas del clasicismo renacentista italiano, sino también ser el modelo, una vez que las formas renacentistas se aceptaron en el medio constructivo valenciano. Las diversas partes del edificio, un tanto desarticuladas, dejaron sentir su influencia en el diseño de ventanas, columnas, capiteles y arcos de las construcciones locales de mediados del siglo.<sup>181</sup>

La admiración que nuestro embajador debió sentir por el nuevo arte tuvo una dimensión más amplia que en ningún caso podría quedar delimitada en la reconversión

<sup>180</sup> Bérchez Gómez (1982), p. 46.

<sup>181</sup> *Historia del Arte Valenciano...* (1987), p. 131.

de su mansión valenciana. Joaquín Yarza afirma en alguno de sus trabajos que resulta bastante difícil creer, aun cuando en muchos casos carecemos de información material y documental, que muchos de estos diplomáticos españoles de la Edad Moderna regresarían de sus embajadas sin nada de donde habían pasado una parte de sus vidas. A veces como ocurriera con el Conde de Tendilla, en su equipaje viajaron humanistas y escultores, pero cuando no ocurría así, no debieron faltar, sin embargo, piezas artísticas y objetos suntuarios que les recordasen su paso y estancia en aquellos lugares. Es lógico pensar que así debía ocurrir con frecuencia, y en el caso de don Jerónimo de Vich, sabemos, que entre su equipaje hay constancia también que vendría un interesante conjunto de pinturas realizadas por Sebastiano del Piombo en los últimos años de la década de 1510, lo que no hace sino confirmar su neta inclinación hacia los modelos y novedades del Renacimiento italiano de las que habrá de ser su más esclarecido representante e introductor en tierras valencianas. No dudamos que el propio Vich reconoció el valor de estas piezas y de las otras que vendrían con él desde Italia, pues fue su empeño desde ese momento que todas ellas quedaran vinculadas a la casa familiar, a esa mansión que él había convertido en una muestra más de su italianismo, evitando así una posible dispersión, que ni siquiera la cláusula de su testamento, donde concedía una renta anual de catorce mil ducados recayentes en cada uno de los herederos primogénitos de su linaje siempre y cuando no hicieran nada en favor de la disgregación de sus pertenencias, pudo eludir cuando con el paso de los años el poder y la influencia de los Vich había perdido parte de su fuerza y vigor. Eran estas pinturas un extraordinario tríptico con el tema de la Redención, cuya tabla central representaba el tema de la *Lamentación ante Cristo muerto* o la *Piedad*, obra actualmente pasada al lienzo que se conserva en el Museo de Ermitage. Las tablas laterales representan el *Descenso de Cristo al Limbo* (Museo del Prado) y la *Aparición de Cristo a los Apóstoles*, que se encuentra perdida aunque se conoce por algunas copias que debieron realizar algunos pintores valencianos sobre los que había ejercido una poderosa influencia. El tríptico venía acompañado por otra pintura, la del *Nazareno ayudado por el Cirineo* que se expone en el Museo del Prado, y aunque carece de fecha como la anterior cabe pensar que fue realizada aproximadamente en el mismo periodo de tiempo. De hecho y aunque se han barajado muchas opciones a la hora de datar este lienzo que algunos autores por las influencias venecianas que se contienen en él habían

propuesto su realización a finales de la década de 1520, la noticia sobre su incursión en el equipaje de don Jerónimo de Vich, que ya estaba de regreso, como vimos en 1521, no permite su ejecución más allá del año 1520, siendo por lo tanto, una obra contemporánea del tríptico de la Redención. Por otro lado, la coincidencia curiosa de la fecha del tríptico, 1516, cuyo tema iconográfico, la Muerte y el Triunfo sobre la Muerte de Cristo, lo relacionarían con la decoración de una capilla funeraria, ha hecho pensar que tal vez existiera una conexión entre este encargo y la muerte, en 1516, del rey D. Fernando el Católico, de quien D. Jerónimo de Vich era entonces embajador en Roma. Nada puede establecerse con seguridad de momento, hasta que otra documentación pueda esclarecer hasta el final los hechos que dieron lugar a tan grandiosa y magnífica composición.<sup>182</sup> Sea como fuere lo cierto es que estas dos obras nos permiten proponer, aunque la carencia de noticias documentales no deja ir mucho más allá, una posible relación o cuando menos un contacto entre el embajador y aquel pintor renacentista italiano que desde muy pronto sabemos que mantuvo estrechos vínculos con otros miembros de la colonia española en Roma. Sebastiano del Piombo trabajó junto con otros pintores de su tiempo en la decoración de San Pietro in Montorio, la fundación de los Reyes Católicos cuyas obras dirigió y asesoró el cardenal, nuncio y embajador don Bernardino López de Carvajal. Este hecho permite entre otras cosas, aventurar la posibilidad de un acercamiento directo y personal entre el mecenas valenciano y el pintor, hipótesis que gana fuerza si tenemos en cuenta, por un lado, los muchos años que don Jerónimo de Vich pasó en Roma a la cabeza de la representación diplomática en aquella ciudad y, por otro, el prestigio, influencia y reputación adquirida en la corte papal, precisamente en el escenario donde entonces trabajaban los artífices más importantes y prestigiados de la época. Esto, además, sólo era posible si de antemano reconocemos la disposición, sensibilidad y carisma del noble y caballero valenciano destinado a jugar un papel de primer orden en la introducción y triunfo del clasicismo renacentista italiano en el panorama artístico de su ciudad natal. De hecho podemos decir que muy diferente hubiese sido este si no hubiera contado con la presencia de este destacado embajador, primero de Fernando el Católico y más tarde del futuro emperador Carlos V. Sus empresas artísticas, aunque reducidas y diezmadas pues el palacio fue demolido en 1861, conservándose tan sólo algunos restos en el Museo

---

<sup>182</sup> *Sebastiano del Piombo y España* (1985), p. 93.

Provincial de Arte de Valencia, y las pinturas de Sebastiano del Piombo se encuentran dispersadas en distintos museos de España y el extranjero al quedar desvinculadas de la casa familiar en tiempos de don Diego de Vich que las entregó al Monasterio de Santa María de la Murta desde donde pasaron a poder de Felipe IV para saldar una deuda que había contraído el hijo de nuestro embajador, representan uno de los capítulos más interesantes de todo el proceso de introducción y consolidación en España de los fenómenos artísticos renacentistas. Se le debe otorgar, por ello, ese carácter de primicia y novedad que antes comentábamos en la definición de un nuevo lenguaje artístico destinado a representar el espíritu y la sensibilidad de aquella época y sus protagonistas en relación con un renovado concepto de representación, prestigio social y legitimización que encuentra en el maridaje Diplomacia-Cultura una de sus expresiones más acabadas. Y es que en Valencia, como en otras muchos puntos de la geografía peninsular la introducción de las formas renacentistas y de su propuestas estéticas no se puede entender, si no tenemos presente el decisivo mecenazgo que un sector de la nobleza española ha ejercido como un catalizador del nuevo estilo renacentista que enarbolan los representantes de los cabildos municipales y eclesiásticos mientras que los gremios continuaban aferrados a las formas góticas... Sin duda, algunas familias nobles, como los Mendoza, los Velasco, los Guzmán, los Girones o los Vich, a través del patrocinio ejercido en conventos o colegios y principalmente en palacios, entienden el nuevo concepto de la arquitectura como una confirmación del prestigio social y urbano de su propietario, cambiando la fortaleza y mansión medieval por el reinado y ligero palacio renacentista.<sup>183</sup> Algo parecido se podría decir en relación con las pinturas de Piombo, destinadas a desempeñar un papel de primacía en el ambiente cultural y artístico valenciano ya que, cuando las formas plenas y monumentales de los grandes maestros italianos constituía el norte de la pintura renacentista, es indudable que las pinturas de Piombo importadas por el embajador Vich se erigieron en Valencia desde un primer momento en paradigmas de monumentalidad, de fuerza expresiva y humanidad nunca antes vista, pues la grandeza espiritual de sus modelos o la solemnidad con que estaban tratados sus asuntos, suponían desde su aparente soltura un nuevo modo de

---

<sup>183</sup> Bérchez Gómez (1982), p. 44.



entender la pintura. No es extraño que proporcionaran nueva savia, más *romana*, a pintores como Vicente Maçip, o algún otro de sus contemporáneos.<sup>184</sup>

Ese vanguardismo italiano que traduce el palacio valenciano de don Jerónimo de Vich y las pinturas de Sebastiano del Piombo, fragmentos de un legado renacentista que tuvo que ser seguramente mucho más amplio, no sólo es visible en este embajador. Antes que él conocemos situaciones similares, en las que aún teniendo en cuenta la falta de certezas documentales, las obras conservadas no hacen sino confirmar una positiva inclinación de un determinado grupo de patronos y mecenas hacia las formulaciones características del nuevo arte. En todo caso se trata de expresiones bastante significativas de cómo los mecanismos de la Diplomacia y la Cultura desarrollados durante el reinado de los Reyes Católicos encontraron un escenario idóneo de representación y simbiosis en el capítulo de la creación y la promoción artística. Una Diplomacia y una Cultura de signo renacentista que habrían de quedar traducidas en empresas también de corte renaciente, configurando así un lenguaje artístico que penetra con fuerza en los distintos reinos hispánicos y con el tiempo, mediados del siglo XVI, acabaría imponiendo en el panorama artístico y cultural nacional una serie de formas, modos y usos de gran trascendencia. En este sentido podríamos citar aquí la aportación, bastante modesta aún cuando decisiva, de don Lorenzo Suárez de Figueroa, aquel embajador de esclarecida familia que descendía del Marqués de Santillana y que estaba incluso emparentado con el Gran Capitán, destinado en misión diplomática en Venecia y Roma desde la última década del siglo XV hasta su muerte en 1506. Suárez de Figueroa residió, pues, en dos de los más extraordinarios focos del arte renacentista italiano y resulta, por tanto, difícil pensar que pudiera permanecer ajeno a todo cuanto allí se estaba produciendo en el contexto de un ambiente tan sensible hacia todo lo que tenía que ver con la renovación artística y cultural de aquella época. Él, como otros muchos contemporáneos suyos, no pudo escapar a la atracción que las obras de este periodo despertaron entre los espíritus más sensibles y abiertos al cambio, y es de suponer que muy prontamente se sentiría inclinado hacia la opción renacentista más que a los modelos tradicionales del arte español que había conocido antes de marchar a Italia.

---

<sup>184</sup> Benito Domenech (1988), p. 24.

Don Lorenzo Suárez de Figueroa fue uno de los más extraordinarios intérpretes de la política internacional desarrollada en tiempos de los Reyes Católicos, pues no de otra manera se puede entender que fuera nombrado para desempeñar misiones diplomáticas de tanta importancia. Pero también podemos decir que se convertiría en un fiel traductor de las preferencias estéticas del Renacimiento y en uno de los más tempranos introductores de sus específicos y particulares modos de expresión en Extremadura pues será allí donde se conserva buena parte de su legado y de su labor de mecenas de las artes. A partir de actuaciones como la suya es posible reconstruir todo el proceso de introducción, asimilación y triunfo de los modelos renacentistas en España coetáneos al principio con los esquemas tradicionales del arte gótico medieval. Su contribución en este sentido proviene de dos piezas de notable interés. Una de ellas será la *bella arca de bronce*, como se refería a ella Sanuto al dar la noticia de su fallecimiento, que había mandado hacer en Venecia y que después había enviado a Badajoz para ser instalada en la capilla que él mismo había costado en la Catedral de aquella ciudad destinada a servir para su enterramiento y el de otros miembros de su familia. Aunque analizaremos esta pieza con mayor detenimiento al hacer un seguimiento más exhaustivo de las huellas del mecenazgo artístico de los miembros de la diplomacia hispana en tanto que son piezas expresivas de los nuevos valores del arte, podemos decir que esta lauda sepulcral, actualmente en el Museo Catedralicio de la ciudad extremeña, resume no sólo el proyecto y las novedades estéticas del Renacimiento sino también la propia personalidad de quien hizo el encargo, que se distanciaba así de los modelos tradicionales de escultura funeraria desarrollados en suelo peninsular. Justi, uno de los primeros estudiosos en llamar la atención sobre esta extraordinaria pieza de bronce, decía que en ella, aparece don Lorenzo Suárez de Figueroa, como un hombre de otros tiempos, tiempos de grandes hechos que habían de transformar el mundo, pero inconscientes todavía. Su figura sencilla y llana, envuelta en la capa de pliegues rígidos, tiene cierto aire burgués, anticuado, como los retratos de grandes personajes pintados por Holbein y Bellini. Su mirada, sesga y penetrante bajo la dura curva de sus cejas, será más tarde soberbia, despreciativa; ahora no es más que observadora, con sus ribetes de astuta.

La actitud negligente y descuidada parece querer declinar toda idea de grandeza, así la manera como lleva el acero semejando un bastón, ó la ostentación que hace de sus

enormes zapatos. Hasta en esas pequeñeces recuerda á su gran maestro el Rey Católico...<sup>185</sup> Todo en ella resulta de una enorme originalidad que no hace sino proponer una participación directa por parte del titular del encargo, conecedor después del tiempo pasado en la corte veneciana de los elementos e inspiraciones del nuevo arte hacia los que no pudo quedar insensible. Independientemente del autor de la pieza, atribuida por unos a Alejandro Leopardi y por otros a Pier Zuanne delle Campane, lo cierto es que representa una solución novedosa y excepcional cuya expectación en los medios sociales, artísticos y culturales de Badajoz debió ser bastante importante, aún cuando no se conoce que ejerciera una influencia posterior como la que se produjo en Valencia con el palacio del embajador don Jerónimo de Vich. Sin embargo, y al margen de esa cuestión, interesa destacar, una vez más, como estos representantes de la política exterior y salvo cierta excepciones, ocuparán un puesto destacado y privilegiado a la hora de conocer, interpretar y difundir los modelos estéticos de la cultura de su tiempo, sea la que fuese la opción dominante en cada uno de ellos, pues para nosotros tiene el mismo valor la inclinación por lo renacentista como por lo flamenco. Lo importante es constatar el peso que estas personalidades pudieron llegar a ejercer en todo ese proceso que aquí estamos intentando plantear a la luz de las noticias que han llegado hasta nosotros, ya sean éstas de carácter documental o la traducción de sus inquietudes y preferencias en una serie de obras concretas. Ese, por tanto, es el valor que damos en este momento a la lauda sepulcral y, también, al bajorrelieve de la Virgen con el Niño realizada en alabastro y atribuida a Desidero da Settignano, una obra del quattrocento toscano que debió llegar a Badajoz gracias al legado que envió Don Lorenzo Suárez de Figueroa, embajador de los Reyes Católicos en Italia, para la capilla funeraria que fundó en la catedral pacense (capilla de la Encarnación), y que hoy se encuentra formando parte de un retablo conservado en la catedral.<sup>186</sup> La presencia de esta pieza no hace sino pensar en la posibilidad de que formara parte de un conjunto de objetos y piezas artísticas mucho más numeroso que habrían engrosado el rico equipaje del embajador cuyo retorno a España, planteado ya desde el año 1504, no pudo llevarse a cabo al sobrevenirle la muerte cuando todavía se encontraba en Venecia esperando la autorización real que le relevara del cargo al que había dedicado una buena parte de su

---

<sup>185</sup> Justi (1892), pp. 32-33.

<sup>186</sup> *Patrimonio artístico de Extremadura...* (1990), p. 90.

vida. Conocer ese equipaje hubiese aportado datos de enorme interés en el proceso de reconstrucción de su personalidad y gustos artísticos, aunque las dos piezas citadas dejan bastante clara su posición en este sentido.

En Roma, se dirimían controversias políticas que daban lugar a intensos tratos políticos, también la Diplomacia se dejaba contagiar del ambiente de constante creación artística. En la colina de Montorio, en el Janículo, en el lugar donde la tradición colocaba el martirio de San Pedro, encargaron los Reyes Católicos una importante obra arquitectónica en la iglesia de San Pietro in Montorio, que tan hermosamente decoró el Bramante con el famoso Tempietto, para la cual ordenaron los Reyes al Virrey de Sicilia el envío de fondos, y cuya construcción era vigilada por los Embajadores y prelados españoles de la Urbe, como concretamente se sabe del Cardenal Carvajal.<sup>187</sup> Este Cardenal Carvajal no era otro que don Bernardino López de Carvajal, aquel que llegó a estar a la cabeza del proceso conciliar que pretendía la renuncia por parte de Julio II de la mitra papal deseada por él durante mucho tiempo. Aunque se insiste con frecuencia que su permanencia en la corte papal, donde llegó a ser decano del Colegio Cardenalicio, lo aleja de la realidad artística y cultural española como principal diferencia con respecto a los otros diplomáticos de este periodo, no cabe duda que su extraordinaria personalidad merece un puesto destacado en este estudio por cuanto se verifican en él algunas de las premisas que se contemplan entre nuestros objetivos, a saber, su calidad de embajador y su decisiva contribución desde el punto de vista artístico al triunfo de las soluciones y modelos característicos del ensayo renacentista. Es cierto que su incidencia tuvo mayor repercusión en suelo italiano, pero incluso allí será en empresas y proyectos notablemente vinculados con la monarquía hispana o con alguna de las grandes personalidades españolas de su tiempo. Sin embargo, y para dar mayor justificación a su caso, no podremos dejar de mencionar su importante contribución al triunfo del Renacimiento en suelo peninsular, debiéndose a él la construcción del más bello puente del Renacimiento en España, el Puente del Cardenal, construido sobre el río Tajo con la intención de facilitar y favorecer la comunicación entre su Plasencia natal y la ciudad de Trujillo, lugar de nacimiento de su tío y mentor, don Juan de Carvajal al que tanto debía de su prestigio y reconocimiento. Únicamente

<sup>187</sup> Ochoa Brun (1995), p. 540.

por este hecho puede nuestro embajador ocupar una posición aventajada en todo lo relacionado con las propuestas de renovación. Si a ello le añadimos el importante capítulo de su intervención y participación en los grandes proyectos artísticos y culturales de la colonia española en Roma, nos encontramos con una figura extraordinariamente importante que traduce, como pocos el espíritu dominante en la época, siendo así que sería fácil ver en él el paradigma de aquel hombre del Renacimiento, un Cardenal del Renacimiento diríamos nosotros cuyo posicionamiento estético no ofrece ningún tipo de dudas acerca de cuáles son sus preferencias y su inclinación dentro del panorama artístico y cultural en el que desarrolla su existencia.

Como decíamos al empezar a hablar de don Bernardino López de Carvajal, se halla éste detrás de una de las obras debidas a la generosidad de los Reyes Católicos, como fue la reedificación de la iglesia de San Pietro in Montorio y la construcción en el interior de ella del templete de Donato Bramante, una de las primeras muestras de la arquitectura del Renacimiento cinquecentista, considerada comúnmente por los historiadores de la Arquitectura como la construcción más expresiva de aquel arte cifrado en la recuperación de la Antigüedad, destinado a ejercer una impronta y una huella indeleble en la historia del arte renacentista dentro y fuera de la propia Italia.

La primera cuestión que surge casi inmediatamente después de contemplar ambos edificios, especialmente el templete bramantesco, es cómo fue posible que los monarcas, en principio tan poco inclinados hacia las novedades del arte *a lo romano*, pudieron favorecer una obra que acabaría siendo considerada como el emblema del nuevo estilo. Sabemos que sólo después del fallecimiento de la reina Isabel la Católica, y durante la regencia del rey Fernando se advierte un cierto aperturismo en el ámbito real hacia los modelos y las novedades procedentes de Italia que ganan, poco a poco e inexorablemente terreno a los modelos hispano-flamencos que tanto había auspiciado y favorecido la propia reina. La respuesta creemos debe estar en el hecho de encontrarse todo ello bajo la directa supervisión de don Bernardino López de Carvajal quien, dada su larga experiencia italiana se habría convertido en un perfecto intérprete y defensor de los valores y expresiones del arte renacentista. Presente en Italia desde mediados de la década de 1480, difícilmente podría éste haberse sustraído, teniendo en cuenta su personal talante y abierta sensibilidad, a todo cuanto allí expresaba las nuevas coordenadas artísticas y culturales del Renacimiento con su imponente carga de



recuperación y redescubrimiento de los valores y emblemas de la antigüedad clásica. A ello se unía la posibilidad de entrar en contacto con los grandes maestros del momento dada su propia condición y posición en el marco de la sociedad y jerarquía vaticana, donde compaginó sus trabajos y tareas como embajador de los Reyes Católicos, nuncio apostólico y posteriormente miembro del Colegio de cardenales de Roma. La elevada posición que ocupaba, por tanto, entre las grandes personalidades de la corte papal hasta los acontecimientos que le llevaron a enfrentarse con Julio II y su posterior alejamiento de la obediencia al pontífice, contribuyeron decisivamente a determinar su propia naturaleza en todos los asuntos relacionados con él, y muy especialmente en los que tienen que ver con la aceptación y defensa de un lenguaje artístico cifrado en el valor de los modelos italianos y su función renovadora. Su posición en este sentido no habría de quedar expresada a través, única y exclusivamente, en la elección de un grupo de arquitectos expresivos del nuevo arte, como lo eran Bramante para el templete y Baccio Pontelli para la construcción de la iglesia. En la decoración interior, bastante escasa en tiempo de los Reyes Católicos y mucho más abundante con posterioridad a la muerte de Fernando de Aragón, no puede tampoco olvidarse la presencia de don Bernardino López de Carvajal, pues la noticias que poseemos sobre la participación aquí de algunos pintores que también encontramos en las otras obras detrás de las cuales es posible rastrear su intervención, no hace sino pensar que la elección de éstos corrió a su cargo, aunque la falta de documentos no permita dar una certeza que a todas luces es más que manifiesta. Antoniazzo Romano, Melozzo da Forlì, Baltasar Peruzzi y algunos otros discípulos y seguidores del genio pinturicchiesco debieron integrar el círculo de pintores vinculados a Carvajal y fueron empleados en la mayor parte de las obras que con él se relacionan, lo que una vez más permite insistir en la idea de su carácter decisorio y electivo, resultante de una determinada y bien expresada conciencia artística, por cuanto aparecen en todos ellos una serie de elementos que permiten hablar, a grandes rasgos, de una analogía estilística acorde y coincidente con lo que debieron ser los gustos de este cardenal, embajador y mecenas del Renacimiento.

No resulta difícil reconstruir el marco en que se desarrollarían los contactos y relaciones entre los artistas y su promotor, pues aunque no para su caso, conocemos muchos datos acerca de cómo funcionaban éstas en el medio social, artístico y cultural

en la Italia renacentista.<sup>188</sup> En los años siguientes, y hasta la muerte del cardenal serían otros los artistas vinculados a su mecenazgo, entre los que cabe mencionar a Sebastiano del Piombo, al que ya nos hemos referido con anterioridad en relación con el embajador don Jerónimo de Vich. Su presencia cerca de don Bernardino López de Carvajal no hace sino confirmar la hipótesis de esa colonia española en Roma, activa no sólo desde un punto de vista de las cuestiones e intereses políticos de la monarquía hispana en la corte papal, sino también como centro de promoción y patrocinio del arte de aquel tiempo. López de Carvajal, solamente con lo dicho hasta el momento está llamado a ocupar un lugar de primer orden en todo ese proceso que aquí insistimos en manifestar, el de la unicidad política y cultural que se produce en casi todas las épocas de la historia de la humanidad, pero que resulta especialmente visible y expresiva en los albores de la Modernidad. Una unicidad que encuentra en la Diplomacia el instrumento catalizador de una serie de experiencias extraordinariamente múltiples, ricas y complejas capaces de ayudar a comprender el alcance que dentro de la historia de la cultura tuvieron las novedades formales y simbólicas del arte del Renacimiento.

Las tremendas andanzas políticas y político-eclesiásticas del que no llegó a papa, y, si, a antipapa, son bien conocidas, y antes de ellas cargos suyos que tuvo como el de embajador, cerca de Alejandro VI, de los Reyes Católicos. Lo vasto de su cultura y la plenitud de su carácter de *Cardenal del Renacimiento* también nos son conocidos, por ejemplo en lo de Santa Croce in Gerusalemme.<sup>189</sup> Fue esta basílica romana, por lo menos durante los siglos de la Edad Moderna, el edificio que más y mejor representaba la presencia española en la corte pontificia. De hecho, muchos cardenales españoles obtuvieron la titularidad de ella, lo que constituye un hecho decisivo desde el punto de vista artístico ya que dedicaron buena parte de sus esfuerzos y caudales en hacer de este edificio uno de los espacios más representativos de aquella hegemonía hispánica y de sus principales protagonistas. Cuando don Bernardino López de Carvajal fue enviado a

---

<sup>188</sup> Podemos citar, en este sentido, uno de los trabajos más reveladores de cuanto rodea esta última afirmación. Se trata del libro de Martin Wackernagel titulado *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento: obras y comitentes, talleres y mercados*, publicado por la Editorial Akal en 1997. Aunque circunscribe su área de investigación al gran foco renacentista florentino, aparecen en él una serie de ideas planteamientos claves y fundamentales para entender el proceso artístico en su dimensión, no sólo formalista, sino en una mucho más amplia e integral que pretende la inserción de estas creaciones dentro del marco que define la historia de la cultura y de la mentalidad de una época tan extraordinaria como la del Renacimiento.

<sup>189</sup> Tormo y Monzó (1942), p. 104.

Roma, detentaba el título de cardenal de Santa Cruz, nada más y nada menos que aquel *tercer rey de España* que era don Pedro González de Mendoza, el cual lo había recibido por haber nacido precisamente el día de la invención de la Cruz hacia la que mostró siempre una gran devoción que seguramente fue decisiva a la hora de recibir la púrpura cardenalicia bajo esta titulación. Fue él, en agradecimiento seguramente por este nombramiento, el promotor de las obras de restauración que inician el gran periodo renacentista de la basílica romana. Al frente de ellas, ya que éste nunca estuvo en Italia, se encontraba nuestro embajador, lo que resulta bastante indicativo acerca de cuál debía ser entonces su sensibilidad y probada valía en cuestiones de esta índole, aunque no se puede olvidar tampoco que Carvajal había estado desde el principio de su carrera apadrinado por el Gran Cardenal que fue quien le permitió viajar hasta Roma para perfeccionar y acrecentar su formación. Éste deseaba convertir la iglesia de Santa Cruz en una obra digna de quién gobernaba entonces sus designios, pero quién realmente hizo esto posible fue Carvajal que sería en todo caso el encargado de buscar a los artistas adecuados para llevar a cabo todo el proceso de restauración y adamentamiento incluyendo en este sentido, entre sus cometidos, la elaboración de un determinado programa iconográfico y decorativo que aporta interesantes noticias acerca de su propia personalidad y de sus preferencias artísticas. En todo caso, debemos tener en cuenta, que tras la muerte de don Pedro González de Mendoza, correspondió a él la titularidad de Santa Croce in Gerusalemme completando así por propia cuenta lo que con anterioridad había realizado como agente del cardenal. Volveremos a encontrar aquí a los mismos artífices que ya habían trabajado a sus órdenes en el conjunto del monte Janículo donde Bramante levantó una de las joyas de la arquitectura del Renacimiento. Antoniazio Romano, Melozzo da Forlì, Peruzzi son algunos de los nombres de los pintores y decoradores que intervinieron en todas las obras llevadas a cabo en la basílica romana, como fueron la decoración de la bóveda del ábside de la cabecera, la renovación de una parte de la balaustrada que rodea el presbiterio, la renovación de pavimentos y la intervención en algunas de las capillas de la iglesia como la de Santa Elena decorada con un interesante conjunto de mosaicos que encontramos también en otras partes del templo, los cuales, dada su escasa tradición hispana, no hace sino confirmar el importante factor decisivo que tendría don Bernardino López de Carvajal

en todo el proceso que haría de Santa Croce una de las muestras más interesantes del Renacimiento italiano en el que nuestro embajador ocupa un lugar ciertamente destacado. Lo que conocemos acerca de su intervención en esta y en las obras que hemos mencionado y en aquellas otras detrás de las cuales es posible rastrear su presencia como en la construcción del hospital romano del Santo Espíritu o en su propio sepulcro, no puede ser en ningún caso explicado sólo y exclusivamente como el resultado de una serie de encargos realizados por instancias superiores como la de los Reyes Católicos o la del Gran Cardenal. Creemos, por el contrario, y así lo parece demostrar el esfuerzo empleado en cada una de ellas que no se pueden examinar sino desde la seguridad de su papel de representante político y mecenas de las artes, debiéndosele atribuir un peso importante en la introducción del gusto y las formas del Renacimiento italiano y clasicista en instituciones tradicionalmente próximas a la causa española o en obras españolas como el Puento del Cardenal que antes mencionábamos, lo que indica, por tanto, su afinidad con los lenguajes artísticos derivados de aquel redescubrimiento de la Antigüedad que venía desarrollándose en Italia desde el siglo XIV. En su caso, y a diferencia de lo que ocurre con otros embajadores cuyo trabajo y vida no siempre va a estar ligado a la ciudad de Roma, don Bernardino López de Carvajal será junto con don Jerónimo de Vich o don Lorenzo Suárez de Figueroa un exponente bastante expresivo del triunfo de una opción que satisfacía a la perfección los intereses, pretensiones y preferencias de quienes en algún momento de su vida fueron, a la vez, el instrumento catalizador de la presencia política y diplomática de España en Italia y de la confirmación del triunfo y conquista de las novedades del Renacimiento italiano en los reinos hispánicos.

Don Bernardino López de Carvajal, fue apreciado por las figuras más salientes de su época y mereció la confianza de los Reyes Católicos, del Cardenal Mendoza y más tarde Cisneros, los cuales le encomendaron las empresas más difíciles de la diplomacia<sup>190</sup>, pero además, podemos decir, se convirtió en el más esclarecido representante y defensor de las propuestas artísticas y culturales de su tiempo en las que no hace sino materializar el resultado de su estancia en el centro más importante del arte del Renacimiento tal y como quiso expresar no sólo en las obras debidas a su directo

---

<sup>190</sup> Floriano (1913), p. 279.

mecenazgo sino en aquellas donde intervino como agente y traductor de unos intereses que él llegó a hacer como suyos.

El vanguardismo y la aceptación plena de las novedades del Renacimiento italiano que encontramos en los ejemplos anteriormente citados no siempre aparecerá con la misma intensidad en otros representantes de la diplomacia española, aun cuando su papel y protagonismo en el proceso de renovación artística y cultural de su tiempo los convierte en referencias obligadas de cualquier análisis que pretenda, como es nuestra intención, descubrir las interacciones entre política y cultura que se producen en el marco de aquel ensayo de poder que se relaciona con la aparición del Estado Moderno en tiempo de los Reyes Católicos coincidente, además, con uno de los momentos más extraordinarios y sobresalientes desde el punto de vista artístico y cultural en el que se definen las bases de una modernidad que culmina en las grandes empresas de nuestra Historia Moderna. Precisamente, esa posición intermedia que se asoma en alguna de las más importantes personalidades del momento supone, como hemos dicho a lo largo de las páginas y capítulos precedentes, una cuestión de notable interés en tanto que permite estudiar todo lo que fue el fenómeno de asimilación y comprensión de una serie de propuestas políticas, religiosas, sociales, económicas, culturales y artísticas que explican el salto desde el mundo medieval al de la modernidad expresada en la renovación de todas y cada una de sus estructuras.

En este panorama que acabamos de describir y, por lo que se refiere particularmente al capítulo de la renovación artística y cultural, la alternativa estaba entre el mantenimiento de los esquemas y soluciones que conectaban con las tendencias de tradición flamenca o más concretamente, hispano-flamenca que estaba perfectamente integrada en el panorama español o, por el contrario, la puesta en vigor de una actitud que expresa las conquistas de aquel redescubrimiento clasicista y anticuario que traían consigo los modelos italianos del Renacimiento que por su carácter de novedad o rompimiento de las opciones existentes parecía ejercer un mayor poder de atracción y sugestión entre quienes pudieron poner en marcha una serie de políticas de mecenazgo y promoción que nosotros debiéramos tildar de pre o protorrenacentistas sin que ello disminuya en nada su valor y contribución a la historia del Renacimiento español como ya han puesto de manifiesto numerosos estudiosos e investigadores del arte hispano. No cabe duda que en ambos casos, la opción prevaleciente habría de estar condicionada por



algunos episodios específicos que aquí se justifican por el contacto, en principio político y diplomático, con los centros y focos principales del arte y la cultura de aquel momento. De nuevo, por tanto, se confirma el peso de unas concretas interacciones entre política exterior y cultura, especialmente claras en el contexto de la cultura europea en los albores de la Modernidad, cuando se procede a la puesta en práctica de unos mecanismos que hasta entonces sólo habían sido ensayados a un nivel meramente teórico. La Diplomacia ha sido siempre, pero especialmente entonces, una de las más importantes vías de propagación de unas concretas formas derivadas del cultivo del pensamiento, la cultura y el arte del momento y, por lo tanto, sus representantes, los embajadores, a través de su intervención y mecenazgo serían los titulares de una serie de empresas de toda índole sin las que es difícil poder explicar la entrada de las corrientes y tradiciones artísticas y culturales que provenientes de los Países Bajos o de Italia acabarían definiendo el panorama del Renacimiento español.

El caso de don Juan Rodríguez de Fonseca y de don Íñigo López de Mendoza es bastante definitorio de esta particular situación que en sus líneas generales acabamos de presentar. Cada uno de ellos, aunque especialmente el segundo, representa en el ejercicio de todo cuanto rodea sus políticas de intervención y mecenazgo el resultado de las ambigüedades y contradicciones de aquella época de la que afirmaba José Antonio Maravall que, la aparición de la Modernidad y su primer episodio, el pre-Renacimiento, no es una ruptura, sino que en él, como en todo proceso histórico, siempre es mayor el volumen de las supervivencias que el de las innovaciones, si bien responde a éstas la dinámica de los cambios.<sup>191</sup> En cada uno de los dos es posible percibir, aun cuando nunca se deben perder de vista los condicionantes que derivan de su propia y específica situación, una determinada opción, en este caso estética, perfectamente encuadrable en el fenómeno de renovación política, social y cultural que está presente en la construcción mental e ideológica de aquel momento.

El resultado de la actividad promotora y patrocinadora de don Juan Rodríguez de Fonseca se saldaría con una balanza positiva hacia el gusto por lo flamenco, matizado en algunas obras por lo que será la fusión de éste con el primer episodio de la introducción en España de las novedades renacentistas, de donde deriva el estilo

---

<sup>191</sup> Maravall (1984), p. 21.

llamado plateresco, que Camón Aznar definía como un compromiso entre el italianismo manifestado a flor de piel y el goticismo que sigue inspirando la organización estructural del edificio<sup>192</sup>, por ser en la arquitectura donde con mayor claridad se hacen perceptibles las notas dominantes de unos modos y usos que traducen esta época de cambios. Sus intervenciones en las catedrales de Palencia y Burgos resultan, por tanto, bastante expresivas de las preferencias e inclinaciones de quien durante algún tiempo ocupó esas dos sedes episcopales, ejerciendo en ellas un decisivo mecenazgo que traduce no sólo su pasión por las artes sino también una determinada actitud ante ellas. Parece claro pensar que detrás de este mecenazgo de signo preferentemente flamenco estarían sus frecuentes estancias en Flandes como consecuencia de sus embajadas en tiempos de los Reyes Católicos, donde no sólo podría conocer de primera mano las grandes creaciones del estilo ojival sino contactar con posibles artífices e incluso encargar obras que luego formaría parte de su equipaje y que reparte por las distintas sedes que ocupa paralelamente a sus misiones diplomáticas. De hecho conservamos referencias documentales que confirman ciertas labores de encargo efectuadas concretamente durante el tiempo que permaneció en los Países Bajos preparando uno de los episodios más importantes de la política exterior de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, como fue el compromiso matrimonial de sus hijos con los herederos del emperador Maximiliano de Austria. Entre los documentos que forman parte del apéndice correspondiente a don Juan Rodríguez de Fonseca, se pueden encontrar noticias sobre estos encargos, entre los que sobresalen, especialmente, el famoso Retablo de Nuestra Señora de la Compasión para el Trascoro de la Catedral de Palencia, cuya inscripción así lo confirma, o la magnífica colección de tapices brabantescos que se conservan también en la Sala Capitular de dicha catedral. Estas piezas se completarían con otros diversos encargos que a todas luces ponen de manifiesto su personal inclinación hacia el arte que se producía en aquellas tierras, un arte que además había sido asimilado muy tempranamente en España donde no era difícil encontrar artistas flamencos trabajando en obras muy representativas. Esa tradición flamenca, que contó siempre con el apoyo del poder real y de los más elevados ambientes cortesanos se verificó en el caso de nuestro Fonseca a raíz de sus labores diplomáticas, y no extraña, por tanto, que se mostrara decididamente partidario de seguir haciendo uso de

---

<sup>192</sup> Camón Aznar (1945), p. 47.

ella en el cuerpo principal de sus actuaciones como mecenas. En el capítulo siguiente, donde analizaremos más detenidamente la huella de cada uno de estos *Ícaros* de la Modernidad, tendremos oportunidad de profundizar específicamente en los contenidos y soluciones de las obras con que se relacionan. Ahora sólo nos valemos de ellas para exponer como en su conjunto definen una determinada opción o actitud ante el arte de su tiempo, y en este caso concreto, un gusto figurativo y arquitectónico que se inclinaría por lo flamenco, lo que no evita que aparezca también en su caso una cierta atracción por la novedad que implica la aceptación de los modelos derivados del Renacimiento italiano, tal y como podemos ver en la Puerta de la Pellejería de la Catedral de Burgos, que corresponde, ya, al estilo llamado plateresco dentro del Renacimiento y puede en rigor conceptuarse cual acabado modelo del mismo sorprendiendo y aún fatigando en ella la exuberancia de detalles, la profusión de adornos y la riqueza que respira en todas y cada una de sus partes. Las líneas generales de la misma no se muestran en toda su pureza, acusando con efecto aquel momento de vacilación en el cual se compenetran y hermanan las tradiciones de la decadencia ojival con las influencias avasalladoras del nuevo estilo, llamado a producir fundamental transformación en el arte. Por esta causa, pues, a través de aquella decoración que contrasta con la sobriedad solemne del periodo de aquella decoración que contrasta con la sobriedad solemne del periodo de propiedad del estilo ojival, común y malamente apellidado gótico, solicitado en sus dos momentos de iniciación y decadencia por las tradiciones primero del estilo románico..., y después por las referidas influencias del arte clásico... advierte el ojo menos experimentado las postreras manifestaciones de aquel sublime estilo que naciendo en los albores de la XIII centuria, llega hasta los días de Isabel y Fernando, en la XV, para desaparecer, totalmente, reemplazado por los esplendores del Renacimiento en los del magnífico emperador Carlos Gante.<sup>193</sup> Ésta y otras muestras artísticas, donde ya alternan íntimamente las formas góticas y platerescas, se debieron a la generosidad del obispo Fonseca, y cabe pensar, por tanto, que en parte todo ello estaría guiado y apoyado en la fina sensibilidad del prelado que habría puesto en marcha una inusitada actividad constructora y de ornamentación conforme al estilo hacia el que sentía mayor afinidad. De hecho aparece generalmente rodeado de una serie de maestros cuya contribución en la creación y configuración del estilo plateresco ha sido solamente apuntada por algunos

---

<sup>193</sup> Alcocer (1926), pp. 97-99.

estudiosos e historiadores del arte. Todo parece justificar que en torno suya se organizó un importante taller de maestros, canteros y entalladores cuya influencia se llegó a percibir en muchas zonas del reino de Castilla, interpretando sabiamente no sólo las coordenadas estéticas de la época sino, fundamentalmente, las preferencias de quien costeaba estos encargos. Podemos afirmar, por todo cuanto conocemos acerca de ese mecenazgo, que don Juan Rodríguez de Fonseca se habría traído de sus embajadas en Flandes una completa y total adhesión al estilo artístico que allí se practicaba, un estilo que además contaba con una importante tradición en el conjunto de los reinos hispánicos, lo que contribuía además al acierto y afirmación de buena parte de sus empresas artísticas. Muy otro es el problema que plantea su propio sepulcro y los de sus parientes en la iglesia de Coca. De entrada, parece haber sido encargado por su hermano don Antonio, contador mayor de Castilla vinculado a las obras funerarias de la corte, al contratar con Bartolomé Ordóñez las de doña Juana la Loca y Felipe el Hermoso, en 1519; fue entonces cuando le encargó también las de su familia, empezadas por el ya difunto Doménico Fancelli; las obras no son, por lo tanto, del círculo burgalés, sino del real, donde comenzaba a imperar... otro gusto y otro estilo importado de Italia.<sup>194</sup> Tradicionalmente la historiografía le ha supuesto a Fonseca un protagonismo destacado en la contratación, encargo y ejecución de estos monumentos funerarios de la Iglesia de Santa María la Mayor de Coca como consecuencia de su protagonismo en otros trabajos relacionados con un activo mecenazgo artístico, incluyendo su participación en todo el proceso relacionado con la restauración y remodelación de aquel templo segoviano. En contra de esta suposición habría que argumentar el propio historial que rodea la comisión y realización de los sepulcros así como la presencia en ellos de las novedades derivadas del gusto clasicista e italianizante. De cualquier forma esto no puede ser explicado de otra manera que la de las contradicciones características que envuelven a personalidades del rango de don Juan Rodríguez de Fonseca, en las que aún cuando parece existir una trayectoria estética más o menos definida, no habrán de faltar situaciones de vaguedad e imprecisión explicables desde la perspectiva de esa peculiar y específica situación de tránsito que representa el paso histórico y cultural de una mentalidad todavía medieval hacia otra moderna y renacentista.

---

<sup>194</sup> Sagredo (1986), p. 24.

De hecho y por lo que tendremos ocasión de analizar dentro de poco en relación con la figura de don Íñigo López de Mendoza y su protagonismo en la definición de unos determinados lenguajes artísticos, acaso no fuese inadecuado trazar un paralelo entre la significación del Obispo Fonseca como Embajador en Bruselas y fautor del Arte de Flandes, y el Conde de Tendilla, Embajador en Roma y propagador del Arte de Italia. En uno y otro caso resulta innegable atribuir a tareas diplomáticas concretas la acción de fomento artístico en España en un instante tan fecundo y ávido de recepción de formas estéticas de fuera.<sup>195</sup>

La posición del Conde de Tendilla con relación al ambiente cultural, artístico y estético de su tiempo, pasa por la mención del peso de la tradición familiar que en su caso adquiere una dimensión notable y que representa como uno de sus miembros más aventajados. En este sentido, no se puede pasar por alto que, la familia Mendoza se convierte en estos años en verdadero paladín de la introducción de las formas renacentistas en España. Su importancia política y la labor de mecenazgo artístico de muchos de sus miembros la sitúan en una posición de excepción dentro del panorama castellano.<sup>196</sup> Fueron ellos agentes decisivos en todo el proceso que significó la implantación de los nuevos lenguajes artísticos y culturales procedentes de Italia basados en no una repristinación de la Antigüedad sino en su puesta en valor en todas las facetas de la vida humana, aunque con una especial significación en las cuestiones y asuntos de índole artística. Los Mendoza, y en su caso don Íñigo López de Mendoza, no actuaron en solitario, aunque fueron ellos los que más brillaron en aquel escenario de la renovación cultural de España en el tránsito del mundo medieval al moderno renacentista. FONSECAS, ROJAS y SUÁREZ DE FIGUEROA fueron también linajes, y así lo demuestra la atención que estamos prestando a algunas de sus más esclarecidas individualidades, que pusieron de manifiesto al menos una cierta inquietud cuando no una decidida actitud de apoyo y defensa hacia todo este fenómeno, de donde deviene el interesante y no poco complejo episodio del Renacimiento español, cuyos inicios deben tanto al mecenazgo y a la idea de magnificencia que parece presidir la mayor parte del patrocinio de los nobles de esta época.<sup>197</sup>

---

<sup>195</sup> Ochoa Brun (1995) p. 548.

<sup>196</sup> Díez del corral Garnica (1992), pp. 76-77.

<sup>197</sup> Checa Cremades (1992), p. 27.



El Conde de Tendilla se ofrece como un clásico representante de aquella etapa de cambios que significa el paso de un siglo a otro, no sólo por sus importantes implicaciones históricas, políticas, sociales o religiosas, sino también y muy especialmente por el alcance que estas tuvieron en el marco de las relaciones culturales, dentro de las cuales comprobamos el tránsito desde una artísticidad netamente gótica y medieval hacia otra más renacentista y anticuaria. Don Íñigo López de Mendoza ofrece en su estado más luminoso el retrato de aquel fronterero que hace aflorar en él ciertas actitudes que, cuando menos, no dejan de ser, a veces, contradictorias y no poco polémicas a la hora de estudiarlo en el conjunto de los desarrollos artísticos y culturales que tienen lugar en Castilla desde los últimos años del siglo XV y los primeros del siglo XVI. *El Gran Tendilla medieval y renacentista* como se refería a él el profesor Cepeda Adán fue, quizá una de las figuras más representativas de esa época de transición que marca el quicio del 1500.<sup>198</sup> No de otra manera puede entenderse que en este noble alcarreño pudieran darse situaciones tan diversas, en las que tienen cabida tanto los ideales de ese caballero de espíritu medieval que disfruta todavía persiguiendo a malhechores, como las nuevas expresiones del mundo moderno que le llevan a verse a sí mismo como *Generalis Granatensis Regni, Capitaneus ac Illiberitanorum Arcium Primus Praefectis*, es decir, General del Reino de Granada y Capitán y Primer Prefecto de la Acrópolis de Ilíberis, una fórmula difícilmente comprensible si no se toma en consideración la existencia de una culta y refinada formación humanística recibida en herencia por los más ilustres miembros de su familia, donde antes que él ya se había sentido la atracción por los fenómenos de renovación basados en los ensayos del Renacimiento italiano.

En el caso de don Íñigo López de Mendoza como en el de los otros embajadores que sirven de base para el desarrollo de nuestra investigación contamos con un acontecimiento de marcado protagonismo en relación con su afinidad con los planteamientos que definen la elección hacia lo renacentista. Nos referimos a su misión diplomática, a su aventura italiana, sin la que su contribución a la renovación artística y cultural de su tiempo habría tenido un carácter y un alcance completamente distinto. No podemos por menos que afirmar que la embajada a Italia del Conde de Tendilla tuvo que tener una importante y decisiva influencia en su propia formación cultural y artística, ya

---

<sup>198</sup> Cepeda Adán (1967), p. 160.

por cierto bastante rica como consecuencia de aquella tradición familiar que antes mencionábamos. Elías Tormo decía que con el estoque pontificio que Inocencio VIII regaló al noble mendocino como prueba de su contribución y firme defensa de la paz italiana, se abrió la brecha para la entrada del Renacimiento en España<sup>199</sup>, expresión literaria que hoy nos sirve, desprovista ya del regusto historicista tan característico de principios de siglo, para reconocer su peso y papel en el proceso de introducción y difusión de los modelos renacentistas italianos. La misión diplomática de don Íñigo López de Mendoza resulta lo suficientemente importante como para hacernos reflexionar acerca de su valor en los contactos del noble con el arte y los artistas de aquella península de donde pudo derivar la penetración de sus caracteres esenciales en el conjunto de los reinos hispánicos en los albores de la modernidad.

Hoy en día casi todos los investigadores reconocen el papel jugado por el Conde de Tendilla en el fenómeno anteriormente descrito, lo que por otro lado no significa negar la necesidad de imponer ciertas reservas tan importantes en la definición de su personalidad como las que acabamos de presentar. Es preciso situar a nuestro personaje como a todos los demás, en el lugar exacto que le corresponde pues estamos de acuerdo con Yarza cuando afirma que, no se debe tampoco deducir que el mero contacto con lo italiano iba a provocar siempre una respuesta favorable, porque en realidad hay que tener presente que lo que se le ofrece en estos momentos a un eventual promotor o cliente, son dos modelos espléndidos: el de los Países Bajos, en la línea del gótico nórdico europeo, y el italiano. Además existe la propia tradición, destacando en ella la presencia de lo mudéjar.<sup>200</sup> Su aceptación de las novedades derivadas del arte del Renacimiento italiano no puede ser vista como una aceptación integral y totalizadora ya que nunca se debe infravalorar la fuerza de las otras opciones ni la propia capacidad, en este caso de Tendilla para, teniendo en cuenta las coordenadas espacio-temporales que estamos manejando, abrirse por completo a los cambios. Esto salta muy pronto a la vista, sobre todo cuando se analizan los resultados de su actividad promotora, en la que inicialmente se puede advertir una heterogeneidad de criterios en la concreción de sus preferencias y actitudes. De tal modo que si su sensibilidad arquitectónica y escultórica muestra a veces ciertas analogías con los modelos del nuevo lenguaje artístico de la modernidad renacentista, en otras muchas facetas

---

<sup>199</sup> Tormo y Monzó (1917), p. 58.

<sup>200</sup> Yarza Luaces (1992), p. 178.

relacionadas con su mecenazgo se mantiene dentro de los esquemas y realizaciones de la tradición artística hispana. Esta manifiesta dicotomía encuentra su explicación en la fuerza de sugestión y en el poder de evocación que este tipo de obras ejercía todavía entre aquellos que las presenciaban.

La figura de don Íñigo López de Mendoza siempre quedará vinculada con un edificio que ha sido considerado historiográficamente como el primer gran monumento del Renacimiento español, lo que no deja de tener notable importancia sobre todo en nuestro intento de clarificar la posición y actitudes de los embajadores mecenas de la época de los Reyes Católicos. Ese edificio al que nos estamos refiriendo es el Convento de San Antonio de Mondéjar, al que se refiere el propio Tendilla en una interesante carta remitida al Cardenal Cisneros con ocasión de la visita e inspección que hizo de las obras durante su viaje a las posesiones que éste tenía en tierras alcarreñas en torno a 1509. El contenido de dicha carta representa un documento de enorme interés en tanto que puede leerse en él algo así como la noción de Renacimiento que este noble mendocino había alcanzado a crear después de su paso por Italia. *Vine, señor, aquí a Mondejar, do vi el monesterio que hize, es bonito y bien labrado y hordenado, pero es tan poquita cosa que no paresçe sino que se hizo para modelo, como dizen en Italia, de otra labor; para el lugar basta, como la mar para agua...*<sup>201</sup> Estas palabras traducen casi de forma inmediata la impresión que este edificio que él había costeado en la villa puesta a la cabeza de su señorío despertó en quien esperaba encontrar algo parecido a lo que había tenido oportunidad de contemplar durante su periplo italiano. Poca relación guardaba este modesto convento con las muestras más espectaculares y emblemáticas de la arquitectura renacentista florentina o con el esplendor de los restos de la cultura romana antigua. En realidad, el Convento de San Antonio de Mondéjar estaba lejos todavía de poder traducir las novedades que allí ya se habían generalizado. El carácter religioso del edificio —apunta Gómez-Moreno—, como siempre fuera del centro italiano, impuso una reafirmación de lo gótico tradicional en su estructura, por muy afectos al ideal clásico que fuesen los artífices; y ello con buen sentido práctica, porque el Renacimiento carecía por entonces de fórmulas preferibles, en cuanto a baratura y

---

<sup>201</sup> Apéndice Documental IV. Documento XLVII: Carta del Conde de Tendilla para el Cardenal Cisneros sobre el estado de algunas de sus fundaciones..

eficacia estética.<sup>202</sup> La falta de otras constancias documentales a excepción de esta carta que acabamos de mencionar y el asombro que el edificio despertó ante su contemplación parece indicar que una vez decidida su construcción, para la que había obtenido una serie de bulas y licencias papales, don Íñigo López de Mendoza quedó un poco al margen de la misma después que abandonó sus posesiones alcarreñas para dirigirse a Granada, primero para incorporarse tras el regreso de su embajada a la guerra contra los nazaritas, y después para ocupar el puesto de alcaide de la Alhambra que mantuvo hasta el día de su muerte.

Con todo, y aunque él mismo había sobrevalorado las expectativas de su fundación, las novedades renacentistas de la misma siempre han sido atribuidas a su inicial intervención en el proyecto conventual. En concreto, el Convento de San Antonio, aún cuando continua la tradición y esquemas de la arquitectura gótica en planta y estructura, introduce, como ocurre en la mayoría de los edificios de nuestra arquitectura protorrenacentista algunas novedades de raigambre clasicista tales como la presencia de pilastras, la organización de los elementos de la entrada, y sobre todo, la decoración profusa y abundante de grutescos, capítulo éste de no poco interés como ha demostrado Margarita Hernández en su libro sobre los grutescos en la arquitectura española del Protorrenacimiento. De igual forma parece estar detrás de otros edificios pioneros de la efervescencia renacentista relacionados con su familia, de entre los que destaca la monumental portada que se abre en la fachada principal del Colegio de la Santa Cruz de Valladolid, obra fundada por el cardenal don Pedro González de Mendoza, que parece depender de modelos escultóricos y arquitectónicos toscano-romanos, más que boloñeses, y encontrar su justificación en el viaje a Florencia y Roma de don Íñigo 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.<sup>203</sup> No falta quien también coloca a nuestro embajador detrás de otra de las joyas arquitectónicas que introducen el Renacimiento en España, aquel castillo-palacio de La Calahorra, construido al norte de la provincia de Granada por su primo el

---

<sup>202</sup> Gómez-Moreno (1925), p. 27.

<sup>203</sup> Marías (1989), p. 255.

Marqués de Cenete, sobre el que pudo tener también alguna influencia. En definitiva, todo parece indicar que don Íñigo López de Mendoza no puede quedar desvinculado de los inicios de la arquitectura renacentista española a través de un protagonismo que una vez más hunde buena parte de sus raíces en aquella experiencia artística y cultural desarrollada a lo largo de su estancia italiana. El interés y la curiosidad que esas formas artísticas despertaron en el Conde de Tendilla y la respuesta que en cada caso dio a las empresas por él emprendidas son todo cuanto poseemos para elaborar, aunque en sus líneas generales, la percepción estética de este embajador. De todo ello podemos decir que este Mendoza como otros muchos mecenas de su tiempo no alcanzó sino una parte de todo cuanto significaba la renovación del arte y la cultura renacentistas. Para él, en el caso específico de la arquitectura, lo que verdaderamente le interesaba era el valor de ésta como símbolo de poder, capaz de poner a su servicio un nuevo lenguaje formal que codificara a través de una serie de recursos plásticos el status social que le correspondía en el seno de su comunidad. La arquitectura del Renacimiento, especialmente por su carácter novedoso con respecto a los modelos existentes y tradicionales, se presentaba ahora como el principal instrumento de distinción, prestigio y fortuna personal, no sólo porque se distanciaba de los modos característicos del mundo medieval sino porque a través de la incorporación de una serie de elementos formales permitía la evocación, el recuerdo y la afinidad con aquella antigüedad clásico-romana que estaba siendo redescubierta y revalorizada. En el fondo, siguiendo a Fernando Marías, no podemos dejar de pensar que, en las intenciones del Conde, como en las de otros miembros de su familia —y en las de buena parte de los mecenas de su tiempo, añadiríamos nosotros—, no parece existir tanto un descubrimiento de las consecuencias culturales, ideológicas y arquitectónicas que conllevaba en Italia la nueva arquitectura, como un soporte diferenciado para su personal prestigio...<sup>204</sup> De hecho, podemos afirmar que la puesta en marcha de este convencimiento por parte de un grupo de personas dotadas de unos caracteres muy específicos significó la introducción del arte del Renacimiento, y el abandono paulatino de los tradiciones modelos arquitectónicos derivados del marco tardomedieval. Entre esos caracteres es preciso mencionar la existencia de una formación esencialmente distinta a la que pudieran recibir otros sectores de aquella

<sup>204</sup> Marías (1989), p. 257.



sociedad, unas sobradas posibilidades económicas y un particular talante personal dotado con todas las especificidades propias de quienes estaban destinados a convertirse en abanderados de la renovación artística y cultural de su tiempo, actitud en la que tiene una función mediática y trascendental la labor diplomática, en algunos casos de varios años, que termina por sensibilizarles hacia las grandes conquistas de la época.

Todavía es posible citar algunos otros episodios relacionados con el mecenazgo de don Íñigo López de Mendoza que nos ayuden a situarlo en el espacio que le corresponde dentro de aquel proceso de definición de los lenguajes artísticos de la diplomacia española en donde creemos encontrar una parte importante en la justificación de los usos y procedimientos artísticos y culturales que se producen en España al iniciarse su Historia Moderna y en coincidencia con los otros fenómenos de renovación que tienen lugar en aquel tiempo. Uno de esos episodios será el encargo, que tendremos oportunidad de analizar más en profundidad en el siguiente capítulo, del monumento funerario de don Diego Hurtado de Mendoza, arzobispo de Sevilla y patriarca de Alejandría. El sepulcro del que fuera hermano del Conde de Tendilla fue instalado en 1510 en la Capilla de la Virgen de la Antigua de la Catedral Hispalense y representa uno de los capítulos iniciales de la escultura española del Renacimiento, de tal manera que acabaría convirtiéndose en elemento referencial, tanto por sus novedades formales como simbólicas de buena parte de las estructuras y monumentos tumulares de aquella época. Con ocasión de este encargo aparecen las noticias que consideramos mejor expresan su posición con respecto a las diversas opciones que se ofrecían a un mecenas de la época. Estas noticias, utilizadas frecuentemente para plantear su decidida inclinación hacia los modelos del Renacimiento italiano aparecen en una carta del mes de octubre de 1505 dirigida por el propio conde al maestro mayor de la Catedral de Sevilla. Allí después de hacer mención a otro asunto relacionado también con su intervención en empresas artísticas de cierta importancia como fue su participación en el desarrollo de las obras de la Capilla Real de Granada donde se enfrentó al arquitecto Enrique Egas, uno de los últimos representantes del arte hispano-flamenco, propone lo que a todas luces ha sido visto como una auténtica declaración de principios estéticos, al afirmar lo siguiente:

Para el <maestro> mayor de la yglesia de Seuilla

Espeçial amigo:

[...]

Cerca de lo que toca a lo [de la s]epultura del señor cardenal, que aya gloria, ya creo que ay tanta piedra a cargadero que avra para una varcada. yo escriuo al dotor Matienço y al contador Rodrigo de la Fuente, que pues yo he de dar mi dinero para esta lavor, quiero saber la forma y manera de la sepoltura y tenerla debuxada en mi poder, y pues hise quitar della las ymagenes que era lo prinçipal y mas costoso de toda la obra, quiero tener debuxado lo que se a de haser, en lugar de aquellas, porque mi voluntad es que no se mezcle con la otra obra ninguna cosa françisa, ni alemana ni morisca syno que todo sea romano, y que de lo otro que aya en el debuxado no se mude cosa ninguna, asy que esto hased por mi amor, segund que a los dichos doctor y contador escriuo. Y nuestro señor os aya en su guarda...<sup>205</sup>

Las palabras anteriormente mencionadas dejan bastante claros cuáles son los gustos y preferencias de don Íñigo López de Mendoza, al margen de las otras noticias derivadas de lo que será el grado de intervención y participación de un mecenas en una determinada obra salida de su patrocinio. A tenor de su contenido podemos afirmar que estamos ante una persona capaz de diferenciar entre las grandes corrientes artísticas del momento, y capaz de expresar una determinada opción estrechamente ligada con su experiencia diplomática en Italia. Pocas líneas y muchas ideas, pues aunque en la actualidad, estamos acostumbrados a hablar de estilos, estructuras y decoraciones, góticos, clásicos, flamígeros, hispanomusulmanes o mudéjares, cada uno de ellos dotados de una características formales... Otro problema, y bien distinto, es saber si en torno al año 1500, en España, existía tal clarividencia y discernimiento en la clasificación de tales formas...<sup>206</sup> Este es el caso del Conde de Tendilla, un hombre que contaba con la experiencia artística suficiente como para mostrar con autoridad su juicio con respecto a una obra que acabaría definiendo unos modos específicos dentro de la escultura española del Quinientos. La única forma de asegurarse, además, el éxito de su encargo de acuerdo con las expectativas y esperanzas puestas en él, era llevándolo a quien en ese momento sería capaz de interpretar correctamente sus deseos. Entonces, estamos hablando de los primeros años del siglo XVI, esto sólo lo podían hacer artistas italianos formados en aquel ambiente de renovación que se relaciona con el clasicismo renacentista. Si durante todo el siglo XV resultó bastante frecuente la presencia en los distintos reinos hispánicos de artífices venidos del norte de Europa activos en los

<sup>205</sup> *Epistolario del Conde de Tendilla...* (1996), p. 504.

<sup>206</sup> Mariás (1989), p. 265.

principales centros góticos de la península forjando, a veces, auténticas dinastías de canteros y escultores como los Borgoña, los Egas o los Siloe, algo parecido habría de ocurrir a partir de este momento con los artistas italianos, localizados principalmente en las ciudades más importantes como Sevilla, Granada o Valencia, que serán las que en muchos casos tomen ahora el relevo político, administrativo y también cultural.

El sepulcro de don Diego Hurtado de Mendoza es, en sí mismo, un testimonio y un documento bastante expresivo de la posición del Conde de Tendilla en relación con el arte y la cultura de su tiempo. Allí es donde aparece, según la estructura modélica de los monumentos funerarios de la época, el epígrafe que hace memoria del prelado sevillano, plasmándose en él una serie de fórmulas de corte humanístico que parece ser fue redactado por su propio hermano, pues en una de las cartas de su registro de correspondencia, pide a Pietro Martire d'Anghiera que se lo traduzca al latín con objeto de ser colocado en la base del mismo. En ese epígrafe, precisamente, Tendilla se describe como aquel General del Reino de Granada y Capitán de la Acrópolis de Ilíberis, la expresión más clara y manifiesta del alcance de su elección artística, cultural y mental de acuerdo con los nuevos valores del Renacimiento de los que parece estar tan imbuido.

La actitud, sin embargo, de don Íñigo López de Mendoza y justamente por eso su caso está a medio camino entre la tradición y la modernidad, no siempre habría de mostrarse con la misma claridad de ideas y convicciones. El sepulcro sevillano se ha venido considerando como la obra que inclinaría a los Reyes Católicos para encargar, posiblemente al mismo escultor, el italiano Doménico di Alessandro Fancelli, el monumento funerario del príncipe don Juan, muerto tempranamente y enterrado en el Convento de Santo Tomas de Ávila. Aunque las gestiones del encargo fueron llevadas directamente por el albacea del príncipe, parece bastante factible que el Conde de Tendilla no quedara del todo al margen por cuanto en cierta medida andaba detrás del artista que lo ejecutó e incluso de la novedad que suponía en cuanto al modelo utilizado. Sin embargo, en este caso, y después de haber mostrado una actitud tan firme y decidida con respecto a sus preferencias por lo renacentista en el sepulcro de su hermano, nos hallamos ahora con una postura ciertamente contradictoria y ambigua que no hace sino confirmar aquella idea de indefinición que domina buena parte del panorama artístico y

cultural de la época. En su Epistolario hay una carta<sup>207</sup> en la que don Íñigo López de Mendoza ofrece su parecer con respecto a la forma en que el escultor había realizado un esbozo de la cabeza del príncipe que parece ser llevaba a la corte para mostrar a los monarcas. Por lo que se contiene en ella reprocha a Fancelli el haber hecho un retrato de la cabeza del príncipe con *mejor gesto que el que su alteza tenía*, planteando una cuestión de interesante fondo, pues lo que traducen estas palabras no es sino un clásico ejemplo de enfrentamiento o disensión entre realismo e idealismo, de ese realismo que encontramos en la escultura de los últimos siglos medievales conectado con la poética de Flandes, y el idealismo que define gran parte de la actividad de muchos escultores italianos del Renacimiento, que aunque también practican un cierto naturalismo tienden a matizarlo como consecuencia de las herencias del mundo clásico descubiertas y codificadas a través de la literatura artística del Quattrocento. Lo que aquí se está planteando nada tiene que ver con las especificidades de la escultura italiana, sino con las convicciones personales de un hombre, en este caso de don Íñigo López de Mendoza, que ha aprendido a valorar la escultura por su relación con la naturaleza, es decir, en función de la fuerza y el grado de realismo que se traduce a través de ella. El renacentismo de su atracción por lo italiano que vemos en el sepulcro del Arzobispo de Sevilla no es siempre ni en todo momento absoluto y general. La personalidad de Conde de Tendilla difícilmente podía quedar libre de las ataduras propias de la anterior concepción de lo artístico poseedora entonces de un peso y una fuerza vigente hasta bien avanzado el siglo XVI. Si en el monumento funerario del prelado sevillano se apostaba por una obra *al romano*, en el del hijo de los Reyes Católicos no puede separarse tan claramente de la influencia de los conceptos artísticos dominantes, mostrando una posición que está más cerca de los planteamientos de ese naturalismo burgués que caracteriza gran parte de la producción plástica tardomedieval. Esto indica, fundamentalmente, que la aproximación de don Íñigo López de Mendoza hacia el arte del Renacimiento, aún cuando propone una rica experiencia artística, un discernimiento estilístico y una sensibilidad latente, no puede ser considerada en términos de un posicionamiento definitivo y categórico. Ni siquiera el Conde de Tendilla, considerado como uno de los personajes más aventajados y paradigma de la renovación artística y

---

<sup>207</sup> Apéndice Documental IV. Documento LX: Carta del Conde de Tendilla a Juan Velázquez sobre el modelo de la cabeza del príncipe Juan que hizo Doménico Fancelli.

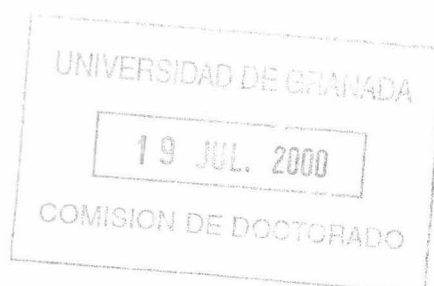
cultural de su tiempo, puede sustraerse de las contradicciones y ambigüedades que marcan el tránsito del mundo medieval al del humanismo renacentista.

Como ya veremos, el paso de Fancelli por España no sólo se limitó a los dos trabajos que hemos mencionado. Fue, también, el autor del Sepulcro de los Reyes Católicos y recibió otros numerosos encargos para trabajar en la Catedral de Sevilla, en el Sepulcro de Juana de Castilla y Felipe de Austria, así como el del Cardenal Cisneros que no pudo realizar al sorprenderle la muerte en 1519 cuando estaba trabajando en el primero de ellos. Podemos decir, por tanto, que Fancelli ocupa un lugar de primer orden en el proceso de introducción de la escultura italiana del Renacimiento. Pero también es cierto que esta penetración de lo renacentista estará apoyada, favorecida y alentada por la labor de mecenazgo, prestigio y propaganda política y social de algunas de las figuras más relevantes del momento. Entre esas personalidades se encuentra el Conde de Tendilla, aquel capitán general granadino que como consecuencia de su estancia en Italia como embajador ante el papa Inocencio VIII, se convirtió en persona profundamente sensible hacia todo lo procedente de aquel país. En relación con este punto, afirma Yarza Luaces que, el conde se convierte en el centro de un crecido número de actividades artísticas y culturales, que dependen directa o indirectamente de él en las que interviene o aconseja, todas las cuales de una manera u otra están en relación con el Renacimiento. De nadie en época de los Reyes Católicos se puede decir algo semejante.<sup>208</sup>

Como ha sido y será nuestra intención para con otros contemporáneos suyos, se trata de situar al personaje en el marco más adecuado dentro de aquel fenómeno de renovación que se describe en las últimas décadas del siglo XV y primeros años del siglo XVI, reconociendo en todo momento un protagonismo más o menos decisivo, sensible y comprometido con las novedades del Renacimiento, aunque a veces difícilmente ajeno a los usos y tendencias que habían dominado el panorama artístico español en su etapa medieval. Para ello será preciso tener en cuenta no sólo las obras que como consecuencia de un determinado ejercicio de mecenazgo y promoción se llevan a cabo, sino también contar con una serie de elementos de carácter extra-artístico que serán los que en muchas ocasiones justifiquen la adopción de uno u otro estilo.

---

<sup>208</sup> Yarza Luaces (1993), p. 136.





En definitiva, se trata de atender a enormes cantidades de *microhistorias* que estudien las motivaciones y finalidades de nuestras producciones artísticas, no sólo historias sectoriales que constate acriticamente unos sucesos artísticos sin valorar las razones de unos cambios o de una carencia de cambios.<sup>209</sup>

---

<sup>209</sup> Marías (1989), p. 46.

## *Política Internacional y Renovación Artística*

---

En las páginas y capítulos precedentes hemos intentado desplegar una serie de cuestiones que en sus líneas generales pretendían ofrecer los caracteres básicos y esenciales del paisaje artístico y cultural en torno al cual se desarrolla nuestro modelo de interpretación de aquel periodo histórico, político y social que delimita a grandes rasgos el reinado de los Reyes Católicos. Llegados a este punto y después de haber planteado lo que consideramos como las premisas, causas y componentes que intervienen en los procesos que marcan la renovación artística y cultural de aquella época en relación con los particulares mecanismos que rodean todo lo relacionado con la Diplomacia moderna y la política internacional, creemos que resulta estrictamente necesario detenerse ahora en la comprobación directa y específica de los resultados producidos por aquella interacción, aquella simbiosis entre Diplomacia, Arte y Cultura que representa uno de los episodios más extraordinarios de la Modernidad. Esos resultados se verán, por tanto, no sólo y únicamente como el fruto y la consecuencia de una determinada política de patrocinio y mecenazgo, sino, precisamente, como la expresión de aquella categoría histórica y cultural que superando las versiones meramente formalistas encuentra en las obras de arte y en todo lo que las envuelve su evidencia y exteriorización como resultado de los nuevos modos de vida, de conciencia y mentalidad que conforman, definen y expresan la complejidad de aquella construcción histórica, ideológica y cultural que encierra el concepto de Renacimiento. El resultado de esa específica labor de promoción artística será un conjunto de realizaciones que constituyen, a veces, casi los únicos testimonios y documentos que nos quedan de una determinada mentalidad, de una peculiar forma de entender el objeto artístico y de un privativo modo de manifestar una serie de convicciones personales en torno a las grandes aspiraciones de la época como la fama, la fortuna y el orgullo personal, que habían adquirido carta de presentación en el marco de aquella sociedad de finales del siglo XV y principios del

siglo XVI, donde se están configurando unos modelos de organización política, de jerarquización social, y de actitudes culturales que marcan el tránsito desde la mentalidad tradicionalmente medieval hacia otra capitaneada por el espíritu de la modernidad, renovación y progreso que representa, en todos los sentidos, el resultado de los distintos ensayos políticos, sociales y culturales que se producen en el seno de los estados europeos de la Historia Moderna.

Vamos a encontrar a partir de ahora los frutos y materializaciones de unas determinadas preferencias artísticas y culturales ejercidas por los miembros de uno de los grupos sociales, el de los embajadores y diplomáticos, que más posibilidades tuvieron de emprender y favorecer la renovación que característicamente se relaciona con la llegada del Renacimiento, ya fuese éste en su sentido más tradicional, es decir, el del redescubrimiento de la cultura clasicista y anticuaria que se había producido en Italia o, por el contrario, el que representaban los talleres y centros artísticos de los Países Bajos, convertidos también en paradigma y opción perfectamente válida frente a los modelos y soluciones italianizantes.

Analizando las huellas del mecenazgo artístico y cultural de cada uno de aquellos embajadores cuya personalidad dejamos más o menos definida en el esbozo y retrato que insertamos en el capítulo correspondiente podremos inferir el conjunto de variables a partir de las cuales reconstruir los procesos de elección, los mecanismos de creación y las implicaciones simbólicas e iconográficas que se desprenden de muchas de estas obras en el seno de ese proceso de instrumentalización del arte en beneficio de la definición de una determinada imagen representativa de poder, prestigio, fama, orgullo y distinción que afectó de igual modo a las diversas instancias y jerarquías sociales como resultado de la puesta en vigor de una serie de valores íntimamente conectados con las pretensiones, ideales y esperanzas de aquella época. Es por ello que a la hora de analizar el resultado de esos concretos y específicos fenómenos de patrocinio y tutela que encierran normalmente los distintos episodios del mecenazgo, la intervención y participación en las diversas empresas artísticas y culturales en las que están presentes algunos de los embajadores de la Monarquía Católica de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, será necesario establecer una serie de marcos en torno a los cuales poder vincular todas y cada una de las operaciones destinadas a la promoción artística y cultural que cada uno de ellos llevó a cabo, ya fuese en el contexto de las grandes

empresas artísticas al servicio del Estado o en aquellas otras facetas que se resuelven como la expresión de unas pautas de comportamiento individual que son consecuencia de una sociedad renovada. En cuanto a lo primero podemos decir que el diseño y presentación del panorama artístico y cultural de la monarquía que encabezan los Reyes Católicos halló en sus relaciones con los agentes de la política exterior la fuerza con la que asegurar, políticamente, no sólo su posición hegemónica sino también las posibilidades hacia un desarrollo cultural moderno en el contexto de una contribución general que está en la base de nuestro Renacimiento. Por otro lado, con relación a ese nuevo conjunto de facetas de marcado carácter individual, resulta revelador comprobar que contribuyen en cada caso, con una mayor o menor nitidez en función de la seguridad o ambigüedad de sus actuaciones, a definir el complejo espectáculo del arte y la cultura hispánicas. Todo ello, teniendo siempre en cuenta que nos encontramos en los albores de una situación que sólo empezará a cristalizar con unas estructuras propias y específicas a partir de la segunda mitad del siglo XVI a raíz de la verificación de los diversos ensayos que desde las últimas décadas del siglo XV proponían los abundantes modelos de nuestra artísticidad. En ambos casos vamos a encontrar los argumentos necesarios y suficientes que avalan la idea del importante papel desempeñado por la Diplomacia en todo lo relacionado con la transferencia e impulso del arte y la cultura de aquella época.

El seguimiento que en las próximas páginas pretendemos hacer acerca de las huellas del mecenazgo y de las políticas de intervención y participación de algunos de los embajadores de la Monarquía Católica debe ser abordado desde una doble perspectiva. Por un lado, teniendo en cuenta las noticias y constancias documentales que han llegado hasta nosotros y, por otro, a través de los resultados materiales de esos específicos fenómenos de patrocinio y promoción. Aunque desearíamos que esas fuentes documentales fuesen mucho más numerosas, en algunos casos resultan verdaderamente alentadoras y clarificadoras de una situación que de otra manera sería difícilmente identificable y asimilable con todo el proceso que pretendemos reconstruir. Esas aportaciones documentales, cuya procedencia se caracteriza por la variabilidad de fondos y caracteres constituye en algunas ocasiones casi la única fuente de noticias disponible para la reconstrucción del proceso fundacional e histórico de la obra con que se relaciona ya que los posteriores avatares y circunstancias han supuesto un

debilitamiento o, incluso, a veces, la desaparición de cualquier otra evidencia material. En nuestro caso uno de los pilares documentales de mayor importancia procede de las colecciones de documentos relacionados con la política internacional desplegada por los Reyes Católicos, y especialmente por Fernando de Aragón, desde las últimas décadas del siglo XV hasta 1516, fecha del fallecimiento del monarca, lo que no quiere decir que se hayan rechazado aportaciones de documentos con una data posterior en tanto que como dijimos al comenzar este trabajo de investigación no podemos reducir nuestro campo de análisis a un espacio temporal estrictamente delimitado al intervenir en él factores de muy diversa índole que en este caso nos obligan a considerar un periodo más amplio. A lo largo de esas colecciones documentales, llenas mayoritariamente de datos y noticias de significación política, institucional o básicamente militar, es posible, de vez en cuando, encontrarse con algunas anotaciones provistas de cierto interés a partir de las cuáles poder sustraer las pautas que guiaron todo o buena parte del proceso de mecenazgo y el grado de intervención de cada uno de los que participaron en el mismo, lo que resulta crucial sobre todo en aquellos episodios en los que los fenómenos de encargo y promoción no respondían a la iniciativa individual sino a aquel otro capítulo relacionado con las grandes empresas artísticas y culturales que los agentes y servidores de la Diplomacia desarrollaron como una gestión más de sus misiones diplomáticas.

Siguiendo por este camino no cabe duda que las carencias que pueden aportar las colecciones documentales que acabamos de mencionar son en algunos casos remediadas gracias a la existencia de otros repertorios que directa o indirectamente resultan también contributivos. De todos es conocido el alcance que en este sentido aportan las redacciones testamentarias. Su valor radica en que al recoger las últimas voluntades de su hacedor, se contienen en ellas una serie de cláusulas y disposiciones que en muchos casos aportan los datos claves sobre algunas cuestiones que de otra manera sería bastante difícil conocer. Testamentos como los de don Íñigo López de Mendoza, don Juan Rodríguez de Fonseca, don Juan de Margarit o el de don Jerónimo de Vich son, en este sentido, fuentes de extraordinario valor y alcance al contener valiosa información sobre obras que habían promovido o que se habían encargado de continuar, contribuyendo a su dotación y haciéndolas receptoras de todo tipo de favores para el progreso de las mismas.



Completaría este apartado la información procedente a través de otras vías documentales más próximas a lo que consideramos como fuentes literarias, pero que no por ello dejan de tener una importancia y un alcance similar en el contexto que conduce nuestros objetivos. El repertorio en este sentido resulta extraordinariamente amplio, pues la procedencia, carácter y significación de éstas está presidido por la idea de la multiplicidad y heterogeneidad. Crónicas, relatos, actas de los cabildos municipales y catedralicios, obras literarias de todo género, protocolos, libros de visitas y composiciones epistolares son tan sólo algunos de los formatos en los que podemos encontrar alusiones continuas y concretas sobre las que poder elaborar ese puntual y preciso seguimiento de las huellas del mecenazgo, la promoción y las labores de intervención y participación de algunos de los próceres que dan cuerpo a la Diplomacia moderna y renacentista. Nadie duda hoy acerca del significado que tiene en este sentido, aunque sólo sea por citar algún ejemplo, el magno registro de correspondencia de aquel capitán general granadino y embajador de los Reyes Católicos que fue don Íñigo López de Mendoza. Para muchos aspectos de su vida el epistolario del Conde de Tendilla, cuya significación literaria le convierte en uno de los ejemplos más acabados de este género tan difundido a lo largo del Renacimiento, constituye, a veces, casi la única fuente de noticias disponible a través de la cual poder conocer con detalle una parte importante de su vida, ya que nos ofrece gran cantidad de datos acerca de su personalidad, sus gustos y aficiones. Con el valor y el rigor de una crónica, pero con la espontaneidad y la naturalidad que le aporta su inclusión en el contexto de la literatura epistolar, esta interesante colección de cartas representa para el periodo que comprende desde 1504 a 1513, la principal cantera de noticias, referencias y comentarios en torno a los cuales poder reconstruir los principales acontecimientos políticos que se están produciendo durante la gestación de aquel primer ensayo de una monarquía autoritaria y absolutista, los más destacados episodios que tenían lugar en el espacio del continente europeo y en los recién descubiertos territorios americanos. Y junto a todo ello, las cuestiones y los asuntos que desde una perspectiva eminentemente personal más interesaban o preocupaban al Conde de Tendilla, dentro de las cuales, las relacionadas con su sensibilidad hacia el fomento de las artes y la cultura en general ocupan un lugar privilegiado. Su epistolario resuelve en muchas ocasiones las dudas e incertidumbres que genera, frecuentemente la escasez de documentos que o bien no existen o, bien se

han perdido con el paso del tiempo. La correspondencia de don Íñigo López de Mendoza representa el marco donde se contienen alguno de los capítulos fundamentales de su labor de mecenas y promotor de las artes y la cultura de su tiempo, tales como su participación en las obras de la Capilla Real y la Catedral de Granada, su pretendida intervención en la iglesia del Convento de San Francisco de la Alhambra, hoy convertido en Parador Nacional de Turismo, con motivo del traslado de los restos mortales de Isabel de Castilla, o sus relaciones con algunos maestros de la época, que hacen de su peculiar registro epistolar, antes incluso que las mismas obras relacionadas con su patrocinio, el principal punto de partida desde donde se debe reconstruir no sólo su papel como mecenas sino el lugar, que sus juicios y valoraciones, le hacen ocupar como protagonista indiscutible de aquel fenómeno de renovación artística y cultural en el que nos ofrece casi con la misma intensidad una posición que tan pronto es expresiva de su modernidad como en otras ocasiones se presenta inseparable de las contradicciones y ambigüedades de aquella época de transición de la que es un fiel representante.

El caso del Conde de Tendilla, aún cuando resulta de lo más expresivo, no es, sin embargo, el único que permite ilustrar este panorama. Esas aportaciones documentales procedentes de fuentes de la más diversa índole están también presentes en otros miembros de la Diplomacia hispánica, hasta el punto de poder decir que constituyen un corpus sin el que resultaría bastante complejo haber emprendido el proceso de reconstrucción y seguimiento de su huella como mecenas, y lo más importante de todo ello, las obtención de los datos suficientes para poder ubicar a cada uno de ellos en ese específico contexto que rodea la renovación artística y cultural que se produce en la época de los Reyes Católicos y su conexión con la política exterior y las relaciones diplomáticas de aquel tiempo. En los Apéndices Documentales podremos encontrar cartas, disposiciones, contratos y composiciones literarias que ponen de manifiesto su valor básico y primordial. Citemos aunque sólo sea por dejar constancia de ello aquel interesante Memorial redactado por el embajador y cardenal don Juan de Margarit, en el que los estudiosos han querido ver un precedente de su propio testamento pues aparecen en él una serie de instrucciones que recuerdan bastante las mandas y cláusulas que podemos encontrar en la redacción de las últimas voluntades. El Memorial del obispo de Gerona ha supuesto junto con algunas cartas posteriores a su

muerte, una fuente primordial en todo lo relacionado con lo que supuso la formación de una de las bibliotecas más interesantes de cuantas se crearon en los últimos momentos de aquel periodo tardomedieval en el que se inscribe la vida de este prelado catalán cuya presencia, varias veces documentada, en la Italia del quattrocento habría de generar en él una determinada y concreta afinidad con los ambientes culturales y eruditos de aquella península.

No debe pasarse por alto, aunque aquí sólo se está poniendo de manifiesto el papel que cumplen y representan las aportaciones documentales que conocemos, las noticias existentes en torno a la figura de don Juan Rodríguez de Fonseca, otro de los grandes embajadores de los Reyes Católicos. Su nombre aparece desde muy pronto en la mayoría de las crónicas que se escribieron sobre los grandes hechos y acontecimientos de aquel reinado y, aunque a veces se trata de simples pinceladas, no faltan en ellas los trazos que ayudan a delimitar su propia personalidad. El homenaje literario que le brinda el humanista italiano Lucio Marineo Sículo o la carta que le envía, equivocando el nombre del destinatario, fray Antonio de Guevara, junto con las noticias que aparecen en algunas composiciones de la época, están llenas de informaciones que vienen a completar los datos que nos llegan a través de las fuentes estrictamente documentales procedentes de su testamento, inventarios y otros legajos relacionados con su participación en numerosos proyectos de las sedes que presidió o en obras de promoción y mecenazgo individual o familiar.

Lo que hemos dicho acerca del Conde de Tendilla, de don Juan de Margarit o de don Juan Rodríguez de Fonseca es sólo representativo de cuanto se podría haber expresado aquí en relación con los otros miembros de la Diplomacia vinculados a ese proceso de renovación artística y cultural que estamos analizando. Se trata, más bien, de poner de manifiesto el valor y alcance que estas fuentes, ya sean documentales, literarias o de cualquier otro tipo, tendrán a la hora de definir y construir un determinado modelo de interpretación de los diferentes fenómenos y procesos que se relacionan con los específicos mecanismos de acción e intervención que se dan en el campo del arte y la cultura de los reinos peninsulares en ese escenario histórico-político que traduce el reinado de los Reyes Católicos, el mismo que desde un punto de vista mental, ideológico, social y en definitiva, de todo aquello que tradicionalmente entra dentro del campo de la Historia de la Cultura, se desarrolla en aquel periodo de tránsito entre la

tradición y las innovaciones que tienen lugar con el paso de la Edad Media a la de los inicios de la Modernidad.

Junto a ellas, nos referimos a esas fuentes que antes mencionábamos, están las obras resultantes de todo ese complejo y extraordinario proceso relacionado con el mecenazgo, la intervención y participación de algunos de los miembros más esclarecidos de la Diplomacia española. En más de una ocasión se convierten éstas en el único testimonio y documento gráfico de una determinada labor de promoción y patrocinio artístico y cultural, expresivo de una mentalidad y de una conciencia perfectamente que no es sino el resultado de una serie de mecanismos cuya puesta en marcha configura unos específicos modos de actuar en el marco de una sociedad si no renacentista claramente prerrenacentista como lo era la de los reinos peninsulares en tiempos de los Reyes Católicos. Las circunstancias políticas, sociales y culturales de España resultaban, como hemos tenido oportunidad de expresar en el primer capítulo, notablemente oportunas para favorecer la adaptación de todas las novedades e inspiraciones que llegaban desde el extranjero de manos de los embajadores. Su sensibilidad, magnificencia y liberalidad en muchos casos hizo de ellos auténticos intérpretes de las renovadas tendencias artísticas y culturales de la Europa del Renacimiento, ya fuese a través de las obras que directamente gestionaron, de las que se trajeron de los lugares donde habían desarrollado una determinada misión diplomática formando parte de su equipaje, o de los artistas que contrataron allí para hacer realidad muchos de sus proyectos. El resultado de todo ello será un acervo de creaciones arquitectónicas, escultóricas, de pintura y miniatura, además de composiciones literarias expresivas, como decíamos, de esas más o menos definidas actitudes o preferencias de quienes encabezan todo el fenómeno de renovación artística y cultural. No todas han llegado hasta nosotros, pero sí en un número suficientemente importante capaz de justificar nuestro propósito final, aquel que desde el principio aboga por la constatación de unas particulares vinculaciones entre política exterior, arte y cultura durante el reinado de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, viendo además en ello un argumento cuya fuerza y vigor se extiende más allá de ese concreto marco histórico-político, por lo que resulta ciertamente sostenible y aplicable en otros momentos y en otras circunstancias aunque siempre con un similar carácter en cuanto a expresión de los valores esenciales de una determinada comunidad social y cultural. La compleja

política internacional de los Reyes Católicos —afirma el profesor Yarza Luaces— exigió una actividad a los embajadores quizás sin muchos precedentes. Los contactos con el Imperio, sobre todo con Maximiliano, se hicieron en los Países Bajos, que entonces estaban en su poder a raíz del matrimonio con María de Borgoña, hija de Carlos el Temerario. Aquí vendrán, entre otros, Francisco de Rojas y el obispo Juan Rodríguez de Fonseca. En Italia, tanto cerca de la Santa Sede como en otros múltiples asuntos relacionados con Venecia, Florencia, Milán y Nápoles, se requirieron diversas personas. El mismo Francisco de Rojas será enviado allí. Lorenzo Suárez de Figueroa también jugó un cierto papel en algunas ocasiones. Finalmente, está el segundo conde de Tendilla, de la familia de los Mendoza, nieto del marqués de Santillana y sobrino del cardenal. Se trata de cuatro personalidades destacadas, caracteres diferentes, con un punto en común. De ninguno puede decirse que fuera ajeno o insensible a las formas artísticas, aunque cada cual lo exprese de una forma diferentes... Al margen de que se trata de estas personas, es claro que la situación que vive cada uno de ellos favoreció la toma de contacto con los modelos artísticos más dinámicos y destacados de Europa.<sup>210</sup>

Nosotros pensamos, a partir de afirmaciones como la anterior y otras de índole parecido, que para la comprensión del arte y la cultura hispánicos del Renacimiento, viendo en este último concepto no sólo lo que implican las novedades italianas sino un proceso mucho más amplio y global que afecta por igual a la recepción de obras, artistas y formulaciones de los Países Bajos y de Italia, es necesario tomar en consideración los argumentos derivados y relativos a la diplomacia y la política exterior como instrumento catalizador y portador del cúmulo de experiencias, ensayos y usos propios y característicos de una particular conciencia artística y cultural. Las relaciones internacionales pusieron en práctica una dinamización de la sociedad de aquel momento permitiendo a quienes las encabezaron estar en contacto con los principales escenarios de la época y difícilmente habrían podido quedar al margen de lo que esto representaba. De ahí, por tanto, que a la hora de buscar y estudiar los argumentos que dan cuerpo a la aparición, adaptación y difusión de los modelos renacentistas en España debamos considerar el peso y el papel ejercido por la diplomacia y los diplomáticos que tras haber pasado un determinado periodo de tiempo en las distintas cortes extranjeras regresan a sus lugares de origen con obras de arte, creaciones literarias, humanistas, y

---

<sup>210</sup> Yarza Luaces (1993), p. 134.



artífices capaces de dar cuerpo y expresión al brillante capítulo de nuestro Renacimiento. Y todo ello, a través de una serie de políticas de intervención, mecenazgo y patrocinio que indudablemente habrían tenido otro signo de no haber mediado aquellas aventuras de significación política, social y cultural que rodean buena parte de las embajadas de la época moderna. En relación con esto último habría que decir, dado que vamos a constatar su existencia, que el resultado de esa interacción entre diplomacia y arte, aún cuando resulta decisiva para configurar un argumento esencial a la hora de explicar la introducción y transmisión de las novedades artísticas y culturales de aquella época en España, no siempre y exclusivamente habrá de tener como fondo el escenario de los distintos reinos peninsulares. Las huellas, por tanto, de una decidida labor de mecenazgo, intérprete de los nuevos lenguajes artísticos de la modernidad, habrán de ser visibles también fuera de España, ya que la particular personalidad y cargos de algunos de los embajadores o las propias circunstancias que rodearon su existencia se va a traducir en la materialización de una serie de obras que por el hecho de estar allende nuestras fronteras, no dejan de ser expresivas de todo cuanto constituye los pilares básicos de nuestra argumentación. El caso de don Bernardino López de Carvajal, en su doble papel de gestor y mecenas al servicio de los Reyes Católicos, del Cardenal Mendoza y de las empresas que encabeza personalmente, se convierte en un claro exponente de esto que venimos diciendo, y aunque parcialmente estamos de acuerdo con Joaquín Yarza cuando dice de él que representa a un tipo de prelado cuya vida y trabajo se desarrolla un poco al margen del ámbito peninsular, no podemos dejar de reconocer su papel y protagonismo en aquel proceso que encabeza, dirige y defiende el modelo de interpretación que aquí presentamos.

Precisamente con él vamos a comenzar lo que pretende ser un acercamiento hacia aquellas obras en las que la presencia de los embajadores no tiene tanto que ver con una iniciativa personal sino como resultado de su participación, intervención o colaboración en empresas artísticas realizadas por otras instancias de poder o para otros miembros de la jerarquía social y familiar a la que pertenecen. En el fondo se trata de una específica categoría relacionada con la actividad de mecenazgo y promoción artístico y cultural que se hallaría perfectamente ubicada y reconocida en el conjunto de aquellas labores y misiones que forman parte de las gestiones diplomáticas

encomendadas a algunos de los representantes de la política exterior de los Reyes Católicos.

*... por ende, confiando de la fe, industria e diligencia de vosotros, por tenor de las presentes, de muestra cierta sciencia y consultamente, a vosotros y a cada un de vos damos y conferimos facultad y cargo y poder special, que vosotros, o vuestros procurador o procuradores, podades recibir y recibades, o el otro de vos reciba, del dicho nuestro thesorero de Sicilia, los dichos quinientos ducados, cada un anyo, y le podades atorgar y atorguedes apoca o apocas de los recebido; los quales quinientos ducados queremos cada un anyo comuirtay e hagades convertir en la obra y edifficacion de la yglesia del dicho monesterio, a vuestro buen arbitrio y conocimiento, poniendo en la dicha edifficacion los maestros y ministros para fazer la dicha obra, y faziendo proceder en aquella, segund vos pareciere comueniente al seruicio de Dios y al merito y honra nuestra...*<sup>211</sup>

En estos términos se expresaba el rey Fernando el Católico en una de las muchas cartas que desde finales de la década de 1480 y hasta mediados de la siguiente enviará a sus dos representantes en la corte de Roma con ocasión de la construcción en una de las siete colinas romanas de aquel edificio que por expreso deseo de la reina habría de recordar el lugar donde la tradición situaba el martirio del apóstol San Pedro y que además era la expresión de una promesa de la misma por haber dado a luz a un hijo varón con el que se aseguraba, aunque luego los acontecimientos habrían de ser muy distintos, la sucesión y continuidad de aquella unión matrimonial y dinástica que había tenido inicio muy recientemente. Don Bernardino López de Carvajal quedará vinculado, casi inmediatamente después de haber sido enviado a Roma como embajador a una de las obras más emblemáticas de aquel tiempo, imprimiendo en ella su propio carácter y preferencias. Como dijimos en otro lugar llama poderosamente la atención que siendo un encargo real se haya convertido, especialmente el famoso templete que levantara Donato Bramante en el centro del conjunto monacal, en un auténtico símbolo y expresión de los nuevos lenguajes artísticos de la Italia renacentista en un momento en el que en España los reyes mostraban mayor afinidad con las herencias y tradiciones hispano-flamencas cuya influencia en el arte español resulta inseparable del apoyo y

---

<sup>211</sup> Apéndice Documental V. Documento LXV: Fernando da poder al doctor de Medina y a Bernardino de Carvajal, sus procuradores en Roma, para dirigir y vigilar las obras del Monasterio de Montorio, de franciscanos observantes, en Roma, y percibir anualmente para ello quinientos ducados de las rentas reales de Sicilia.

defensa que hacia ellas mostraron los propios monarcas. Todo esto no hace sino corroborar la personal contribución del diplomático y prelado extremeño a favor del triunfo de los modelos italianos del Renacimiento. Los documentos a los que antes hacíamos mención confirman la presencia de Carvajal al frente de las obras del monasterio franciscano y del templete adjunto que hoy domina el *Transtevere* romano. No cabe duda que él se encontraba en unas condiciones idóneas para poder contactar con los artistas más destacados y privilegiados de aquella corte de la Cristiandad pues no sólo su calidad de diplomático sino especialmente su pertenencia al colegio cardenalicio y sus funciones eclesiásticas cerca del pontífice le hacían poseedor de una serie de ventajas que muy pronto quedaron traducidas en estos dos edificios exponentes simbólica y físicamente de aquella colonia española. La presencia de ésta no sólo se materializaba a través de la iglesia de Santiago de los Españoles de la Plaza Navona sino también con este nuevo enclave arquitectónico donde muy pronto trabajan, bajo la tutela y gestión del obispo de Badajoz, una serie de pintores muy próximos y miembros, incluso, de la escuela de Pinturricchio que representa el triunfo de la pintura quattrocentista italiana y el anuncio de lo que será el triunfo del clasicismo cinquecentista. Antes de adentrarnos en ese interesante capítulo, hay que advertir en relación con la contribución y alcance de estas dos obras que, si el templo de Montorio no inicia novedad, en cambio, sí, da nota propia inconfundible de arquitecto creador, el templete adjunto, al centro del claustro, también pagado por los Reyes Católicos, y que también en mi hipótesis, debió de ser de la idea y mecenazgo de Don Bernardino. Es miliario, máximo, en el camino del Renacimiento: para todos los historiadores de la Arquitectura, el primer monumento del pleno Renacimiento, es decir, el primer caso en el mundo de total resurrección de la arquitectura de la Antigüedad romana: la cota definitiva, entre el Bramante milanés, cuatrocentístico aún, y el Bramante romano, padre universal del cincocentismo, pues es obra suya, y sobre suya, la suya más significativa.<sup>212</sup> La documentación epistolar que se refiere a las obras de San Pietro in Montorio es anterior a la construcción de este templete bramantesco y por lo tanto sólo permite deducir la postura real ante un edificio, el del monasterio, al que se refería el rey Fernando en una carta a Carvajal notificándole haber visto las cuentas y planos de las obras, en los siguientes términos, *tambien hauemos visto la traça de la yglesia y*

<sup>212</sup> Tormo y Monzó (1942), p. 105.

*monesterio, que este religioso, que la presente lleua, nos truzo, lo qual todo nos ha mucho plazido.* Las obras de la iglesia del monasterio se atribuyen tradicionalmente a Baccio Pontelli, al existir cierto paralelismo entre esta y otras construcciones romanas del arquitecto, cuya figura volveremos a ver en contacto con este embajador y su actividad como mecenas de las artes, lo que no hace sino confirmar su presencia en este edificio de traza bastante sencilla. La iglesia consta de una sola nave con espaciosas capillas laterales y una cabecera de planta octogonal. En la fachada, donde resultan bastante vivos los recuerdos de la iglesia de Santa María del Popolo, levantada también por Pontelli, encontramos una solución que aunque severa no deja de tener un cierto encanto. Una doble escalinata conduce hasta la puerta de acceso, adintelada y coronada por el escudo de los Reyes Católicos que por ello fueron los que costearon la construcción de este conjunto. Sobre éste se alza un segundo cuerpo flanqueado por pilastras que enmarcan el espacio destinado a un rosetón central, rematándose toda ella con un tímpano, igualmente sencillo, decorado únicamente en su interior con la heráldica de los fundadores.

En cuanto al templete de San Pietro, éste no se construyó hasta los primeros años del siglo XVI, pues así se deduce de la inscripción que figura en su piso inferior, donde se puede leer:

SACELLUM – APOSTOLORUM PRINCIPI – MARTYRIO – SACRUM –  
FERDINADUS – HISPANIARUM REX – ET ELISABETH – REGINA –  
CATHOLICI – POST-ERECTAM – AB EIS – AEDEM – POSUERUNT – ANNO  
SALUTIS CHRISTIANAE MDII.

Y aunque todavía vivían ambos monarcas, no consta documentalmente su impresión hacia el nuevo edificio en el que se contienen los elementos esenciales de aquella concepción arquitectónica del pleno Renacimiento italiano que en su papel de mecenas y gestor de las grandes empresas artísticas de la monarquía hispánica interpreta y difunde el embajador, cardenal y nuncio don Bernardino López de Carvajal. Encontramos en él la resurrección de los edificios de planta central procedentes de la Antigüedad clásica ya que se articula con una forma circular y dos pisos. El inferior rodeado por una columnata, y el superior abierto por medio de una balaustrada y rematado con una cúpula que hallaría su máxima expresión y significación en la de la Basílica de San Pedro unos años más tarde. Este magnífico templete, según los planos

de su inmortal autor, debía surgir en el centro de un pórtico circular y ciertamente hubiera resultado de efecto grandioso; por desgracia, la construcción de la vecina iglesia y del claustro del convento impidieron el cumplimiento de tal adorno. De todos modos, desde el patio que rodea el Templete puede apreciarse bastante la incomparable hermosura de esta famosa construcción.<sup>213</sup>

No limitó nuestro embajador su gestión al frente de estas empresas artísticas directamente relacionadas con el mecenazgo real a una intervención parcial en las mismas. Su propia personalidad, definida por un talante que mostraba numerosas afinidades con el espíritu característico de la época y la sincera confianza que los monarcas depositaron en él no sólo en cuestiones relativas a su representación política y diplomática, lo convierten en el intérprete más idóneo y en la figura más expresiva de aquella simbiosis entre arte y diplomacia que demuestra en su caso las conexiones más directas. Sabemos que se encuentra él también detrás de la decoración de algunas de las estancias de la iglesia y del templete donde trabajaron algunos pintores ilustres de aquel tiempo. La constatación, aún cuando no es documental, no ofrece apenas dudas al respecto por cuanto las noticias que tenemos acerca de quienes trabajaron en estos edificios y el marco cronológico de su intervención encaja perfectamente con el momento en el que don Bernardino López de Carvajal estuvo al frente, primero, de la embajada española y después de la numerosa colonia hispánica de Roma, una posición de prestigio y reconocimiento que ni siquiera los acontecimientos que rodearon su enfrentamiento con Julio II, su desviación de la obediencia romana e incluso su deseo de llegar a convertirse en papa en el marco del Concilio de Pisa que él mismo encabezaba, pudieron hacer disminuir. Él fue perdonado por el nuevo pontífice León X, le fueron devueltos todos sus cometidos y continuó ofreciendo su servicios a la patria, política y artísticamente, pues será entonces, en relación con esto último, cuando se hace cargo de la contratación y supervisión de las obras de ornato de San Pietro in Montorio. A la cabeza de aquel programa de intervención colocó el embajador al pintor Antoniazio Romano, considerado, un último pintor que usa oro y brocados simulados en el fondo de muchas de sus obras, un último adicto a la figura cual imagen, bien construida... dando siempre a sus figuras de santidad todo el decoro, cuando no también toda la emoción piadosa, honda y sencilla, sin alcanzar ofrecernos nota pasional de

---

<sup>213</sup> Pou (1954), p. 258.



misticismo emotivo, ni de ascetismo penitencial.<sup>214</sup> Junto a éste habría que hacer constar también la participación de otros pintores cuya actividad habría de ir en aumento después de la muerte de los Reyes Católicos, pues sabemos por los documentos existentes al respecto, que en vida de los monarcas el edificio estaba escasamente decorado. Melozzo da Forlì, Baldassare Peruzzi y Sebastiano del Piombo aparecen entre los artistas que intervinieron hasta 1523, fecha del fallecimiento de Carvajal, en las obras de ornato y decoración interior de San Pietro in Montorio. Formarían éstos parte de un grupo de maestros estrechamente vinculados con aquella colonia española en Roma y no extraña por tanto que aparezcan frecuentemente relacionados con otros próceres y magnates hispanos residentes en aquella ciudad. Así lo vemos en el caso de don Jerónimo de Vich, el cual a su regreso a España no sólo traería consigo el proyecto de levantar uno de los primeros palacios renacentistas de nuestro país, sino que en su equipaje viajaban algunos cuadros de Piombo, al que seguramente habría conocido y con quien habría contactado por la participación del pintor veneciano en obras para españoles como lo era su intervención en el decorado pictórico de aquel edificio, en la que destaca sobremanera la magnífica escena de la Flagelación de Cristo, una de las obras más notable y famosa, en la que se ha querido ver ciertos resabios miguelangelescos.

Algunos de estos pintores, como Romano, Peruzzi y Forlì, habían aparecido ya trabajando a las órdenes de don Bernardino López de Carvajal en el edificio que se relaciona también con su participación e intervención en empresas artísticas que en un principio no dependían de él mismo, sino que gestionaba en nombre de otros. Este es el caso de las obras de restauración de la Basílica de Santa Croce in Gerusalemme, emprendidas por don Pedro González de Mendoza como titular que era de aquella fundación. Al frente de ellas estuvo en sus inicios don Íñigo López de Mendoza, el II Conde de Tendilla durante el tiempo en que estuvo en Roma como embajador de los Reyes Católicos. A su regreso, en 1487, decidió el Gran Cardenal poner allí a alguien que pudiera proseguir la labor de su sobrino con igual fama y reputación, no encontrando a nadie mejor ni más idóneo que Carvajal, a quién precisamente él había protegido y tutelado casi desde su infancia con lo que le unían estrechos vínculos personales. Al margen de su actuación en todo lo relacionado con la reconstrucción de

---

<sup>214</sup> Tormo y Monzó (1943), p. 208.

esta basílica romana, el capítulo más interesante de todo aquel proceso en el que nuestro embajador interviene como gestor de los deseos del prelado toledano se encuentra en la decoración del ábside de la iglesia, a lo que habría que unir su posterior participación cuando tras la muerte de éste, don Bernardino López de Carvajal recibió la titularidad de la basílica, prosiguiendo con mayor ahínco las obras y remodelaciones que había emprendido su antecesor.

El origen del impresionante fresco que decora la capilla absidial, en el que consta su participación como gestor y mecenas tiene su punto de partida en el descubrimiento, con motivo de las obras pagadas por el Gran Cardenal y dirigidas por Carvajal, de la reliquia del Título o Rótulo que había sido clavado en lo más alto de la Cruz de Cristo. En lo alto del arco triunfal del templo, o sea el arco de paso de la nave central a la del crucero y ábside (que en esta iglesia es lo mismo, pues fue antes de una nave, y al serlo después de tres, por su división, el ábside es más ancho que la central), y justamente sobre su clave, no se sabía qué cosa suponía allí un ediculillo de dos columnas salientes, parecido al de varias torres campanarias romanas de la edad románica. Incluso el subsistente de la misma torre de la propia Santa Cruz. Los albañiles, al levantar allí un viejo revoque de todo el templo, pudieron leer debajo unas letras, y luego detuvieron la labor.

La letra era ilegible, pero ya prevenido todo, se quitó el revoque y se halló una caja de plomo, sellada con tres sellos intactos del Papa Lucio II (1144-45), oculta por una losa que decía *Titulos Crucis*. Abierta la arquilla, se halló el tabloncillo en el cual está en tres lenguas, parte de la inscripción del *Jesús Nazareno Rey de los Judíos*: no legible la línea hebraica o aramea (con verse rasgos), las legibles letras del griego y del latín ofrecen la singularidad, tan perfectamente explicable, de haberse escrito al revés, es decir, de derecha a izquierda, como se escribe el hebreo...<sup>215</sup> El hallazgo, comunicado a don Pedro González de Mendoza por el propio Carvajal debió causar en el cardenal primado de España una gran satisfacción, sobre todo por la enorme devoción que éste tenía hacia todo lo relacionado con el misterio de la Cruz, como lo demuestra que al haber sido elevado a la dignidad de cardenal, lo había hecho bajo el título de Santa Cruz, el mismo que posteriormente heredaría el embajador y nuncio López de Carvajal, posiblemente por la intensidad con que debió vivir todos los acontecimientos

---

<sup>215</sup> Tormo y Monzó (1942), p. 48.

relacionados con este descubrimiento de cuyas implicaciones artísticas nos vamos a ocupar ahora. Para celebrar aquel hallazgo se decidió decorar con una gran pintura la bóveda del ábside que servía de capilla mayor de la iglesia de Santa Croce, cuya temática no podía girar sino en torno al gran episodio de la invención y exaltación de la Cruz, que tanta relación guardaba con el espectacular descubrimiento. El centro de la escena que sirve de eje a toda la composición está ocupado por una monumental Cruz sostenida por la Emperatriz Elena a un lado y el cardenal López de Carvajal a otro, de rodillas y adorándola. En su lugar debía haber figurado no él sino don Pedro González de Mendoza que era quien sufragó los gastos de la basílica romana, pero lo cierto es que por los retratos suyos que conocemos se deduce que no se trata de su retrato, lo que abre una serie de cuestiones de notable interés. Aunque el Gran Cardenal costeó la ejecución de este magnífico trabajo, nunca visitó Italia ni las obras por él allí emprendidas, lo que por el contrario si ocurrió en el caso de Carvajal quien, como hemos dicho, a la muerte de aquel se hizo cargo de las mismas, justificándose así, en cierto sentido, el hecho de que acabase siendo él el personaje representado a los pies de la Cruz de Cristo en una obra en la que su participación inicial como agente y gestor se tradujo posteriormente en una de las más impresionantes huellas de su mecenazgo y patrocinio artístico.

A ambos lados de la escena central aparecen, sucesivamente, las diversas secuencias que se relacionan con los distintos episodios de la invención y exaltación de la Cruz en los que el artista parece haber seguido el hilo narrativo de *La Leyenda Aurea* escrita y recopilada por Santiago de la Vorágine a lo largo de la Edad Media. Ese artista estuvo en un principio identificado con Pinturicchio por los paralelismos que existen con algunas de sus obras, aunque superada ya esa inicial atribución, todos los autores parecen coincidir en la dirección de Antoniazzo Romano y su taller como el que, efectivamente, se hizo cargo de esta enorme pintura absidial. Cuenta en su favor el hecho de haber pintado ya algunas obras para españoles y, como hemos visto, su posterior participación en las obras de San Pietro in Montorio, detrás de las cuales también se hallaba la figura de don Bernardino López de Carvajal al frente de una empresa de mecenazgo real. Aunque lo esencial se debe a su mano, no falta, sin embargo, la mano de los discípulos de Romano como muy bien han puesto de manifiesto quienes han centrado alguno de sus estudios en torno a este tema. En realidad lo que aquí nos interesa es constatar, como decía don Elías Tormo, que

Carvajal, convertido en uno de esos hombres magníficos del Renacimiento gracias a lo amplio de su cultura y su talante personal, aparece como el eje referencial de esta obra, primero a cuenta de otro, de don Pedro González de Mendoza y después por cuenta propia hasta el punto de poder decir que en la historia de la Basílica de Santa Croce in Gerusalemme el paso del que fuera obispo de Badajoz, cardenal de Santa Cruz y embajador de los Reyes Católicos, representa uno de los capítulos más importantes. Fuera de ese espectacular ábside es posible encontrar también las huellas de su mecenazgo en otros lugares de la iglesia como ocurre en la Capilla de Santa Elena y en otras próximas al presbiterio donde encargó nuestro prelado una interesante labor de mosaico y azulejería, nada frecuente esta última en la Italia del Renacimiento y de gran tradición hispana, decorada con inscripciones. Mandadas poner por Carvajal, cantan las glorias pasadas y sobre todo las entonces presentes de la España de los Reyes Católicos y de Carlos V, apuntando al futuro, y confiando en que el joven Carlos V acabaría por reconquistar la Tierra Santa y el Sepulcro de Cristo,<sup>216</sup> una temática perfectamente identificable con todo el programa artístico, ornamental e iconográfico de este edificio que su principal promotor preside a partir de entonces desde el espacio central de la gran bóveda pintada de su capilla mayor.

Para cerrar, por ahora, las menciones a don Bernardino de Carvajal en relación con su participación e intervención en ciertas empresas de significación artística como consecuencia de su permanencia en Roma al frente de la embajada española, confirmando una vez más el carácter decisivo y decisorio que tendría entonces la diplomacia como instrumento de la tutela y el mecenazgo artísticos, podríamos citar aquella carta que aparece en los Apéndices Documentales<sup>217</sup> enviada desde Córdoba, donde estaba entonces la corte, en julio de 1490, con la intención de obtener del pontífice, *vna indulgencia plenaria, a todos aquellos que dieren limosna para ayuda del dicho danyo*, que no era otro que el causado en la sacristía de la Catedral de Lérida a raíz del incendio que allí se había originado, de tal manera, *que todos quantos ornamentos, capas y joyas y otras cosas de la yglesia, que estauan en ella, assaz opulentas y ricas, se han quemado y perdido*.

<sup>216</sup> Tormo y Monzó (1942), p. 52.

<sup>217</sup> Apéndice Documental V. Documento LXX: Fernando a los obispos de Badajoz y Astorga, sus embajadores en Roma, encomendándoles consigan del papa una indulgencia, destinada a remediar los daños causados por un incendio en la sacristía de la Catedral de Lérida, que destruyó todos sus ornamentos y joyas.

Nos sirve esta noticia no para determinar las preferencias ni los gustos artísticos del embajador ni del rey católico, sino para manifestar aquello que pretende ser una constante a lo largo de todo nuestro trabajo, la defensa de un convencimiento que este tipo de documentos no hace sino ratificar, el papel de la diplomacia no sólo y exclusivamente en cuestiones relacionadas con la política, los asuntos militares o las alianzas entre estados. Esta es también el escenario donde tienen cabida otras experiencias, en este caso artísticas y culturales, en las que sus protagonistas, los embajadores, van a detentar un puesto de primer orden que en muchas ocasiones, como claramente demuestra don Bernardino López de Carvajal, acentuará en ellos uno de los capítulos más interesantes de su personalidad.

Los embajadores fueron, en muchas ocasiones, los instrumentos y mediadores de un número importante de empresas artísticas promovidas por los Reyes Católicos y confirmadas por los diversos papas que aquel periodo de tiempo ocuparon la silla de San Pedro. A ellos se encomendaba la obtención de los beneficios, licencias e indulgencias necesarios para la ejecución de obras de la más diversa índole. Así por ejemplo, Fernando se interesó en diversas ocasiones por la iglesia de los corporales de Daroca e interesó a Isabel en la misma. Con fecha de 30 de noviembre de 1489 escribía al Papa y a sus embajadores, solicitando gracias espirituales para llevar adelante las obras de reedificación y acrecentamiento de dicha iglesia.<sup>218</sup> De igual modo, en las instrucciones encomendadas por los Reyes Católicos a don Diego López de Haro con motivo de su embajada a Roma en 1493, se halla una *comunicación sobre las iglesias que se habían de erigir en los lugares próximos a Parraces*, que se guarda en el Archivo de Simancas, y que resulta de cierta utilidad en nuestro propósito por cuanto informa de la actividad constructora de los monarcas y el papel que en ella y su relación con la Santa Sede jugaron alguno de estos embajadores como ya hemos tenido oportunidad de ver en otros ejemplos. En el traslado de aquella instrucción<sup>219</sup>, se pide al embajador que informe al pontífice de la necesidad de que,

*en los dichos lugares e cada vno dellos puedan erigirse yglesias convenibles donde el culto diuino se çelebre e los dichos sacramentos sean administrados asy en la vida*

---

<sup>218</sup> Azcona (1980), p. 20.

<sup>219</sup> Apéndice Documental VIII. Documento CIII: Traslado de una instrucción para don Diego López de Haro, embajador en roma cerca de unas iglesias que se habían de erigir en los lugares que están cerca de Parraces.



*como en la muerte pues comiennen a la salud de las animas de los fieles cristianos que en ellos biuen...*

La documentación diplomática ofrece, de vez en cuando, noticias de este tipo con lo cual no hace sino avalar nuestra hipótesis y aquella interacción entre política exterior y renovación artística y cultural que se produce en el marco del reinado de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón. Don Francisco de Rojas,

[...] Siruíó en la Guerra de Granada tan esforçadamente, i tan a satisfacion de los señores Reies Catholicos, que le mandaron ir por Embaxador a Roma, en el Pontificado de Innocencio octauo, año de mil, i quatrocientos, i ochenta, i ocho, donde mostro su caudal, prudencia, i valor. Manaronle sus altezas sacasse Bullas de su Santidad, para fundar un Monasterio de Comendadoras de la Orden de Santiago, en la ciudad de Granada, i el Embaxador sacó las dichas Bullas, o las enbio a los señores Reies D. Fernando, i Doña Isabel, i fundaron el Conuento, llamandole Santa Fe, que es de los mejores que la Orden tiene.<sup>220</sup>

El regreso a España, en el caso de los que lo hicieron, o la presencia definitiva fuera las fronteras de los reinos hispánicos de otros como don Gonzalo de Beteta o don Bernardino López de Carvajal después de sus misiones diplomáticas, no significa el cese de su actividad como mecenas en cualquiera de las facetas que esta pudiera presentarse, ya sea como gestores al servicio de otros o, como titulares de encargos realizados por iniciativa personal. El peso y la influencia ejercida por una parte de ellos en el proceso que enmarca la renovación artística y cultural de nuestro Renacimiento los convierte en referencia obligada y necesaria no solamente en el periodo concreto que comprende su misión diplomática. Ellos más que otros tenían a su favor una rica experiencia, que ya fuese en Italia o en los Países Bajos, por citar los principales centros de la cultura artística de aquella época, les otorgaba una posición aventajada y prestigiada que se continuó más allá del tiempo que duraron sus embajadas, aunque muchas veces guarde estrecha relación con los beneficios obtenidos de aquellas. En este sentido parece casi obligado comenzar con una de las personalidades que tradicionalmente se ha venido considerando como uno de los ejemplos más acabados, aunque no sin contradicciones y ambigüedades, de aquella figura que se ha identificado con el *hombre del Renacimiento*. Nos referimos a don Íñigo López de Mendoza, cuya

---

<sup>220</sup> Rojas (1636), fol. 201r.

embajada en Italia, tuvo un aún mayor influjo en la Cultura del Renacimiento español, avalando así el mencionado papel de la Diplomacia en la transmisión y fomento de las formas culturales.<sup>221</sup>

El Conde de Tendilla ya sea como inspirador primero, como titular de una serie de encargos artísticos que se vinculan a él o a personas muy próximas o, como asesor o responsable de una serie de empresas artísticas y culturales que es lo que ahora pretendemos analizar, aparece como un personaje, a la vez, representativo y novedoso de aquella época, que con una excelente formación en el seno de una familia extraordinariamente importante, con una situación de prestigio y distinción social como la que gozó gracias a su papel en el marco de aquel reinado, y con una no menos interesante experiencia diplomática italiana, se halla en una posición verdaderamente notable y en idóneas condiciones para dar el salto que hay entre el caballero medieval y aquel perfecto cortesano que compagina las obligaciones propias de su clase con el cultivo de un espíritu refinado y sensible hacia todo lo que tiene que ver con la creación humana.

Uno de los primeros capítulos de todo ese proceso que aquí sólo vamos a empezar a describir es el que se refiere a su intervención en las obras de la Capilla Real de Granada por deseo y comisión expresa del rey Fernando de Aragón. Todo lo que rodea la participación del Conde de Tendilla en el asunto de los problemas arquitectónicos que tenía planteados dicha Capilla Real representa un asunto de decisiva importancia para comprender no sólo la posición del noble mendocino con respecto a las posibles opciones y actitudes estéticas que tenía ante sí. Allí es posible encontrar los argumentos esenciales acerca de su relación, conflictiva y crítica con uno de los grandes arquitectos de último periodo gótico como fue Enrique Egas, y ante todo, la constatación de un protagonismo y una autoridad suficiente como para colaborar en un proyecto artístico y emblemático de tanta significación. De un modo específico, podríamos decir, no se trata tanto de la búsqueda de lo que significaría la aceptación o no de los paradigmas estéticos del Renacimiento italiano que él manifiesta en otras obras, sino más bien la afirmación del componente simbólico que parece estar presente en la arquitectura de tradición clasicista. El seguimiento de este asunto encuentra un

---

<sup>221</sup> Ochoa Brun (1995), pp. 541-542.

importante eco en su registro epistolar, y aunque sólo sea desde una óptica parcial, la del propio Conde de Tendilla, remitimos a ella dado su valor documental.<sup>222</sup>

Cuando el Conde de Tendilla, después de haber recibido un despacho del rey apremiándole a visitar e informar sobre el progreso de las obras de la Capilla Real, descubre que la obra está siendo dirigida por unos principios de austeridad y sencillez, que en todo caso así habían sido dictados por la reina Isabel, y que nada tenían que ver con los ideales de magnanimidad, magnificencia y grandeza que merecía el recuerdo de los Reyes Católicos, apuesta por una serie de reformas que de una manera más o menos explícita aparecen en algunas de las cartas que forman parte de su registro epistolar. Entre otras cosas, proponía derribar los confesionarios que el arquitecto Enrique Egas había proyectado a ambos lados de las capillas laterales con lo cual se conseguiría dar mayor sensación de anchura al edificio. Además, y en relación al problema que se había planteado con la escasa altura del mismo, advertía que éste se solucionaría elevando un poco los pilares y construyendo un cimborrio, que por otra parte, como decía don Íñigo López de Mendoza, *es una cosa que da mucha vista y ahermosea en gran manera la capilla y haze el edificio real y magnifico*. Lo que trasciende después de leer estas palabras no es un problema de cuestiones estéticas puramente, es decir, no se trata de la existencia de diferencias en cuanto a gustos artísticos entre el arquitecto de la Capilla Real y el Conde de Tendilla. Subyace, más bien, la necesidad de una transformación de la imagen, capaz de saber expresar una serie de valores de los que el capitán general granadino es portador como consecuencia de su aventura diplomática italiana y su contacto con los principales ambientes humanísticos y renacentistas de aquella península. Ese parece ser el mensaje que reiteradamente aparece expresado en la correspondencia que desde octubre de 1505 a septiembre de 1509 da cuenta de todo este proceso de intervención y participación solamente comprensible desde la posición de privilegio que gozaba nuestro Mendoza en relación con el rey aragonés, hasta el punto que se sintió con autoridad suficiente, entre otras cosas, como para solicitar la presencia

---

<sup>222</sup> Apéndice Documental IV. Documento XXIX: Carta del Conde de Tendilla para el arzobispo de Sevilla sobre la necesidad de enviar al maestro mayor de la Catedral de Sevilla para revisar las obras de la Capilla Real de Granada. Documento XXXVI: Carta para el arzobispo de Sevilla sobre el proceso de construcción de la Capilla Real de Granada. Documento XL: Otra carta del Conde de Tendilla para el arzobispo de Sevilla sobre el mismo asunto que la anterior. Documento XLII: Carta del Conde de Tendilla y Marqués de Mondéjar para el rey Fernando el Católico sobre la necesidad de realizar algunos reparos e intervenciones en edificios de la ciudad. Documento XLIV: Otra carta de don Íñigo López de Mendoza sobre el mismo asunto de las obras de la Capilla Real de Granada.

en la obra de sus arquitectos, consciente de que estos no tendrían ningún problema en saber interpretar formalmente sus intenciones. Una relectura de toda aquella documentación epistolar pone de manifiesto que este episodio no fue solamente una confrontación del gusto y las preferencias de cada una de las partes que intervinieron en el conflicto. Aún cuando Enrique Egas reconoció algunos defectos que la obra tenía, y que ya habían sido apuntados por el Conde de Tendilla, mostró en todo momento una actitud continuamente reacia a cualquier tipo de modificación, actitud que sólo puede entenderse si, como todo parece indicar, se hallaba auspiciado por alguien que seguía creyendo fielmente en los valores y significados que perseguía la Capilla de seguirse los trabajos en ella tal y como estaban proyectados. Este no podía ser otro que Francisco Jiménez de Cisneros, regente de Castilla a la muerte de Fernando el Católico y hasta la llegada de Carlos V, 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 la reina. 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.<sup>223</sup> Ambos personajes, don Íñigo López de Mendoza y el Cardenal Cisneros, a pesar de su contemporaneidad, representan dos concepciones completamente diferentes tanto en lo religioso, en lo espiritual y en lo artístico. De hecho, el Conde de Tendilla se granjeó muy pronto la enemistad del poderoso prelado, quizá 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 el tiempo que el rey estaba ausente.<sup>224</sup>

La intervención, por tanto, de don Íñigo López de Mendoza en las obras de la Capilla Real fue el escenario donde las discrepancias de los dos hombres encontraron un abonado terreno de despliegue y discusión al haberse puesto sobre ella muchos y muy diferentes intereses. El resultado final estuvo a mitad de camino entre el triunfo y el

<sup>223</sup> Rosenthal (1973-74), p. 18.

<sup>224</sup> Fernández Madrid (1991), p. 30.

fracaso, pues aun cuando el maestro mayor de las obras reconoció ciertos defectos y admitió algunas modificaciones introducidas por el de Tendilla, éste comprendió también 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. Esa parece ser la expresión más acertada del fragmento de una carta que le envía al Arzobispo de Sevilla en abril de 1509 para pedirle que mandara venir al maestro mayor de la Catedral Hispalense, excusándose de toda responsabilidad en los siguientes términos:

[...] Mandelo vuestra merçed 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 e llevo el capellan mayor...<sup>225</sup>

Estas palabras traducen un cierto temor o, cuando menos, un justificado recelo hacia que el Cardenal Cisneros pensara 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 lo encomendó el propio rey cuando tuvo noticia de los defectos y errores con los que se estaba acometiendo la construcción del real edificio. Las discrepancias surgidas entre el Conde de Tendilla y Enrique Egas tradujeron un desacuerdo en cuanto a preferencias estéticas entre el artista y el noble alcarreño, pero también un fuerte componente de presión política y rivalidad entre el aristócrata y el prelado. Una de las consecuencias artísticas derivadas del enfrentamiento que hemos dejado expuesto se tradujo en la polémica discusión sobre la conveniencia o no de levantar sobre el brazo del crucero, justo encima de donde irían algún día colocados los sepulcros de los Reyes Católicos, y sirviéndoles de simbólica bóveda celestial, un cimborrio como la solución más conveniente para cerrar la cubierta en esa parte de la Capilla Real. Egas, sin embargo, rechazó desde el principio este recurso, aún cuando parecía ser desde el principio el deseo más vehemente del alcaide de la Alhambra. Finalmente el cabildo, siguiendo el consejo del maestro constructor desestimó su construcción, a lo que contribuyó, por un lado, la manifiesta pérdida de interés de Tendilla por los asuntos relacionados con la Capilla Real después de 1510 como se aprecia por la ausencia de alusiones a la misma en su correspondencia, y por otro lado, también pudo influir, en

---

<sup>225</sup> *Correspondencia del Conde de Tendilla...* (1973), T. I, p. 570.



esta decisión, la caída del cimborrio de la catedral de Sevilla en 1511 y los prolongados desacuerdos de los maestros que tentaban reconstruirlo.<sup>226</sup>

Junto a la participación de don Íñigo López de Mendoza en las obras de la Capilla Real se debe mencionar que por esas mismas fechas, ya se estaba trabajando en la actual Catedral de Granada. Allí no existió un enfrentamiento de posiciones similar al que traducen algunas cartas del Conde de Tendilla en relación con el panteón real. En este caso, el rey Fernando vuelve a acudir a su embajador y consejero para el asesoramiento de algunas cuestiones relacionadas con el proceso de construcción. Tampoco aquí encontramos nada que indique la aceptación o no de unos determinadas preferencias estéticas, se trata más bien, de soluciones eminentemente técnicas surgidas a la luz de ciertos problemas relacionados con la orientación de la Catedral y con la localización del altar mayor en relación al coro para conseguir una adecuada armonía entre los cantos y los oficios divinos. Su presencia en el edificio catedralicio, nos sirve para constatar que su labor y asistencia en las dos obras más importantes del patrocinio real en Granada, debió estar inspirada en la existencia de una serie de certezas por parte del monarca aragonés, de que era la persona más adecuada para poder aconsejarle en los diferentes asuntos que la construcción de estos dos importantes edificios estaban planteando. El rey, como ya hemos dejado dicho en otra parte, estaba seguro de las posturas que en su nombre adoptara el Conde de Tendilla, pues ya entonces estaba reconocida su autoridad en materia artística y había demostrado una sensibilidad que no es posible encontrar en otros miembros de la aristocracia castellana de principios del siglo XVI. Volviendo a la Catedral, y en relación con esas dudas planteadas, don Íñigo López de Mendoza le escribe al monarca una carta en la que recomienda las actuaciones que él cree más idóneas:

[...] En lo primero es verdad que el altar mayor de la dicha iglesia y el de la Capilla Real estan entre el oriente y el norte y mas çerca del norte que del oriente, pero este defecto se a avido por tolerable en comparacion de perderse la claustra e un algibe que tiene alli la çibdad de que resçebe grandisimo beneficio, y no se haria otro tal con mucha costa ni creemos que ay agora maestros que lo supiesen hazer, y tambien se mudarian y perderian todos los cimientos e sacristia y todo lo demas que esta hecho agora en la Capilla Real. Lo qual, aunque en algunas enmiendas avemos platicado o en las mas dellas, no se pierde.

---

<sup>226</sup> Rosenthal (1973-74), p. 21.

Quanto a lo segundo, que es venir lexos el altar mayor del coro, cierto es que estando el altar mayor de la rexa del coro CXX pies y mas desde donde a destar el façistol, que es mucha distançia para oir a quien tuviere buena voz, quanto mas a quien no la tuviese tal. Y en esto puede aver buena enmienda, no con mucha costa, que es hazer quadradas todas las cabeças de las naves donde agora dizen que ha de ser el altar mayor en la nave que esta cabellas, y desta manera quedan las capillas que agora son ochavadas por trascoro, y viene el altar mayor de la manera que esta el de Sevilla, que en medio del y del coro no queda sino el crucero. De todo esto y de lo que adelante dire hara mas larga relacion a vuestra alteza y a los que mandare entender en ello, Geronimo de Palaçios, al qual por persona bien informada y que lo sabra dezir, hezimos el capellan mayor e yo que fuese a vuestra alteza. Y en verdad, señor, quel sirve poco menos que con el pellejo en la ida, pero su lealtad no le dexa acordar de si, pensando servir.<sup>227</sup>

Uno de los capítulos más interesantes de su participación en empresas o proyectos artísticos granadinos será el que rodea la llegada a la ciudad del cuerpo de Isabel la Católica después de su fallecimiento, conforme al deseo de aquella reina de ser enterrada en lo que hasta unos años antes había sido el último bastión y baluarte de la presencia árabe en la península. Una vez más debemos recurrir a la documentación existente al respecto con objeto de reconstruir íntegramente su presencia en uno de los acontecimientos históricos y sociales que mayor impacto debió causar entre los habitantes de Granada. Al margen de las noticias existentes sobre todo lo que rodeó la venida de los restos mortales de Isabel la Católica, los datos más interesantes proceden de un memorial redactado por el propio Conde de Tendilla en el que se indica *lo que se ha de fazer en la sepultura de la reyna nuestra señora*<sup>228</sup>, ubicada provisionalmente en la capilla mayor del Convento de San Francisco de la Alhambra, el cual, aunque desestimado o pasado por alto en la Corte, indica el cauce por el que circulaban todas las renovadas concepciones en torno a la trascendencia de la individualidad, la idea de la fama, la fortuna y el prestigio personal. Éste, junto con las cartas de su registro de correspondencia relativas al mismo tema, además de suministrar una serie de datos inéditos sobre el estado primitivo en que se encontraba el convento de San Francisco<sup>229</sup>,

<sup>227</sup> *Correspondencia del Conde de Tendilla...* (1973), T. I, pp. 750-751.

<sup>228</sup> Apéndice Documental IV. Documento XXXIV: Memorial de don Íñigo López de Mendoza, Conde de Tendilla, acerca de los cambios que había proyectado hacer en la capilla de la Iglesia del Convento de San Francisco donde estaba enterrada la reina Isabel.

<sup>229</sup> Szmolka Clarés (1969), p. 45.

representa un documento bastante extraordinario para comprender un poco más la personalidad de don Íñigo López de Mendoza, cuya participación en diferentes proyectos relacionados con la corona le acreditan una importante posición dentro de las actuaciones de la época. Con independencia de que sus propuestas llegaran o no a materializarse, demuestra que fue portador de un espíritu muy inquieto, abierto a los cambios y con pretensiones de ejercer cierta influencia en los diferentes medios y ambientes en los que se movió.

El espacio sobre el que don Íñigo López de Mendoza pretendía llevar a cabo la reforma que se contiene en el memorial al que hemos hecho referencia, ocupa lo que era la capilla mayor de la pequeña iglesia del convento, una sala donde todavía hoy quedan vestigios del pasado musulmán que tuvo el edificio antes de que con la llegada de los Reyes Católicos fuera reconvertido de palacio moro a uno de los primeros establecimientos religiosos, de los que con el tiempo se llenaría Granada en fechas posteriores a su reconquista. Esta capilla mayor es una estancia cuadrada de unos cuatro metros de lado a la que da paso un gran arco de entrada propio del arte granadino de época nazarí. En el interior se abren a ambos lados, también por medio de arcos, dos pequeñas estancias rectangulares cubiertas con techo de casetones que conservan en parte algo de su decoración pintada. La sala principal se cubre con una extraordinaria bóveda de mocárabes, bajo la cual todavía quedan restos de la decoración que adorna los alfiles y albanegas de los arcos, sobre todo del que está situado frente al acceso principal, y que da paso a un pequeño mirador, con ciertos recuerdos del que existía en la Sala de las Dos Hermanas. Las reformas del Conde de Tendilla afectaban tanto al espacio que habría de albergar el cuerpo de la reina como al aderezo y ornamento de su propia sepultura. En realidad, de haberse llevado a cabo, no hubieran modificado sustancialmente la imagen que en la actualidad nos ofrece lo que queda de la iglesia, ya que en el contenido de dicho memorial no se plantean transformaciones de gran envergadura, sino más bien un cambio de imagen conducente a crear un ambiente mucho más digno y merecedor para el cadáver de la reina Isabel, aquel cuerpo, como él mismo advierte, *esçelente y onesto de aquella gloriosa nuestra señora*.

Como hemos dejado dicho, oídos sordos hicieron en la Corte ante el programa de reforma emprendido por el Conde de Tendilla que llevaba el beneplácito de algunos otros nobles granadinos. Ya vimos el carácter eminentemente temporal que se había

dado al enterramiento de la reina en San Francisco, lo que justificaría el escaso eco de esta propuesta del noble alcarreño. Sin embargo parece que no cedió en su propósito de magnificar la iglesia del Convento, pues, según consta en uno de los documentos del libro de cuentas de la Capilla Real, en 1512, se libraron con cargo a las obras de dicha Capilla la suma de 393.724 maravedis destinados para *agrandar la iglesia de sant Francisco del Alhambra e solarla e dorar las capillas e hazer la rexa e otros gastos...*<sup>230</sup> Esa reja pudo ser, posiblemente, la misma que en el Memorial se cita como *una reja de hierro bien hecha para el arco prinçipal de la capilla que puede tener treze pies de hueco*. Realizada por el maestro Bartolomé, hoy ya no existe, pero de haberse conservado hubiera permitido establecer algunas comparaciones interesantes con respecto a las que el mismo artífice realizó para la Capilla Real de Granada y otros edificios de Jaén y Sevilla donde está documentada su presencia. Aunque después de su intervención en aquella con motivo de los problemas arquitectónicos que se habían detectado en las obras, el Conde de Tendilla pareció desinteresarse de cualquier asunto artístico, en el verano de 1513, volvemos a encontrar una alusión bastante importante, de enorme alcance para comprender su participación en la difusión de las ideas renacentistas. Esta alusión proviene de una carta del 15 de junio de ese año dirigida a su hijo primogénito, don Luis Hurtado de Mendoza, que entonces se hallaba en la Corte, donde le da cuenta de la existencia de un maestro rejero que en esos momentos está trabajando en la capital del Santo Reino, donde *haze agora una rexa a la iglesia, la más gentil que dizen que puede ser*. Esta reja seguramente se corresponde con la que se estaba haciendo entonces para la Catedral de aquella ciudad, considerada como una de las primeras muestras de la rejería renacentista en Andalucía. El valor, por tanto, de esa carta de recomendación<sup>231</sup> estriba en demostrar las específicas preferencias estéticas del Conde de Tendilla, que en este caso, y a diferencia de su en parte frustrada participación en otras cuestiones de la Capilla Real, ejerció un efecto positivo, pues, la reja se contrató en Zaragoza en 1518 con los artilleros reales Juan de Zagala y Juan de Cubillana, según diseño de éstos, pero su autor fue el referido maestre Bartolomé, cuya

<sup>230</sup> Gómez-Moreno (1925), p. 87.

<sup>231</sup> Apéndice Documental IV. Documento LV: Noticias sobre un rejero llamado Bartolomé de Jaén en una carta del Conde de Tendilla a su hijo Luis de Mendoza en la que le pide lo recomiende ante la Corte.

firma —*Maestre Bartolome me feci*— aparece escrita en oro en el friso del cornisamento del primer cuerpo, debajo de la estatuilla de San Pedro.<sup>232</sup>

Todo lo que hemos visto anteriormente se debe completar con el episodio de su intervención en el recinto de la Alhambra, donde no es posible ver tanto la puesta en práctica de una determinada labor de mecenazgo o un específico ejercicio de patrocinio como un conjunto de actuaciones destinadas a preservar un espacio de vital importancia, en función de las responsabilidades y compromisos que había adquirido al aceptar una serie de cargos públicos con los que le habían distinguido los Reyes Católicos por los servicios prestados dentro y fuera de los reinos peninsulares. La actitud aquí de don Íñigo López de Mendoza traduce uno de los primeros ensayos de protección y tutela del conjunto urbanístico y arquitectónico de los palacios nazaritas. Y aunque en todo caso se trata de una actitud enteramente personal, debe quedar inserta en el apartado que ocupa ahora estas páginas por cuanto implica su participación e intervención en una serie de obras vinculadas a una instancia de poder superior, en este caso la corona, que era en último lugar la titular del antiguo recinto de los reyes árabes. Aparte de las referencias que encontramos en algunas de sus cartas sobre la necesidad de reparar, con notable urgencia, algunos lienzos de muralla, así como dependencias interiores del conjunto alhambrino para evitar el peligro de ruina que amenazaba a gran parte de él, don Gabriel Ibáñez de Segovia, siguiendo las noticias que ya había apuntado Rodríguez de Ardila, hace memoria de las obras promovidas por don Íñigo López de Mendoza, que todavía permanecen en el Alhambra con los letreros que de orden suya se pusieron en ellas y lo refiere con los términos siguientes:

Hizo tambien el Conde de Tendilla por mandado de los Reyes Catholicos que en la puerta principal del Alhambra se levantase un altar y se colocase en el una devota imagen de pintura de la Virgen señora nuestra que los Reyes tenian en mucha veneracion, porque fue el segundo retrato que de esta benditissima señora se saco que oy se ve en medio del altar, y mando poner una piedra embevida en la pared con unas letras que dicen asi: *Los muy altos Catholicos y muy poderosos señores don Fernando y doña Isabel rey y reyna nuestros señores conquistaron por guerra de armas este reyno y ciudd de Granada la qual despues de haver tenido sus altezas en persona sitiada mucho tiempo el rey moro Muley Hacen la entrego con su Alhambra y otras fuerzas a don Iñigo Lopez de Mendoza Conde de Tendilla su vasallo al qual partiendo sus altezas de aquí dexaron en la dicha Alhambra con quinientos cavallos e mil peones e a los moros*

<sup>232</sup> Gallego y Burín (1991), p. 240.



*mandaron sus altezas quedaren en sus casas en la ciudad e sus alcarias como primero estaban. Este dicho conde por mandamiento de sus altezas hizo hazer este altar.*

Labrose asimismo por su orden una torre en la Alhambra<sup>233</sup> de las principales que tiene que es la que ya se ve antes de llegar al arco del agua en el camino de Generalife donde estan dos escudos de armas, uno de los Reyes Catholicos y otro de la casa de Mondejar con un letrero que dice: *Por mandado de sus muy altos Catholicos y muy poderosos señores don Fernando y doña Isabel rey y reyna nuestros señores, don Iñigo Lopez de Mendoza conde de Tendilla su vasallo primer alcaide y capitan general de Granada hizo hazer esta obra año de 1502 años.*<sup>234</sup>

Dentro de esa misma política de intervención debe citarse una de las obras de ingeniería más tempranas de las que se realizan en Granada casi inmediatamente después de la ocupación de la ciudad por las tropas cristianas, enmarcada dentro de las numerosas reformas y mejora de infraestructuras que se llevaron a cabo como consecuencia del nuevo poder establecido. Nos referimos al gran depósito de agua que se construyó entre la Alcazaba y el lugar que posteriormente ocuparía el Palacio de Carlos V, dando lugar a un gran espacio que se conoce desde entonces como Plaza de los Aljibes.

Se trata de una enorme construcción subterránea de más de doscientos metros cuadrados, capaz de almacenar unos mil quinientos metros cúbicos de agua, con lo cual se aseguraba, en parte, el abastecimiento de la ciudad. El Conde de Tendilla concedió a este tipo de obras una notable importancia. De otra manera, no se explica el interés que siempre mostró hacia el maestro Francisco el Valençi, de origen morisco y especializado en la construcción de aljibes, autor casi con toda seguridad de esta obra, que debió estar terminada en 1494, pues de otra manera no la hubiera podido ver y dar a conocer el viajero alemán Jerónimo Münzer, quien a su paso por Granada deja constancia de ella, de su excelencia y grandiosidad, que no otra cosa traducen las siguientes palabras:

Hay en los palacios tanta belleza, con las cañerías de agua con tanto arte dirigidas por todos los sitios, que no se da nada más admirable. A través de un altísimo monte, el agua corriente es conducida por un canal y se distribuye por toda la fortaleza. Asimismo, el conde, noble caballero, al salir del alcázar, nos condujo, a un aljibe, nuevo

<sup>233</sup> Casi con toda seguridad se refiere a la Torre del Cabo de la Carrera, dañada por los franceses al salir de Granada en 1812, derribándose después ante la amenaza de un posible derrumbamiento.

<sup>234</sup> Ibáñez de Segovia y Peralta, Gabriel, Marqués de Mondéjar, fol. 243r.

y cuadrado, tan grande como la iglesia de San Sebaldo, que hizo construir en este mismo año, con gasto de diez mil ducados. Obra tan estupenda, que no se da más.<sup>235</sup>

El último capítulo de las actuaciones de don Íñigo López de Mendoza en el conjunto de la Alhambra se centra sobre el espacio que tradicionalmente se ha conocido como el *Palacio de Tendilla*, un edificio situado frente a los Jardines del Partal y por debajo de lo que hoy es la Iglesia de Santa María, del que en la actualidad no se conserva prácticamente nada, pues con la llegada al trono de Felipe V, cuando los Marqueses de Mondéjar fueron desposeídos del cargo de Alcaldes de la Alhambra, éstos emprendieron su demolición, constandingo en el Archivo Histórico de la Alhambra una serie de documentos que hacen referencia a todo el proceso de desguace, inventario y venta de las principales piezas que poseía el Palacio. En las referencias que encontramos acerca de él en el libro de Emilio Meneses García sobre la *Correspondencia del Conde de Tendilla*, se incluye una nota que hace una llamada al triste final de esta construcción, que según todo parece indicar, presentaba una estructura muy similar a la del Palacio de Comares, pues debía estar precedido por un gran estanque que daba paso a una gran torre donde estarían repartidas las diferentes estancias del conde y su familia. Francisco Bermúdez Pareja, conservador de la Alhambra en la década de los años setenta, creía tener las certezas suficientes como para decir en aquella nota a la que hemos hecho mención, que este palacio le destruyó el propio marqués de Mondéjar. El marqués formaba parte del bando austríaco durante las guerras de sucesión; acabada ésta y reinando ya Felipe V, se dio una cacería regia en los montes de la Alhambra, magnífico cazadero en donde había hasta osos... Llegaron los aposentadores reales a la Alhambra a preparar el alojamiento para la comitiva del rey y le pidieron al marqués que arreglase su palacio que estaba en malas condiciones, pues desde la llegada del Borbón ya no eran los Mondéjares alcaldes de la Alhambra. Entonces el marqués, por no albergar a los que habían sido sus enemigos en la guerra, no sólo no arregló su palacio, sino que lo mandó derribar totalmente...<sup>236</sup> No extraña, por tanto, que cuando Jerónimo Münzer, ese viajero alemán al que ya hemos citado, lo visitara junto con todo el recinto alhambrino, dijera de él que era un edificio *noble y suntuosísimo*, seguramente porque encontró allí toda la exuberancia decorativa propia de los palacios nazaríes que

<sup>235</sup> Münzer, Jerónimo (1987), p. 39.

<sup>236</sup> *Correspondencia del Conde de Tendilla...* (1973), T. I., p. 84.

tanto impresionaron a todos aquellos que procedentes del norte de Europa no estaban acostumbrados a ese tipo de ornamentación.

Don Íñigo López de Mendoza ocupa un puesto muy destacado en el fomento del estilo italiano, no sólo, como tendremos oportunidad de comprobar más tarde, a través de las obras que directamente se relacionan con su mecenazgo y promoción, sino también con aquellas otras en las que su participación tiene más el carácter de agente y gestor de empresas artísticas en las que interviene como consecuencia de su protagonismo dentro de ese interesante capítulo que representa la introducción de las nuevas corrientes artísticas procedentes de la Italia del Renacimiento a raíz de su presencia en aquel lugar en dos ocasiones a lo largo de su vida. Hasta para sus contemporáneos, Tendilla fue el perfecto caballero: inteligente, ingenioso, valiente y cultivado. En 1458 acompañó a su padre a Roma en una embajada ante el papa Pío II, y la experiencia lo convirtió en un rendido admirador del arte y la cultura italianos. Regresó a Italia en 1486 como emisario de Fernando ante el papa Inocencio VIII, deteniéndose primero en Florencia donde inició su amistad con Lorenzo de Médicis. Luego viajó a Roma y cumplió con éxito su misión. Tendilla regresó definitivamente a España una vez que hubo terminado su tarea, pero consiguió mantenerse informado de las revoluciones artísticas de su adorada Italia.<sup>237</sup> En virtud de todo ello contaba con una serie de ventajas que le hacen estar, o por lo menos así lo parece indicar, detrás de algunos de los encargos más novedosos y vanguardistas del momento. Uno de estos sería el sepulcro de don Pedro González de Mendoza, el Gran Cardenal, erigido en la capilla mayor de la Catedral de Toledo. La tumba del que llegara a ser conocido como *el tercer rey de España* es uno de esos monumentos funerarios que ante la falta de una documentación específica permite aventurar ciertas hipótesis que sólo esos documentos que no poseemos podrían certificar o invalidar. Los únicos datos ciertos son que se trata de un conjunto escultórico que respira netamente el aire de los renacentista italiano hasta el punto que no cabe pensar que pudiera ser realizada por un artista que no viniera de aquel país. Por otro lado, sabemos que el cardenal Mendoza, a diferencia de su sobrino el Conde de Tendilla, nunca estuvo en Italia, y por tanto no pudo conocer de primera mano lo que allí se estaba realizando en cuanto a obras de este tipo. Sus conocimientos al respecto tendrían un carácter indirecto y superficial que cuando menos

---

<sup>237</sup> Brown (1992), p. 127.

resultaría limitativo a la hora de acometer personalmente un encargo de tal significación. Por todo ello resulta conveniente localizar al personaje que pudo interpretar y materializar los deseos de magnificencia, liberalidad y reconocimiento que perseguía el cardenal al decidir construir en el lugar más destacado de la Catedral toledana uno de los monumentos funerarios más espectaculares de nuestro Renacimiento. A su alrededor tendría, por un lado, a su propio hijo, el Marqués de Cenete y por otro, a su sobrino predilecto, don Íñigo López de Mendoza. Ambos estuvieron en Italia y por tanto, los dos estaban en condiciones de poder comisionar la realización de este espectacular encargo. La posibilidad acerca del protagonismo en él del Conde de Tendilla, aún teniendo en cuenta esa falta de documentos que hemos mencionado, se apoya sobre la atribución a él de la introducción de ciertas novedades renacentistas en obras relacionadas con el mecenazgo de los Mendoza. En concreto, la monumental portada que se abre en la fachada principal del Colegio de la Santa Cruz de Valladolid, fundación de don Pedro González de Mendoza, parece depender de modelos escultóricos y arquitectónicos toscano-romanos, más que boloñeses, y encontrar su justificación en el viaje a Florencia y Roma de don Íñigo López de Mendoza, II Conde de Tendilla y sobrino del Cardenal, y Juan Ruiz de Medina, arcediano de Almazán y futuro albacea de don Pedro.<sup>238</sup> Se ha dicho con cierta frecuencia que las reformas renacentistas emprendidas en aquel Colegio coincidieron con el regreso a España de nuestro Mendoza después de su misión diplomática italiana y que, por tanto, estuvieron éstas inspiradas y auspiciadas por el espíritu de novedad y vanguardismo que allí se respiraba. Si esto fue así, no extraña que el propio Tendilla tuviese una participación más concreta y específica en el encargo y construcción del gran sepulcro del Cardenal Mendoza cuyo italianismo lo convierte en uno de los primeros y más espectaculares monumentos del arte renacentista español, y si, como todo parece indicar, don Íñigo López de Mendoza se encuentra detrás de él, debe consignarse su protagonismo sobre la base de su directa experiencia del arte florentino y romano a raíz de su estancia allí como embajador de los Reyes Católicos. Una vez más, la actividad diplomática de uno de estos hombres del Renacimiento, actúa como el vehículo transmisor y catalizador de las novedades y primicias artísticas y culturales de una época llena de conquistas y triunfos en todos los terrenos de la experiencia humana.

---

<sup>238</sup> Marías (1989), p. 255.

Donde no parecen existir tantas dudas e incógnitas acerca de la participación directa del Conde de Tendilla en el encargo de una de las piezas artísticas de aquel momento, será en el sepulcro del Príncipe Juan destinado al Convento de Santo Tomás de Ávila, pues seguramente gracias a él, Doménico di Alessandro Fancelli, el escultor de aquella obra obtuvo este encargo, abriéndose además las puertas para una serie de trabajos posteriores que le hicieron gozar de una fama y un reconocimiento que no alcanzó a tener ni siquiera en su Italia natal. La historiografía viene considerando, tradicionalmente, la existencia de una relación, más o menos intensa, entre don Íñigo López de Mendoza y el escultor florentino, cuya primera materialización sería el sepulcro del hermano del Conde de Tendilla, don Diego Hurtado de Mendoza que era a la sazón arzobispo de Sevilla para cuya catedral, concretamente en la Capilla de la Virgen de la Antigua, aquel le habría encargado uno de los primeros monumentos funerarios renacentistas que se realizan en España. Aunque de esta pieza tendremos oportunidad de hablar al referir de forma más específica el fomento de las artes en el marco de las labores de encargo que se incluyen dentro de su actividad de mecenas, la consignamos aquí como punto de partida a partir del cual poder relacionar su protagonismo en este otro monumento funerario, debido no tanto a un encargo personal como a su contribución a la hora de promocionar al escultor en los medios y ambientes reales y cortesanos.

No son muchas las noticias que poseemos acerca de su trayectoria biográfica y artística antes de llegar a España en los primeros años del siglo XVI. Fancelli había nacido en 1469 en Settignano, una localidad muy próxima a Florencia. Al quedar huérfano de padre a los cinco años, se hicieron cargo de él unos tíos maternos que lo introdujeron en el taller de un escultor local, al parecer por ya existir en aquella familia algunos miembros de la misma dedicados a tareas escultóricas, entre los cuales se menciona a Juan, Silvestre y Luca, relacionado éste último con la familia de los Gonzagas de Mantua para los que trabajaría durante algún tiempo. De confirmarse esta vinculación con el taller de su pariente Luca Fancelli, cabría pensar que estuvo con él en Milán, Roma y Nápoles, ciudad en la que su tío colaboró con Benedetto da Maiano en la decoración de la Puerta Capuana. De hecho, afirma Hernández Perera, el parentesco evidente que toda la obra de Doménico Fancelli tiene con el arte de Benedetto da



Maiano, especialmente su relieve poco pronunciado y primoroso<sup>239</sup>, podría explicarse también por esta relación. Poco más es lo que se puede decir acerca de su vida y obra en el marco de la península italiana. Las siguientes noticias en torno suya lo sitúan ya en España, donde habría venido seguramente atraído, como otros artistas de su tiempo, por las posibilidades de prestigio que le brindaban trabajar fuera de su marco habitual donde la existencia de maestros consumados y reconocidos limitaban bastante sus posibilidades de alcanzar fortuna. Jesús Hernández Perera, en un trabajo suyo sobre los escultores florentinos en España, apunta que el paso de Fancelli a España se realizó de la mano de su primo Pandolfo Florentino (o Fancelli), un escultor poco conocido que parece estuvo asociado al taller que Bartolomé Ordóñez había instalado en Carrara. Sin embargo, antes de aceptar esta hipótesis es necesario tener en cuenta algunas consideraciones. En primer lugar, no existe ninguna referencia documental que lo acredite, ni tampoco se sabe de obras realizadas en nuestro país por ambos maestros con anterioridad a la que casi todo el mundo da por la primera ejecución de Fancelli en territorio peninsular, el sepulcro del Arzobispo de Sevilla don Diego Hurtado de Mendoza, cuyo encargo habría materializado el Conde de Tendilla a partir de 1502, después de la fecha del fallecimiento del prelado hispalense. Si ello fuera así no resultaría difícil plantear la posibilidad de que la presencia en España de Fancelli fue propiciada, como lo habría hecho también con el humanista milanés Pietro Martire d'Anghiera, por don Íñigo López de Mendoza, en el marco de su estancia italiana durante el tiempo que actuó allí de embajador y diplomático de los Reyes Católicos.

Partiendo de esa posible vinculación personal y laboral entre el artista y su comitente, no extraña que el Conde de Tendilla intercediera en su favor con motivo del encargo del monumento funerario del Príncipe Juan. Isabel la Católica había expresado su intención de labrar en el Convento de Santo Tomás de Ávila, un sepulcro para su hijo, cuyo temprano fallecimiento había frustrado sus intereses políticos. Después de su fallecimiento, sería el rey Fernando quien se encargó de hacer realidad los deseos de la reina para lo cual inició las negociaciones que condujeron a la contratación de aquel sepulcro cuya primera noticia documental procede, precisamente, de una carta de don Íñigo López de Mendoza a Juan Velázquez, contador mayor del rey y testamentario del príncipe. Fechada en julio de 1511, ya hicimos referencia a ella en el capítulo anterior al

---

<sup>239</sup> Hernández Perera (1957), p. 9.

referir las preferencias estéticas del Conde de Tendilla y la aparición en él de los valores propios de quien se mueve a mitad de camino entre la afirmación de los valores de la modernidad y el mantenimiento, por otro lado, de algunos vestigios y reminiscencias de una mentalidad tradicional. Al margen de esas cuestiones el mensaje de aquella epístola traduce, ahora, una manifiesta implicación del noble mendocino en la realización de esta obra en la que jugaría un papel que merece ser reconocido, aun cuando en muchas ocasiones se ha querido ver en dicho encargo el primer paso hacia la aceptación de las novedades renacentistas por parte del monarca que hasta entonces había mostrado un perfil más próximo hacia las formulas tradicionales. Todo parece indicar, por tanto, que el rey debía de haber hecho responsable de la designación de artista y de la buena marcha de la obra al noble, descansando en su buen gusto y sensibilidad a la hora de elegir la persona apropiada. La historia posterior la conocemos y lo obtenido está a la vista.<sup>240</sup> La tumba del príncipe Juan, terminada en 1512, representa uno de los sepulcros primeros del arte italiano del Renacimiento en España. Inspirada en la del papa Sixto IV se resuelve el sepulcro con cierta novedad con respecto a lo que venía siendo frecuente en los monumentos tumulares del periodo gótico, sobre todo gracias a la inclinación de las paredes rompiendo el carácter macizo de los mausoleos medievales y, otorgándole, por el contrario, un sentido piramidal que se completa con la imagen del yacente en la parte superior, todo ello decorado mediante fina fina labor ornamental que recuerda bastante la producción artística quattrocentista de la que Fancelli será un fiel intérprete.

Sea como fuere, el hecho es que el encargo a través de don Íñigo López de Mendoza del sepulcro del Príncipe Juan al escultor italiano Doménico Fancelli, representó ya una importante conquista de lo renacentista, que poco después habría de ir afianzándose con otros episodios parecidos. De hecho, el rey Fernando volvería a depositar en su amigo y asesor la gestión que condujera a la realización de una obra, si cabe, más monumental. Nos referimos a su propio monumento funerario y el de la difunta reina Isabel que acabaría instalándose en el crucero de la Capilla Real de Granada, una obra en la que también, como vimos, esta documentada la intervención y participación del Conde de Tendilla a instancias, una vez más, del monarca aragonés. La realización del sepulcro de los Reyes Católicos por este artista florentino ha llevado a muchos autores a considerar las aficiones estéticas del propio rey, que a la luz de lo que

---

<sup>240</sup> Yarza Luaces (1993), p. 121.

había visto en el enterramiento de su hijo, se decantaría por un modelo y un planteamiento formal afín con el anterior. En fin, como hemos dicho antes, se ha querido ver un indicio más o menos claro que implicaría la aceptación por parte del monarca de las novedades artísticas procedentes de Italia, materializadas concretamente en el recuerdo sepulcral de su hijo. Sin embargo, no habría que perder de vista que no conocemos ninguna referencia documental acerca de la posibilidad de que el rey llegara a ver nunca el monumento funerario del príncipe, pues no consta que estuviera en Ávila después del año 1513 que fue cuando se instaló allí la obra. Esto nos permite apuntar, una vez más, que el monarca, como ya lo había hecho antes, depositara su confianza en una persona de su entorno, que además ya había mostrado su especial sensibilidad hacia lo artístico, y a ella encomienda la promoción y ejecución de tan importante obra, pues para él lo más importante es que lo hiciera, que alguien de su confianza le diera seguridad de que se haría de la forma conveniente, y que quedara a través de ello memoria de quien lo había maquinado y pagado.<sup>241</sup> Esta persona no era otra que don Íñigo López de Mendoza a quien le unía una relación acrecentada con el paso de los años y los servicios prestados, primero en la guerra de Granada, después como embajador en la corte romana y finalmente al frente de aquel reino de Granada de cuyo gobierno se hizo cargo en los difíciles años de su incorporación a Castilla después de un prolongado pasado musulmán. Su intervención y participación en obras que no forman parte, como hemos visto, de las actuaciones personales relacionadas con su actividad de mecenazgo, sitúa al Conde de Tendilla en una posición de prestigio y reconocimiento que le permitió gestionar, dirigir y supervisar un gran número de empresas artísticas al servicio de los Reyes Católicos, especialmente en tiempos ya de Fernando de Aragón que encontraría en él al gestor y al asesor más adecuado para hacer realidad todas las acciones relativas a la construcción de una determinada imagen real, la de aquella monarquía católica a través de una activa promoción de las artes.

Una vez analizadas las huellas derivadas de una política de mecenazgo y promoción artística y cultural surgida al amparo de la participación e intervención de algunos de los miembros de la diplomacia hispana durante el reinado de los Reyes Católicos en empresas relacionadas con ellos o con miembros de las más altas jerarquías

---

<sup>241</sup> Yarza Luaces (1993), p. 121.

sociales y eclesiásticas de aquel tiempo, sería necesario entrar de lleno en un más amplio capítulo, aquel que contempla su contribución directa y personal al fomento y el impulso de las artes y la cultura de su tiempo. Se presenta ante nosotros un campo extraordinariamente abierto en el que se insertan multitud de variables y componentes capaces de configurar el escenario donde tendrían lugar las distintas experiencias y fenómenos relacionados con unas particulares políticas de mecenazgo, a través de las cuales no sólo vienen a nosotros excepcionales muestras del arte de ese periodo sino, lo que es más importante, el marco en el que se desarrollaron y materializaron una serie de actitudes, opciones y preferencias estéticas básicas para entender todo el proceso de renovación artística y cultural que acontece desde las últimas décadas del siglo XV y especialmente en los primeros decenios del quinientos.

El resultado de las obras realizadas como consecuencia de una determinada iniciativa personal, en todo caso vinculada con unas precisas condiciones familiares, profesionales, sociales y formativas constituye, según creemos, uno de los instrumentos más oportunos a la hora de estudiar los complejos mecanismos artísticos y culturales que se producen en aquella época, permitiendo elaborar a partir de las conclusiones y frutos obtenidos un específico modelo de explicación e interpretación tan válido como cualquier otro que se adentre en la investigación histórica, artística y cultural de nuestro Renacimiento, en el que por las propias circunstancias que lo rodean, además de por su propia especificidad resultan muy numerosas las soluciones que llegan hasta nosotros.

A lo largo de las páginas siguientes podremos profundizar en una serie de personalidades unidas por una suerte de coincidencias personales, familiares o sociales, entre otras, dotadas de una esencial sensibilidad en el ámbito del arte y la cultura de su tiempo, capaces de distinguir y valorar entre los diferentes lenguajes que se presentan ante ellos y, especialmente, conscientes de las implicaciones simbólicas y representativas que se desprenden de muchas de estas obras en el seno de ese proceso de instrumentalización del arte en beneficio de la creación de una determinada imagen alegórica del poder, el prestigio, la fama, el orgullo y la distinción que afectó por igual y con similar fuerza entre la monarquía, la aristocracia y los hombres de la Iglesia, a raíz de la renovada valoración de la individualidad que se produce en el seno de la cultura y la mentalidad características de los ambientes humanísticos y renacentistas. Esas mismas obras nos hablan, además, de las ataduras propias de la tradición tardomedieval

y del peso que éstas ejercen en muchas actitudes tanto personales como artísticas. En la confluencia de todo ello se insertan todas y cada una de las figuras que integran la diplomacia española en los inicios del mundo moderno.

Detrás de una buena parte de sus actuaciones como mecenas y promotores del arte y la cultura de su tiempo, aun cuando éstas no se correspondan siempre desde un punto de vista cronológico y temporal, no puede obviarse el papel de lo que significaría uno de los acontecimientos más interesantes de todos cuantos tuvieron lugar en la vida de cada uno de estos representantes de la política internacional desplegada por los Reyes Católicos. Nos estamos refiriendo, claro está, al papel de sus embajadas como punto de partida, causa y, a veces, última justificación de su contribución a la renovación artística y cultural con la que aparecen generalmente vinculados. Nunca se dejarán de poder de relieve las especiales significaciones que en todos los terrenos, incluido este que centra nuestro trabajo, tuvieron estas misiones diplomáticas que en su origen nada tenían que ver ni con la promoción artística ni con otras cuestiones que pudieran considerarse afines. Como creemos haber dejado bastante claro en el capítulo anterior, las embajadas fueron los escenarios donde tendría lugar la confirmación definitiva de una serie de actitudes y preferencias estéticas que no todos, pero si un número importante de estos agentes de la política exterior, parecen haber demostrado. Allí consiguieron encontrar las respuestas a muchas de sus inquietudes y curiosidades, al mismo tiempo que la constatación de unos particulares modos de comportamiento perfectamente armónicos con algunas de las categorías de aquella época basadas, principalmente, en el deseo de proyección personal, social y cultural de su prestigio, fama y distinción. Las embajadas serán, pues, el punto de partida, en muchas ocasiones, de unas determinadas propuestas y de unos específicos mecanismos que consideramos fundamentales para ubicar a cada uno los personajes que integran nuestro estudio en el lugar que les corresponde dentro del proceso de asimilación y difusión de las corrientes artísticas y culturales que experimentan en el transcurso de su aventura diplomática. Así lo vemos en algunos de los ejemplos más representativos. Don Íñigo López de Mendoza, afirma el profesor Szmolka Clarés, al menos en el plano cultural, se decanta a favor de la Modernidad con motivo de su estancia en Italia como embajador extraordinario durante los años 1486 y 1487, pues Tendilla no se limitará a cumplir estrictamente con sus tareas diplomáticas. Un hombre educado dentro de la tradición



clásica de su familia no podía desaprovechar la ocasión que le deparaba su visita al país más renacentista del momento. Allí gozó de los frutos del Renacimiento, le tomó gusto y, a su regreso a España, vino convertido en uno de los campeones del italianismo.<sup>242</sup> Algo similar podría decirse de don Jerónimo de Vich, uno de los más esclarecidos y grandes políticos al servicio del que fue considerado como maestro de la diplomacia moderna, el rey Fernando de Aragón. Su prolongada estancia en Roma, donde como hemos visto fue embajador desde 1507 hasta 1520 le permitió contemplar las grandes empresas y conquistas del arte del Renacimiento hacia cuyo gusto y modos acabaría finalmente convencido, tal y como demuestra la decisión de acondicionar el aspecto medieval de su residencia valenciana en uno de los más tempranos, espectaculares y extraordinarios ejemplos del vanguardismo italianizante en España, antes incluso de que el gran Pedro Machuca iniciara el que durante mucho tiempo se ha venido considerando como el primer gran edificio de la arquitectura civil del Renacimiento en España, aquel Palacio del emperador Carlos V que en la misma colina de los palacios nazaries expresaba los triunfos, pero también las frustraciones de una nueva época. En el caso de don Jerónimo de Vich resulta todavía más expresivo, por lo que conocemos acerca de su propia tradición familiar, el valor y el peso que tendría su misión diplomática, hasta el punto de poder afirmar aquí sin ningún temor que el resultado de su mecenazgo es y debe ser analizado en el marco de su participación como agente y representante de la política fernandina cerca de la Santa Sede donde no sólo consta su intervención en los oficios propios de su cargo sino también su acomodación a los gustos y novedades que allí se estaban ensayando. Tampoco puede pasarse aquí por alto la extraordinaria personalidad de don Francisco de Rojas, ya que a diferencia de otros contemporáneos suyos, desempeñó, como vimos, misiones y encargos diplomáticos en diversos lugares de Europa, concretamente, y por lo que aquí nos interesa, en los dos principales centros de la cultura y el arte de aquel tiempo. Estuvo primero en Italia, más luego después fue enviado a los Países Bajos con la intención de propiciar el acuerdo matrimonial de los hijos de los Reyes Católicos y los del emperador Maximiliano de Austria. Y aún después volvería a Italia coincidiendo con el periodo en el que el Gran Capitán desarrollaban sus más importantes empresas italianas. En el marco de esa continua y prolongada actividad se inserta su contribución al patrocinio y la promoción de las artes

---

<sup>242</sup> Szmolka Clarés (1979), p. 402.

de su tiempo por lo que, una vez más, resulta innegable la significación que debe darse a estas representaciones diplomáticas a la hora de plantear cualquier asunto que tenga que ver con el mecenazgo de los embajadores españoles de la época moderna. En su caso, ninguno como él estuvo en situación de elegir entre lo que le ofrecían los Países Bajos y lo que pudo ver en diversos lugares de Italia. ¿Qué le sedujo más?... en este momento no hay ninguna duda de que fue lo flamenco lo que le atrajo. Sabemos de pocos encargos, pero hay tres demasiado significativos para ser casuales. Está detrás del soberbio Libro de Horas de Isabel la Católica, del Museo de Cleveland. Casi sin ninguna duda, encargó el Breviario de Isabel la Católica de la British Library de Londres. Finalmente, mandó hacer un retablo a Hans Memling, en el que se hizo retratar.<sup>243</sup>

En definitiva, los ejemplos anteriormente citados nos sirven para demostrar lo que, de otra manera, no es sino el hilo conductor que pretende guiar y conducir todo nuestro trabajo y estudio, es decir, la constatación documental, cuando la hay, material, cuando se conserva o la conocemos, y sobre todo, argumental acerca de ese particular fenómeno político y cultural que se desarrolló en el contexto de la política internacional desplegada por los Reyes Católicos y su vinculación con un determinado número de experiencias relacionadas con los procesos de renovación artística y cultural a la que contribuyeron los agentes de aquella.

No pocas veces, al margen de lo que ya hemos demostrado, el éxito de una determinada misión diplomática quedaría traducido explícitamente en una serie de concesiones, favores y licencias con una clara repercusión en el terreno de la promoción, el patrocinio y el mecenazgo artístico, sobre todo cuando caían en manos de quienes harían gala de ello en beneficio de su propio y personal prestigio y reconocimiento. Recordemos en este sentido como el embajador don Francisco de Rojas, según aparece en uno de los epígrafes de la obra que le dedica su descendiente el Conde de Mora, a su regreso a España en 1507,

[...] estuuu poco en la Corte, solo lo necessario para dar cuenta de algunos negocios de su embaxada; vino a Toledo donde tenia su casa, traxo Bullas de su Santidad de Alexandro 6, para hazer vno, o dos, o mas maiorazgos, su data en Roma a 15, de Maio de 1502 años, traxola para lo mismo del Papa Iulio 2, su data en Roma a primero de Diziembre de 1503 años. Tambien las traxo del mismo Pontificie Iulio, para poder

---

<sup>243</sup> Yarza Luaces (1992), p. 142.

anexar 500 ducados de beneficios, para erigir vna, o dos capillas, como adelante se vera.<sup>244</sup>

Concretamente, una de esas bulas<sup>245</sup> autorizaba al embajador para poder decidir, libre y personalmente, el lugar que desease para su enterramiento con independencia de las normas y directrices que en ese sentido dictaba la Orden de Santiago a la que pertenecía el diplomático toledano. Ésta sería, por tanto, el punto de partida de una de las empresas artísticas más destacadas de su mecenazgo. La construcción en la iglesia de San Andrés de la Capilla de la Epifanía y la ubicación en ella de los sepulcros de sus padres y suyo propio tal y como veremos con posterioridad.

Será, sin embargo, en el caso de don Íñigo López de Mendoza donde esto que venimos diciendo adquiere una escala de mayor amplitud. De hecho el Conde de Tendilla viene siendo considerado como uno de los ejemplos más acabados de todo cuanto tiene que ver con los fenómenos y mecanismos conducentes a la definición de un tipo humano, el del *hombre del Renacimiento*, al que representa, aunque con imprecisiones y ambigüedades, muy por encima de otros contemporáneos suyos. Su embajada italiana marcó el inicio, en un sentido más firme, de la presencia de españoles en las cortes y ciudades italianas y además, el triunfo de las empresas políticas de la monarquía en aquella península. El éxito de su misión se tradujo en importantes beneficios personales ya que las partes enfrentadas en el conflicto que motivó su presencia allí, recordemos que fue el enfrentamiento entre el pontífice romano Inocencio VIII y el rey Ferrante I de Nápoles, recompensaron su mediación y esfuerzo con bulas, breves, títulos, regalos y otras consideraciones que ponen de manifiesto el elevado papel que detentó en el seno de aquella sociedad erudita y de gusto refinado.

---

<sup>244</sup> Rojas (1636), fol. 224r.

<sup>245</sup> Apéndice Documental III. Documento XXVII: Cédula del Rey Católico aprobando y mandando se guarden las letras y bulas apostólicas que D. Francisco de Rojas tiene de los papas para disponer y testar de sus bienes, elegir sepultura y otras facultades: [...] E el dicho Papa Jullio segundo por otras de sus letras apostólicas dadas en Roma á veynte y uno de Agosto, año de nuestro Señor Iesuchristo de mill y quinientos y quatro, el año primero de su pontificado vos concedió que en qualquier yglesia ó capilla ó monesterio ó lugar pio eclesiástico, adonde quiera que sea, donde á vos paresciere y quisieredes, podais elegir y escoger vuestra sepultura, en que mediante nro. Señor quando á él pluguiere llevaros desta presnte vida, sea sepultado vuestro cuerpo, no obstante qualesquier constituciones y ordenaciones apostólicas y los estatutos y constituciones de la dicha Orden de donde vos soys profeso, en las quales se contiene expresamente que los Comendadores y los otros freyles de la dicha Orden se ayan de enterrar en las iglesias y lugares de ciertos prioradgos de la dicha Orden y que no puedan escoger sepulturas ni enterrarse en otras partes, aunque los dichos Estatutos y constituciones de la dicha Orden sean jurados e confirmados por la sede apostólica ó por qualquiera otra firmeza.

Brocados, sedas, tapices, joyas y otros objetos de ornato, constituyen el tesoro que el rey de Nápoles le envió en señal de gratitud. Por otro lado, Inocencio VIII le hizo merecedor de uno de los honores de mayor complacencia en toda su vida, la concesión de la *Espada de la Cristiandad*, en el transcurso de una solemne ceremonia celebrada en la basílica de San Pedro el día de Navidad de 1486 que ha llegado hasta nosotros a través de la *Historia de la Casa de Mondéjar* que escribió Ibáñez de Segovia:

Lunes, día 25 del mes de Diciembre, fiesta de la Natividad de Nuestro Dios y Salvador, Jesuchristo, el Papa personalmente vino debajo de Palio a la Basílica de San Pedro, andando delante, después de la cruz los prelados, y cardenales revestidos, el señor Sinolpho, clérigo de cámara a la izquierda de la cruz, llevando la Espada con el sombrero; la puso sobre el Altar Mayor, al lado de la epístola, donde estuvo todo el tiempo de la Misa, la qual acabada Nuestro Santísimo Señor sentado en la silla del throno la consigné al Conde de Tendilla que estava hincado de rodillas delante del, diziendo sin libro: Tomad la Espada y sed defensor de la Fe, y de la Santa Iglesia Romana en nombre del Padre, y del Hijo, y del Espíritu Santo; y haviéndola tomado el Conde, besó la mano, y después el pie del Papa, y la dio a ocho de sus soldados que la llevaron continuamente delante del. El señor Gerónimo Calagrano dixo la Epístola, y el Cardenal Senes el Evangelio; y después de la misa publicó las indulgencias plenarias concedidas por el Papa; y el señor Vicecanciller fue asistente. Da la Espada vino por la calle del Salvador mostrado por el señor Obispo Tiburiense vicario de San Pedro, el Vulto Santo, algunos Cardenales con paramento y otros sin ellos, acompañaron al Papa hasta el Pórtico de San Pedro donde el Papa despidió a todos. El Conde de Tendilla con sus soldados con la espada delante del, acompañó al Papa hasta la Cámara del Palacio. Después salió del Palacio y puesto a cavallo fue acompañado de los Prelados del palacio de la familia del Papa y de los Embajadores hasta su habitación del Palacio de Campo de Flor en medio del Vicecanciller que llevaba a mano derecha y del Obispo asistente a la izquierda. Después un Prelado de Palacio a la derecha y un Embajador a la izquierda; después los otros obispos Camareros y Escuderos del Papa; y junto a él delante, aquel soldado con la espada y el sombrero; al llegar a su casa dio las gracias a todos y entró en ella.<sup>246</sup>

Este estoque pontificio, actualmente conservado en el Museo Lázaro Galdiano, es una pieza muy del gusto renacentista, tal y como se expresa a través de los elementos y motivos decorativos que aparecen tanto en la empuñadura como en la vaina de la misma, en la que además aparecen una serie de inscripciones que se refieren a la fecha

---

<sup>246</sup> Ibáñez de Segovia y Peralta, Gaspar, Marqués de Mondéjar, fols. 185r/v.

de su concesión y al título de defensor del *universi populi christiani*. Junto a ella, los grandes señores potentados que no estaban menos reconocidos le fundieron medallas de oro, plata y otros metales, que algunas de ellas he visto; y en la una parte estava la imagen del conde armado sobre un cavallo, y en la otra descubierto, y en paz, con estas letras en latín: *Ennecus Lopez de Mendoza comes Tendilliae, regist et reginae Hispaniae Capitaneus, et Consoliarius, fundator Italiae pacis et honoris, dominus prosperet*, que traducidas quieren dezir: *Iñigo Lopez de Mendoza, conde de Tendilla, capitán del Rey y Reyna de España, y de su consejo, fundador del paz y honra de Italia, Dios lo prospere*.<sup>247</sup> Respondería él, de igual modo, mandando acuñar una medalla de tipo conmemorativo, que ahora se encuentra en el Museo del Prado, en la que aparece en una de las caras su perfil grabado, y en la otra la siguiente inscripción: *ENEGVS LOP DE MENDOZA COMES FVNDATORI QVIETIS ET PACIS ITALICE ANNO MCCCCLXXXVI*.

El Conde de Tendilla supo aprovechar la gratitud que le dispensaron tanto el pontífice como los napolitanos, igual que hizo don Francisco de Rojas, para la obtención de una serie de privilegios y mercedes a favor de sus propios dominios, los de otros miembros de su familia y, por encima de todo, los de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, en cuyo nombre había sido enviado para poner fin a la inestabilidad política que sufría Italia y para prestar obediencia al nuevo pontífice, como era costumbre en la época. Una vez más, en el cuerpo de esas concesiones papales se insertan los datos iniciales a partir de los cuales poder reconstruir una parte de lo que fue el mecenazgo y patrocinio artístico de don Íñigo López de Mendoza. De hecho, la mayor parte de sus fundaciones, así como de las asignaciones que consigue para la construcción de iglesias y otros edificios en sus diferentes señoríos de la Alcarria se fundamentan en los breves y licencias apostólicas obtenidas a raíz de su intervención diplomática. Una vez más, como para otros muchos aspectos de su vida, será en la *Historia de la Casa de Mondéjar*, donde encontraremos los datos más reveladores:

Fuera de los dos breves inmediatos, se conservan otros muchos concedidos a instancias del mismo Conde en el tiempo que permaneció en Italia desde el mes de junio del año 1486 que llegó a ella, hasta fin de agosto del siguiente de 1487, que los cinco se reducen a conceder la facultad para trocar diferentes bienes con las quatro ordenes militares de Santiago, Calatrava, Alcantara y San Juan, y con el Monasterio de Avila de monges bernardos que confirmavan con sus estados. En otro une los beneficios simples

<sup>247</sup> Ibáñez de Segovia y Peralta, Gaspar, Marqués de Mondéjar, fol. 194r.



y prestameras de la iglesia de Mondejar, Azaña y Viana a sus fabricas. En tres distintos incorpora los tres beneficios de Culebras, Alçacar de Huete y Villarejo de Fuentes a la fabrica de la de Mondejar, y para que se reedifique su iglesia concede a los que la visitaren el dia de San Andres perpetuamente dando de limosna para su fabrica la tercera parte de un escudo de cámara todas las gracias e indulgencias que se ganan en Roma el jueves santo visitando la iglesia de San Juan de Letran, y ultimamente le da licencia y facultad para que pueda fundar en su villa de Mondejar un convento de religiosos franciscanos de la observancia, no obstante las determinaciones de sus predecesores que prohiben se aumenten, concediendo tres jubileos perpetuamente para los que le visitaren en los dias de la Purificacion de Nuestra Señora, de San Francisco y San Antonio de Padua, en los quales ganaran diez años y diez quarentenas de perdon.

Concedio assimismo a contemplacion del conde el propio Pontifice otro jubileo perpetuo para que los que visitaren la iglesia del Monasterio de Geronimos de Santa Ana de su villa de Tendilla los dias de San Mathias y Santa Ana y dieren alguna limosna para su fabrica y conservacion, consigan quarenta años y quarenta quarentenas de perdon, por donde se reconoce que antes que el Pontifice Adriano Sexto concediere a la religion de San Geronimo en honor y a instancias del Emperador Carlos Quinto su discipulo el gran jubileo de san Mathias, le havia obtenido el Conde para el de Santa Ana de Tendilla.

Tambien a solicitud suya confirmo el mismo Pontifice la fundacion que havia hecho el conde su padre de aquel monasterio, uniendo a el el hospital que havia fundado junto a el, y dando licencia al hijo para que labrase de nuevo otro en la misma villa, concediendo indulgencia plenaria a los enfermos que muriessen en el, y diez años y diez quarentenas de perdon a los que visitaren su capilla los dias de la Epifania, de la Ascension de Nuestro Señor y de la Asumpcion de su madre santisima el qual por lo que manifiesta la gran piedad del conde , y convence la sin razon con que assegura el padre Siguença no doto su padre el Monasterio de que hablamos, segun reconocimos en el capitulo del libro precedente...<sup>248</sup>

En el contexto de una embajada, por tanto, el Conde de Tendilla obtuvo las condiciones necesarias para poner en práctica una serie de empresas artísticas, precisamente aquellas con las que ha merecido ser considerado como uno de los introductores de los lenguajes del Renacimiento italiano.

Una de las más explícitas expresiones del constatado deseo de perpetuar el recuerdo de una persona más allá del marco temporal de su vida se manifestará en la

---

<sup>248</sup> Ibáñez de Segovia y Peralta, Gaspar, Marqués de Mondéjar, fols. 190v-194r.

proliferación de los encargos relacionados con lo que fue el aparejo de la última morada, algo hacia lo que se sintieron atraídos no sólo los reyes sino también otros sectores de la sociedad, incluidos los eclesiásticos, aún cuando en muchos casos se advirtió a estos últimos sobre la vanalidad que había detrás de estas realizaciones. De cualquier manera, y por todo lo que venimos diciendo, asistimos a una época en la que abundan los monumentos funerarios, aquellas tumbas humanistas, como las define Pope-Hennessy, que muy pronto llenaron las capillas de las iglesias, conventos y monasterios de casi todas las ciudades, hasta tal punto de poder decir que si la biografía será durante el Renacimiento uno de los más importantes géneros literarios, la construcción de sepulcros y mausoleos lo será también desde el punto de vista de las artes. Todo ello no sería sino consecuencia de la propia mentalidad de la época, uno de cuyos rasgos esenciales será el despertar de la individualidad. Estamos de acuerdo, en este sentido, con Maravall cuando afirma que, sin un amplio y animado despliegue de energías individuales, no se hubiera producido en la forma en que lo conocemos ese enriquecimiento de la Historia, integrado en ese arranque de la Modernidad como uno de sus aspectos más señalados. Y aún además, sin una situación social adecuada que actuara de potenciadora del individuo, no se hubiera llegado tampoco a la conocida expansión de ese nuevo tiempo.<sup>249</sup> Ese afán por traspasar los límites físicos y temporales de la vida a través de los medios que la cultura y el arte de aquel tiempo ponía a disposición de quienes deseaban dejar constancia y recuerdo de su paso por este mundo, constituye uno de los capítulos más representativos de cuantos conforman el nuevo escenario mental, social e ideológico del Renacimiento, aunque ello no debe hacernos pensar en verlo como algo privativo y exclusivo de aquella época pues resulta tan antiguo casi como el hombre que desde siempre parece haber mostrado un gran interés por este tipo de realizaciones. Lo que hace, sin embargo, diferentes a estos monumentos funerarios de los que se habían realizado durante el periodo medieval o cualquier otra etapa histórica de la Humanidad, será el de su expresión de una serie de contenidos morales, políticos, sociales y culturales que no siempre están presentes en los sepulcros de otros periodos. Precisamente esos componentes tienen el valor de testimoniar las aspiraciones, inquietudes, preocupaciones y preferencias de quienes o para quienes fueron encargados. Son por tanto, un testimonio más, extraordinariamente

---

<sup>249</sup> Maravall (1984), p. 20.

rico y notable, en el proceso general de reconstrucción que permita atraernos un poco más las especificidades y particularidades de aquel periodo histórico y cultural en cuyos inicios hemos fijado nuestros mecanismos de análisis, estudio e interpretación.

Dado que, como hemos puesto de manifiesto, pareció existir una particular atracción hacia estas construcciones sepulcrales y funerarias, resultado de los deseos e inspiraciones de la época, ya que si, la función del biógrafo era evitar que los estragos del tiempo dañaran la reputación de los grandes hombres, así la función del escultor era legar su apariencia a la posteridad<sup>250</sup>, no pudieron quedar al margen de todo lo que acabamos de describir aquellos que, además, y por diversas circunstancias, parecen tener más motivos para desear guardar y perpetuar la memoria y el recuerdo de su existencia. Nos estamos refiriendo a esos miembros de la Diplomacia, a los gestores y agentes de la política internacional, es decir, a aquellos gracias a los cuales, para el caso español, fue posible la consecución de una posición hegemónica de acuerdo a los planes y proyectos de la monarquía. Precisamente, como tuvimos oportunidad de comprobar al realizar la semblanza de cada uno de ellos, se trataría de personalidades en las que, de forma general, no resultará extraño encontrar las actitudes que en un determinado momento les inclinaría hacia el encargo de uno de estos monumentos funerarios pues eran en muchos casos los receptores más idóneos de cuanto estas construcciones representaban.

El extraordinario auge que experimenta la escultura funeraria en este tiempo está íntimamente conectado con la formulación de un renovado concepto de la muerte, igualmente característico de la época renacentista. Desde finales de la Edad Media se vive en Europa un sentimiento transformador a nivel religioso, que no debe ser separado en modo alguno del tema capital de la consideración de la muerte por el hombre. A mediados del siglo XIV la sensibilidad cristiana se polariza en gran medida en torno al tránsito y agonía del creyente al *más allá*, que evoluciona desde un concepto profano de la muerte. En el ser humano al morir, según este pensamiento, se experimenta un acto meramente *fisiológico* por el que nuestro organismo se descompone como materia que es en realidad, siendo a partir de este instante cuando el hombre profundiza en el significado de la muerte lejos de la transcendencia. Esta pervivencia de la tradición medieval religiosa en el terreno de lo escatológico se altera en un sentido desconocido

---

<sup>250</sup> Pope-Hennessy (1989), p. 67.

pues la muerte ya no era considerada como la desunión de cuerpo y alma sino que por el contrario se trata de la concentración en este instante último de la esperanza en la salvación.<sup>251</sup> Precisamente es entonces cuando empieza a aparecer una renovada conceptualización tendente cada vez más a reconocer que más que hablar de un *Triunfo de la muerte* se impone la idea del *Triunfo sobre la muerte*, transformación ideológica y mental que consideramos está en la base de aquella tendencia reivindicativa de la individualidad y la necesidad de la memoria y el recuerdo perdurable más allá de ella. La afirmación de la fama, el prestigio, la distinción y la reputación del hombre serán a partir de entonces los rasgos que ayudarán a configurar el valor de la individualidad y, en conexión con ésta, también el de su inmortalidad. Los monumentos sepulcrales al quedar convertidos en monumentos a la memoria mediante la utilización de unos determinados medios formales y simbólicos acabarán siendo representativos y significativos de todo ese proceso propio y característico del Renacimiento. Se explica así el enorme éxito que llegaron a alcanzar estas construcciones de carácter funerario y emblemático en los diversos ámbitos de la sociedad de aquella época. Los reyes, los nobles y los prelados supieron hacer suya muy pronto la consideración que derivaba del encargo de uno de estos monumentos funerarios, convertidos desde fecha muy temprana en uno de los elementos básicos del Renacimiento hispano, lo que demuestra la presencia constante del tema de la muerte en el seno de la sociedad moderna y, además, la rápida asimilación de las nuevas fórmulas para expresarla.

Ese deseo de renovación que se relaciona con las nuevas formas de representación, aunque sea ésta en su carácter último, habría de ocupar una posición muy destacada entre los miembros de la Diplomacia de los Reyes Católicos. Aquellos, sobre todo, que estuvieron más cerca de los principales centros y ambientes de la cultura renacentista y humanista del momento, entonces expresada en el paradigma del Renacimiento italiano, mostraron desde muy pronto una fina sensibilidad hacia lo que en estas construcciones sepulcrales podían encontrar para el afianzamiento y la perpetuidad de ellos mismos o de aquellas otras personas para las que proponían encargos de este tipo. Uno de ellos fue don Gonzalo de Beteta, considerado por la historiografía como el primer embajador con un carácter más o menos permanente en la Santa Sede a donde llegaría en 1481 para ya no regresar más a España. De los pocos

---

<sup>251</sup> Morales Chacón (1996), p. 16.

datos que conocemos acerca de este personaje sabemos que en el testamento que redactó poco antes de su muerte, ocurrida el 27 de marzo de 1484, ordenaba que al producirse ésta, su cuerpo fuese trasladado hasta la Iglesia de Santiago de los Españoles, el templo que entonces se había convertido en el eje referencial de aquella incipiente colonia hispana en Roma. Cabría pensar que no habría descuidado la construcción de su sepulcro, sobre todo teniendo en cuenta que durante los años en los que representa diplomáticamente a los Reyes Católicos, se estaba llevando a cabo, gracias al mecenazgo y patrocinio de don Alfonso de Paradinas, gobernador de aquel lugar, una serie de actuaciones tendentes a conferir al templo y edificios adyacentes una nueva fisonomía congruente con el nuevo espíritu de la época como lo demuestra la presencia allí de arquitectos, canteros y artistas representativos del Renacimiento italiano. No extraña que uno de estos fuese el autor del bello sepulcro del embajador, el cual fue posteriormente trasladado al claustro de la Iglesia de Santa María de Montserrat de Roma después que se abandonara aquella otra iglesia de la comunidad española. El sepulcro de don Gonzalo de Beteta es una obra de factura y diseño muy renacentista. De tipo parietal, recuerda bastante a los monumentos funerarios del quattrocento florentino, sobre todo en su concepción, que es la de un arco de triunfo adosado al muro en cuyo interior se coloca la cama sepulcral y la figura del yacente. El arco se apoya sobre un friso de inspiración clásica flanqueado por la heráldica del personaje, que sirve de base para el arranque de las pilastras, decoradas también con motivos clasicistas, sobre las que voltea el arco configurador del espacio sepulcral. El sarcófago resulta de una extraordinaria sencillez al estar casi totalmente ocupado por un gran epitafio que hace memoria del embajador, cuya figura reposa, ataviada con el hábito de Santiago, sobre una cama de pliegues típicamente renacentistas.

En Roma también tiene su sepulcro otro de los embajadores de la Monarquía Católica muerto bastantes años después de Beteta. Nos referimos a don Bernardino López de Carvajal, y éste se encuentra, no en Santiago de los Españoles o en Santa María de Montserrat, sino en Santa Croce in Gerusalemme, en la que, como vimos, centró buena parte de su labor de mecenas de las artes. Como titular de aquella basílica a la muerte de don Pedro González de Mendoza pensaría en ella como el lugar elegido para la construcción de su propio monumento funerario y aunque, una vez más, carecemos de referencias documentales al respecto, no parecen existir dudas acerca de



ser éste un encargo personal pues los rasgos estilísticos que en él se dejan ver permiten ubicarlo cronológicamente en una fecha contemporánea a la de su estancia romana. El sepulcro magnífico del Cardenal Carvajal es grande, pero de sencillez arquitectónica; sólo pilastras, entablamento, sólo jaspes diversos, pero ni multicolores ni ricos, con sólo, a lo bajo, el escudete, no chico, de la banda de los Carvajales, sin timbre. Sólo la letra, no tan extensa y nada exageradamente expresiva, ni menos verdaderamente biográfica, dice algo, nombre y apellido, que era de Plasencia, que vivió 67 años, 4 meses y 8 días, que murió el 17 de las calendas de Enero de 1524 (o sea el 16 de Diciembre de 1523; nacería, por tanto, el 8 de Agosto de 1456); pregonándose a la letra sus egregias virtudes y su doctrina. De prelacias (que tuvo, cambió, perdió, recobró) nada se dice; sino que era Obispo de Ostia, es decir, cardenal del primero de los órdenes de los obispos, y con el título de Ostia que siempre se da o se agrega al que llega por antigüedad cardenalicia a decano del Sacro Colegio.<sup>252</sup> Sobre quien pudo ser el autor de tan elegante sepulcro no sabemos nada pero no le faltarían al embajador candidatos sobre todo entonces cuando Roma, desde principios del siglo XVI, estaba haciendo suyo el protagonismo artístico que durante la centuria anterior había detentado Florencia para todo lo relacionado con el arte del Renacimiento. Por lo que hemos podido ver en relación con sus otras empresas artísticas así como por la composición de su monumento funerario sería éste, nos referimos al autor, uno de esos maestros formados en los ambientes cuatrocentistas que haría suyas sus principales características estructurales y decorativas en cuanto a rememoración de las formas clásicas y anticuarias cuyo redescubrimiento era en Roma, más que en cualquier otro lugar de Italia, una contante referencia estética y visual.

Desde Italia dictaba don Juan de Margarit, en relación con este asunto, el de la construcción de un monumento funerario, una serie de instrucciones relativas a la aplicación del dinero y pautas que fuesen necesarias para la realización en la Catedral de Gerona de una capilla destinada a contener su sepulcro. Era su deseo que después de su fallecimiento, y aunque se produjese éste fuera de España, lo que era harto probable dadas las responsabilidades adquiridas por su condición de embajador de los Reyes Católicos, se trasladara su cuerpo hasta la sede episcopal por él tan favorecida, y enterrado allí como era su propósito inicial. No dejó de serlo nunca, pues tras su muerte,

---

<sup>252</sup> Tormo y Monzó (1942), p. 53.

cuyos funerales se celebraron en la Iglesia de Santa María del Popolo, se habría previsto el traslado hasta Gerona, lo que sin embargo no ocurrió nunca. Como dijimos al referirnos a él en el capítulo tercero, permaneció en Roma mientras que en España ni siquiera prosperaban las obras de la capilla y el sepulcro para las que él había dejado en su testamento una asignación de 1500 ducados. Preocupado por no poder ver terminada dicha obra, en el memorial que sirve de base a su posterior redacción testamentaria, especifica que la capilla, que se supone prevé para su enterramiento, supere a la de su antecesor el obispo de Pau. Recordemos que la capilla del obispo de Pau es una de las obras de más relevante mérito de nuestra Catedral; pues Margrit, gran magnate del Renacimiento, quería que la suya la superara<sup>253</sup>, con lo cual de haberse llevado a cabo podríamos haber contado con una de las obras más tempranas de la presencia del italianismo renacentista en España, pues no cabe duda que en su mente, y sobre todo cuando se refiere a la necesidad de superar a la de don Bernardo de Pau, seguro que estaba pensando en esos monumentos funerarios que habría podido ver durante algún momento a lo largo de sus tres estancias en Italia. No obstante, y aunque no se conserve ningún resultado material, la constatación de tal propósito dice bastante de su propia personalidad y de una sensibilidad hacia el arte y la cultura que demostrará perfectamente cuando en el capítulo siguiente analicemos su destacado papel en relación con las letras y la cultura literaria de su tiempo.

Quién, por el contrario, sí consiguió su propósito de encargarse y ver hecho su propio monumento funerario fue don Lorenzo Suárez de Figueroa, cuya estancia suficientemente larga en suelo italiano, recordemos que fue embajador en Venecia desde 1494 hasta 1498 y desde 1501 hasta 1506 a lo que cabe unir su misión diplomática en Roma en el periodo intermedio de sus embajadas venecianas, le habría permitido no sólo entrar en contacto con el arte que allí se producía sino, fundamentalmente, sensibilizarse hacia aquellas obras hasta el punto de decidirse por un modelo, un esquema y un artista totalmente extraño y novedoso en el medio extremeño, destino último de su interesante sepulcro. En la Catedral de Badajoz había obtenido don Lorenzo Suárez de Figueroa licencia para hacer de una de sus capillas, concretamente la de Nuestra Señora de la Encarnación, el lugar destinado a su enterramiento y el de su esposa doña Isabel de Aguilar. Con tal objeto, y como afirmaba Sanuto al dar la noticia

---

<sup>253</sup> Mirambell Belloc (1974-75), p. 80.

de su fallecimiento en Venecia el 2 de Marzo de 1506, *aquí se había hecho hacer una bella arca de bronce, que mandó a España...* Antes de continuar con el estudio de esta obra diremos que las investigaciones que se han llevado a cabo en torno al lugar elegido por el embajador para su reposo eterno han puesto de manifiesto que todo parece indicar que su cuerpo nunca llegó a España al constatarse la no existencia en el lugar de sus posibles restos, mientras que los de su mujer, aunque aparece mencionada en la inscripción de la lauda que se conserva, se encontrarían en el Monasterio de Santa Ana, lugar elegido por ésta para su enterramiento como vimos en el capítulo tercero.

Actualmente ha llegado hasta nosotros una gran plancha de bronce, que seguramente se correspondería con la tapa de su sepulcro y otra menos decorada que debiera haber sido una de las paredes de aquella arca a la que se refería Sanuto en su *Diario* antes comentado. Del resto de los elementos que compondrían el monumento funerario no se conserva nada, aunque la evidencia de estas dos piezas y las noticias existentes al respecto permiten una posible reconstrucción. P. José de Santa Cruz habla en su *Crónica de la Santa provincia de San Miguel* del suntuoso túmulo del embajador Lorenzo Suárez, y don Alejandro de Silva Barreto, en una carta escrita a don Luis de Salazar el 29 de septiembre de 1703, dice: *don Lorenço Suárez está sepultado en una cama de bronce levantada del çuelo...* El sarcófago se rompió en fecha aún no determinada. Después de que en el siglo XIX la losa fuese empotrada en el suelo de la capilla de los duques de la catedral de Badajoz, en 1889 fue trasladada al claustro.<sup>254</sup> Para completar los datos sobre su estructura, existen unas notas de Valentín Carderera, autor entre otras muchas obras de una *Iconografía Española*, en las que afirma haber visto el sepulcro del embajador, antes de ser desmontado, en el centro de la capilla de la Encarnación y sobre unos soportes realizados en mármol de color blanco, soportes de los que hoy ya nada se sabe. Todas las noticias, por tanto, se refieren a un monumento bronceo y tumular ciertamente extraordinario y, como decíamos antes, infrecuente en el medio artístico extremeño, capaz, creemos, de causar cierto asombro entre quienes pudieron llegar a verlo instalado, aunque como afirma Yarza Luaces, tales piezas, no desencadenaron búsquedas nuevas que trajeran consigo cambios en lo que entonces era usual.<sup>255</sup>

<sup>254</sup> *Reyes y Mecenas...* (1992), p. 323.

<sup>255</sup> Yarza Luaces (1992), p. 135.

Sobre la gran plancha sepulcral, descrita en numerosas ocasiones por quienes se han dejado seducir por su encanto y expresividad, aparece don Lorenzo Suárez de Figueroa, cuya figura está enmarcada por una bella orla decorada con motivos de candelieri muy del gusto renacentista de aquella época en los que no faltan la inspiración clasicista que parece estar presente en las grandes obras del Renacimiento. La parte inferior, sin embargo, de esta orla que sirve de marco a la magnífica figura del embajador está ocupada por la siguiente inscripción:

*Sepulcro de Lorenzo Suarez de Figueroa y de Mendoza con doña Ysabel de Aguilar su muger. Este en la juventud hizo según la edad y en las armas uso lo que conuenia. Fue hecho despues del Consejo de sus altezas y enviado enbaxador diuersas vezes. Así conformó el exercicio con los años y dexa para despues esta memoria. Lo que del mas sucediere, dígalo su sucesor.*

Extraño bosquejo de autobriografía —advirtió Justi al respecto— la que el viejo personaje nos presenta! Por lo demás muy conforme al estilo del retrato. Su actividad de hombre de Estado se le antoja ocupación de la vejez, cuando ya no conviene la espada. En cuanto á sus hechos guerreros, *usó lo que convenía*, lo que era indispensable en todo individuo de su clase; cosa de la edad igualmente, expansión natural del ardor y las fuerzas juveniles. Choca, tratándose de un español, la falta de toda alusión a la eternidad, del menor elemento religioso, tanto en la inscripción como en la escultura. La sobriedad del retrato no excluye la satisfacción de sí propio, pues claramente la guiaba la idea de dejar en bronce á la posteridad una imagen exacta y precisa de su persona y de los hechos de su accidentada vida.<sup>256</sup> Se advierte en ella un dato que, no obstante, plantea algunas dudas. En la inscripción se menciona ser éste el sepulcro suyo y el de su mujer doña Isabel de Aguilar. Sin embargo, como hemos advertido con anterioridad recordando lo que ya dijimos en el capítulo tercero, ella optó por ser enterrada en una capilla que había fundado personalmente en 1519 en el Monasterio de Santa Ana, considerando, tal y como aparecía en el texto de su documento que después de haber vivido prácticamente toda su vida sola era justo que en la muerte también lo estuviera. El hecho, por tanto, que aparezca aquí mencionada debe encontrar su justificación, precisamente, por el carácter mismo de la obra y de las circunstancias que rodearon su encargo. El conjunto funerario sería contratado por Suárez de Figueroa en algún

---

<sup>256</sup> Justi (1892), p. 16.

momento de su estancia en Venecia, cuando todavía él pensaba poder regresar a su tierra natal con la intención de vivir en ella los años que le restaran de vida, sentimiento que parece confirmarse en las palabras, ya citadas, de Sanuto en aquel comunicado sobre su muerte, donde decía que *es de advertir que había pedido permiso varias veces a su Rey para volverse a su casa...* Se explica así que estando fuera de ella, sin prever que la muerte le sorprendería mientras todavía actuaba como embajador de los Reyes Católicos, había promovido este espectacular monumento sepulcral para él y para su esposa aunque, paradójicamente, ninguno de los dos llegó a ocupar.

Siguiendo con el análisis de esta interesada lauda vemos en ella la figura en relieve de nuestro personaje, representado de una forma bastante atípica en relación con lo que solía ser frecuente en obras de este tipo. Aparece de pie, casi de perfil o un poco ladeado hacia la derecha, lo que le permite girar la cabeza de forma que parece estar mirando al que pudiera contemplar su sepulcro. Ofrece, según la aguda descripción que de ella hizo, una vez más, Carl Justi, un rostro descarnado y seco, donde se advierte la huella de los años, de la enfermedad tal vez, pero no la del cansancio ni el retraimiento de la vejez. El ojo pequeño, los párpados delgados, lanza una mirada a lo lejos serena pero penetrante bajo sus cejas prominentes, su cabello recortado desde las sienes, y el birrete encasquetado hasta el cogote. La nariz es aguileña, los labios gruesos pero bien conformados como a menudo se encuentran en los hombres elocuentes.<sup>257</sup> Con la intención, además, de potenciar este efecto está envuelto en un voluptuoso manto de mangas muy anchas y pliegues extraordinariamente marcados sobre el que se proyecta su espada, del que sólo quedan al aire unos grandes y hasta descompensados, diríamos, zapatos que son, como todo el conjunto, un auténtico atrevimiento. A los lados de estos se insertan dos escudos pertenecientes a la ilustre y esclarecida familia a la que pertenecía el embajador. En el de la izquierda aparecen las armas compartidas de los Figueroa, los Mendoza y los de la Vega, y en el de la derecha, las de los Córdoba con quienes también estaba emparentado. Por encima de éste aparece una especie de banderola, similar a aquellas filacterias características del arte de la pintura, en la que se dice, *La insignia es cuya compagnera es mia*, inscripción que parece corresponder con las armas de su mujer, de acuerdo con el objetivo inicial del sepulcro realizado para el matrimonio. Con todo estamos ante una de las piezas cuando menos, más llamativas de

---

<sup>257</sup> Justi (1892), p. 12.



cuantas se relacionan con la producción escultórica del Renacimiento. En primer lugar, el hecho de haber utilizado el bronce en lugar del mármol que era lo más frecuente a la hora de levantar estos monumentos funerarios, sobre todo en los que tenían un carácter importado, resulta bastante extraordinario. Ello, además, permite aunque aquí parezca no ser muy necesario, determinar la posible procedencia veneciana de la misma, ya que será en aquella serenísima república donde el trabajo en este material alcanzó durante los siglos del Renacimiento cotas de verdadera significación. Por eso, a la hora de plantear quien pudo ser el autor o el taller que llevara a cabo tal composición, cabe pensar que tuvo que ser éste alguno de los que entonces trabajan en Venecia, precisamente el lugar a donde había sido destinado don Lorenzo Suárez de Figueroa como embajador, salvo los dos años que fue titular de la embajada española en Roma. Su presencia en aquella ciudad, donde todo parece indicar que gozó de un elevado prestigio y reconocimiento, no le debió causar problemas ni inconvenientes en el momento de tener que contactar con el artista o artistas que pudieran hacerse cargo de su sepulcro. La atribución que cuenta con más fuerza desde que Carl Justi la apuntara a finales del siglo pasado, es la que considera que su autor fue Alessandro de Leopardi, un escultor, fundidor y arquitecto veneciano que habría nacido a finales de la década de 1460. Los documentos y las obras más o menos ciertas que de él se conservan lo presentan, principalmente, como orfebre y fundidor, aunque también parece estaría detrás de algunos trabajos escultóricos como las pilas de la Plaza de San Marcos y de una única obra de arquitectura, la iglesia de Santa Justina de Padua, *che iniziata dal Leopardi su suo modello, e su questo continuata, lui morto, fino all'impostazione del soffitto, senza l'intervento di alcun alto "proto", mostrerebbe quanto il Leopardi si riallacciasse, nella struttura genrale e nei singoli partiti architettonici, alla corrente postconducciana dell'inoltrato Rinascimento, la quale ha la sua singolare espressione nella monumentale chiesa veneziana di S. Salvatore, a cui il Leopardi ebbe certo a isirarsi.*<sup>258</sup> Uno de sus primeros trabajos sería el encargo de terminar, a la muerte de Verrocchio, la fundición de la estatua ecuestre de Colleoni así como la realización del basamento de la misma, obra enteramente suya como lo confirma la presencia de su nombre en él. A principios del siglo XVI aparece trabajando con Antonio Lombardo en la Capilla que el cardenal Giovanni Battista Zen había dispuesto en su testamento que se

---

<sup>258</sup> *Storia Italiana*, p. 915.

construyera en su memoria en uno de los extremos de la nave del crucero de la Catedral de San Marcos. La tumba y el altar se encargaron conjuntamente a Alessandro Leopardi y Antonio Lombardo. No se han establecido con certeza las intervenciones respectivas de los dos artistas en el diseño de la capilla. El 3 de diciembre de 1503 Leopardi presentó una reclamación por gastos no especificados pero relacionados con la capilla, y el 18 de enero de 1504 se pagó una cantidad de manera conjunta a los dos artistas. El 23 de mayo, sin embargo, Leopardi quedó al parecer eliminado del contrato, y el trabajo se confió a partir de ese momento a Antonio Lombardo, Tullio Lombardo... y dos fundidores, Giovanni Alberghetto y Pietro delle Campane.<sup>259</sup> Al año siguiente se inauguraba en Venecia el primer mástil de bronce de la Plaza de San Marcos que había realizado Alessandro de Leopardi, completado unos años después con otros dos más situados a ambos lados de éste. Todas estas noticias hacen pensar que Leopardi sería uno de los artistas, por su trabajo y personalidad, más conocidos en el medio artístico y social veneciano a principios del siglo XVI, con lo cual no sería del todo ajeno o desconocido para don Lorenzo Suárez de Figueroa, cuya posición privilegiada en aquella ciudad le permitió conocer todas estas circunstancias. Se han querido ver ciertas analogías o similitudes entre las obras conocidas del fundidor véneto y la plancha sepulcral del embajador y, aunque la evidencia física no es siempre suficiente, el hecho de que esté documentada la mayor parte de su actividad en un momento contemporáneo al de la estancia en Venecia de nuestro diplomático ha venido a aumentar las posibilidades acerca de la atribución a éste del sepulcro que en la actualidad se conserva en el Museo de la Catedral de Badajoz.

Por otro lado, don Manuel Gómez-Moreno, más o menos contemporáneamente a la atribución de Justi, advirtió que el autor de este sepulcro sería un artista llamado Pier Zuanne delle Campane, un fundidor veneciano que también aparece vinculado a Antonio Lombardo después del abandono de Leopardi en la realización de la tumba y capilla del cardenal Zen a principios de 1504. Como en el caso anterior, tampoco existen los documentos que confirmen tal atribución, aunque es cierto que parece tener esta mucha menos fuerza que la demostrada por la que señala como su autor a Alessandro de Leopardi.

---

<sup>259</sup> Pope-Hennessy (1989), pp. 462-463.

No obstante, ya lo advertía Justi en su estudio sobre este monumento de la escultura veneciana en el Extremo Occidente, no toda la originalidad y expresividad de esta obra debe ser atribuida únicamente al artista, pues, si la manera de tratar el relieve en bronce, tanto considerado en su parte técnica, como en su estilo —que en ambos revela al grabador de medallas—, y si la escrupulosa, casi tímida reproducción del original hasta en los más pequeños pormenores del traje, están por completo dentro de la manera de los escultores venecianos, en cambio el modo de representar al personaje enteramente desusado en monumentos de esta clase, debe atribuirse á indicaciones expresas de aquel hombre singular. Aquí no se hace concesión alguna al carácter grave, religioso, funerario que ha de tener el monumento. Ni siquiera un pintor de la época se hubiera atrevido por sí propio a proceder con tan atrevido realismo.<sup>260</sup> Esta afirmación permite apuntar el destacado papel que debió jugar en la materialización de esta interesante obra su promotor y mecenas, aquel noble extremeño que aun no perteneciendo a la rama principal de su familia, estuvo destinado a ocupar uno de los puestos más importantes en el marco de la política internacional desplegada por los Reyes Católicos en el seno de la península italiana. Él que había sido uno de los principales fautores de aquella Santa Liga que pretendía unir a las potencias europeas contra los intereses del rey de Francia y que había sido también el principal apoyo y conexión con España durante el tiempo que duraron las campañas militares del Gran Capitán en Italia, seguramente se encontraba así mismo lo suficientemente prestigiado y reconocido como para planear y diseñar el que tendría que ser el monumento que guardara memoria y recuerdo de su paso por el mundo. Precisamente el hecho de hacer constar en la inscripción de su sepulcro su participación como embajador, junto con la dedicación a las armas en su juventud y su pertenencia al Consejo Real, indica la alta consideración que entonces tendría la dedicación a las labores y misiones relacionadas con la actividad diplomática que, además en su caso, le permitió ponerlo en contacto con los lenguajes artísticos característicos de la sede de sus embajadas, sensibilizándolo hacia ellos en tal punto que consideraría oportuno encargar allí su propio monumento sepulcral.

Ya advertíamos al trazar el retrato personal y biográfico de este embajador en el capítulo correspondiente que de haber muerto en su ciudad natal, seguramente

---

<sup>260</sup> Justi (1892), p. 31.

tendríamos ante nosotros una cantidad de obras de procedencia italiana muy numerosa que habría formado parte de su propio equipaje, con lo cual se despejarían totalmente las dudas acerca de sus preferencias e inclinaciones, así como del verdadero impacto que la cultura y el arte italiano despertó en este personaje. Una prueba de ello, al margen de lo que ya hemos indicado al respecto de la plancha de bronce de su enterramiento, sería el bajorrelieve de la Virgen con el Niño que en la actualidad forma parte de un retablo del siglo XVII de la Catedral de Badajoz. Su presencia en la sede pacense ha sido considerada como parte de ese extraordinario legado que don Lorenzo Suárez de Figueroa hubiera querido hacer llegar a su patria. Es una pieza realizada en alabastro de medianas dimensiones tradicionalmente atribuida a Desiderio da Settignano y, por tanto, ubicada estilísticamente dentro del quattrocento toscano y cronológicamente realizada en los primeros años de la segunda mitad del siglo XV. En ella se representa a la Virgen María, de medio cuerpo sosteniendo entre las manos a su Hijo. Ambas figuras se abrazan juntando los rostros, con graciosa ternura, creando un grupo encantador y dulce, no sólo por los gestos, sino también por el suave y exquisito modelado, en el que se han cuidado los detalles y los contornos de los volúmenes, produciendo una obra refinada y elegante.<sup>261</sup> Evidentemente por los datos relacionados, parece muy poco probable, imposible diríamos, que Suárez de Figueroa encargara personalmente esta obra a su autor. De hecho, tampoco existe una certeza total de que Settignano la realizara, pues aunque él talló la que se conserva en el Philadelphia Museum of Art, considerada *opera prima*, parece que sobre ésta se realizaron numerosas copias, no siempre autógrafas, una de las cuáles podría haber sido ésta que el embajador adquirió en algún momento de su estancia en Italia, y no concretamente en Venecia, de donde no procede la obra. Con esto, por tanto, podemos aventurarnos a decir que al margen de su presencia en la República Veneciana y en Roma, pudo visitar nuestro diplomático algunas otras ciudades italianas, en concreto, Florencia, donde adquiriría ésta y, seguramente, otras piezas de carácter parecido, lo que justificaría su completa adhesión con las formas y componentes de la artísticidad renacentista e italiana hacia la que estaba perfectamente sensibilizado.

En definitiva, las evidencias mostradas por ese monumento funerario realizado en bronce y por el bajorrelieve en alabastro de la *Madonna*, reproducción de una obra

---

<sup>261</sup> *Patrimonio artístico de Extremadura...* (1990), p. 90.

juvenil de Desiderio da Settignano, *non tanto per il donatellismo che, se sussiste, non è predominante; soprattutto per l'immagine che conserva di un Desiderio inesperto, frammetario, indeciso, precedente alla "decissione" del '50-'53*<sup>262</sup>, permiten confirmar aquello que forma parte de los objetivos iniciales de este peculiar modelo de interpretación, la constatación de unas particulares conexiones entre dos esferas de la realidad histórico-cultural de aquella época que en principio parecen no tener nada que ver, pero en las que subyacen una serie de implicaciones suficientemente importantes como para servir de punto de partida a la hora de definir, levantar y valorar el arte y la cultura del Renacimiento en el conjunto de los reinos hispánicos en los albores de la Modernidad.

Intenciones parecidas podemos encontrar en los diversos ejemplos que todavía podemos traer hasta aquí. Cuatro años después de haberse producido el fallecimiento de don Lorenzo Suárez de Figueroa tenía lugar en Sevilla un hecho cuya trascendencia artística habría de ser sustancialmente mayor en relación con la que Yarza Luaces negaba para el monumento funerario del embajador pacense. En 1510 se instalaba en la Capilla de la Virgen de la Antigua de la Catedral Hispalense el sepulcro de don Diego Hurtado de Mendoza, arzobispo de aquella ciudad y patriarca de Alejandría. Representa uno de los ejemplos iniciales de la escultura española del Renacimiento, de tal manera que acabaría convirtiéndose en elemento referencial, tanto por sus novedades formales como simbólicas, para un número elevado de realizaciones de significado parecido. De hecho, como afirma Alfredo J. Morales, las novedades estructurales, iconográficas y ornamentales, unidas a su fecha de ejecución, hacen de este sepulcro una de las piezas capitales en la introducción del Renacimiento en España. Sus repercusiones en el panorama artístico sevillano fueron inmediatas...<sup>263</sup> El prelado había dejado fijado en una de las mandas de su testamento su deseo de contar con un espléndido sepulcro que recordara su paso por el mundo, haciendo responsable de tal encargo a su hermano, don Íñigo López de Mendoza, posiblemente con la confianza que le otorgaba la más que demostrada sensibilidad que ya había demostrado en otras empresas artísticas tras su regreso de la embajada italiana donde su afición hacia los modelos y ensayos propios de la cultura renacentista, clasicista y anticuaria se habrían consolidado.

---

<sup>262</sup> Cardellini (1962), p. 144.

<sup>263</sup> Morales (1992), p. 187.



El sepulcro de don Diego Hurtado de Mendoza es una obra enteramente hecha al romano, expresión que se utilizaba en la época para referirse a la presencia en él de los caracteres que definían las ejecuciones procedentes de Italia. Recordemos aquella carta del Conde de Tendilla escrita unos cinco años antes para el maestro mayor de la Catedral de Sevilla en la que al referirse a la *sepoltura del señor cardenal*, confirma su voluntad de que sea realizada ésta sin que se mezclara en ella *ninguna cosa françisa, ni alemana ni morisca syno que todo sea romano*, argumento que ha sido desde entonces utilizado para indicar cuáles fueron los gustos y preferencias de nuestro embajador, especialmente sensible a ello como consecuencia de su estancia en Italia, donde habría podido gozar con los esplendores de la arquitectura, la escultura y, en general, el arte que en aquella península se producía. Consta el mausoleo —apuntaba el historiador sevillano Gestoso y Pérez— de dos arcos, uno enrasado con el muro y otro más interior. Sobre el primero hay una cornisa que remata en flameros y cabezas de querubes, bajo la cual corre una archivolta festoneada de grupos de flores y frutas; el segundo, más pequeño estriba en dos columnas, adornados sus fustes con fantásticas hojarascas; en las enjutas, encerrados dentro de guirnalda circular de frutas y flores, están los escudos del Cardenal. La estatua yacente, con ornamentos pontificiales, reposa sobre sencilla y elegante urna. En las jambas de este arco interior, a cada lado, hay tres hornacinas con Santos, y en su fondo cuatro bajos relieves, que representan la Resurrección del Señor, la Virgen con el Niño, Santa Ana y su Hija, y sobre estos asuntos la Ascensión del Señor.<sup>264</sup>

La obra, de una talla y factura extraordinaria, ha sido tradicionalmente atribuida al escultor florentino Doménico di Alessandro Fancelli, de quien ya hemos comentado algunos datos acerca de su trayectoria personal y artística al hablar de la participación de don Íñigo López de Mendoza en el encargo de los sepulcros del Príncipe Juan y de los Reyes Católicos. Fancelli, descartada la posibilidad de que llegara a España para trabajar con uno de sus parientes igualmente dedicado al arte de la escultura, posiblemente se encontraba instalado en Carrara como otros tantos escultores de la época, por ser éste el lugar desde donde podía vincularse con los posibles mecenas españoles a través de la comunidad de banqueros y comerciantes genoveses que se habían establecido en los reinos peñinsulares desde que esa república italiana conoció un

---

<sup>264</sup> Gestoso y Pérez (1890), pp. 513-514.

gran fenómeno de expansión económica en los últimos tiempos del periodo medieval. Pensamos que sería ésta la vía principal sobre la que podría levantarse el episodio en torno al contacto y vinculación entre el artista y el Conde de Tendilla. Precisamente, en agosto de 1508, que es la fecha del documento más antiguo que conocemos sobre él, lo encontramos avencidado en Carrara, donde trabaja como escultor, y compra para sus labores cincuenta y cinco carretadas de mármol...<sup>265</sup> Quizás esas carretadas eran las que se utilizaban entonces para el sepulcro de don Diego Hurtado de Mendoza, aunque no tenemos ninguna certeza al respecto que confirme esta suposición, que además supondría la atribución definitiva a Fancelli del mausoleo sevillano que le habría encargado don Íñigo López de Mendoza, una cuestión que no está del todo clara sobre todo a tenor de la falta de coincidencias estéticas y estilísticas en comparación con las otras obras del escultor que le pertenecen documentalmente. Independientemente de que Fancelli fuera o no el autor de este interesante sepulcro, lo más importante es constatar cómo nuestro Tendilla quedaría plenamente afectado por los aires del Renacimiento como consecuencia de su doble estancia en Italia hasta el punto de recurrir a un artista italiano para encargarle una obra de la que él mismo se convertía en promotor.

El sepulcro de don Diego Hurtado de Mendoza presentea numerosas afinidades con el que los escultores italianos Mino da Fiésolo y Giovanni Dalmata hicieron para el papa Paulo II, una obra que no sería nada extraño que conociera el propio Conde de Tendilla durante su estancia en Roma, de donde podría derivar la insistencia en que se siguiesen con precisión las disposiciones que él había marcado con respecto a este encargo, donde sólo habría de irse parte de su caudal sino también su posterior protagonismo en el proceso de introducción y difusión del gusto por lo renacentista italiano. Precisamente uno de los elementos que más ha dado que hablar acerca de las convicciones y la posición de don Íñigo López de Mendoza en el contexto de la mentalidad del humanismo que se está desarrollando en la época aparece en el epitafio que centra el zócalo de dicho sepulcro, cuyo texto, según parece, fue redactado por el propio Conde de Tendilla y traducido al latín por Pietro Martire de Anghiera como consta por aquella carta perteneciente al *Epistolario* del capitán general granadino en la que le da noticia sobre el envío del *letrero que se a de poner en la sepultura del señor cardenal don Diego, de buena memoria, para que me lo hagais en latin, por que yo*

---

<sup>265</sup> Hernández Perera (1957), p. 9.

*carezco de aquel lenguaje, vos absente...* Este epitafio es una de las manifestaciones más claras del espíritu dominante, de aquel que se establece sobre unas coordenadas completamente diferentes a las que habían imperado a lo largo de los siglos medievales. Dice, además, bastante de uno de aquellos *enfermos del Renacimiento*, expresión que utiliza José Cepeda para referirse a figuras que como Tendilla parecen confirmar el tránsito que se estaba produciendo desde el espíritu caballeresco al del humanismo renacentista que impregna buena parte de la vida cultural y artística de España durante el siglo XVI. El texto del epitafio es una de las reseñas más claras de esa nueva mentalidad donde el recuerdo del difunto se hace a través de la evocación de las principales virtudes que han destacado en el marco de su vida y en todas las facetas de su personalidad. Caridad, rectitud, sacrificio, sinceridad y espíritu comprometido son las principales cualidades que deben brillar en cualquier persona, cuanto más si éste había dedicado su vida al servicio de la Iglesia. Pero si hasta ahí el contenido de la inscripción resulta de enorme interés, éste se incrementa cuando el promotor de la obra, en este caso don Íñigo López de Mendoza, aparece recordado, a través de una rebuscada fórmula latina, como si se tratara de uno de aquellos capitanes de las tropas del ejército de un gran emperador romano. No otra cosa podría pensarse de quien se considera a sí mismo como el capitán de la Acrópolis de Ilíberis, una fórmula de alto contenido clasizante para referirse a la Alhambra de Granada recientemente tomada a sus antiguos gobernantes. En el pedestal que forma el epitafio se puede leer lo siguiente:

REVERENDISSIMO ET ILLUSTRISSIMO DIDACO FURTADO DE MENDOZA  
QVEM CLARISSIMUM GENUX INSIGNIS LITTERARVM SCIENTIA,  
INVOLATA IN SVOS REGES FIDES, SANTISSIMA EQVITAS, IN OMNES  
REGALIS MVNIFICENTI IN AMIVOS ET PAVPERES, ACINGENS ANII  
MAGNITVDO ET TEMPERANTIA, CELEBERRIMVM REDDIDERVNT NEC NON  
RELIGIO ET PIETAS IN DEVM OPTIMVM MAXIMVM HISPALENSEM  
ARCHIEPISCOPVM ALEXANDRINVM PATRIARCA, ET HISPANIE  
CARDINALEM, EX TVLERVNT. INACHVS LOPEZ DE MENDOCA TENDILLE  
COMES, GERMANVS NATV MAIOR, GENERALIS GRANATENSIS REGNI  
CAPITANEVS AC ILLIBERRITANARVM ARCIVM PRIMVS PREFECTVS, HVNC  
FRATRI MARMOREVM TVMVLVM SATIS MAIORA MERENTI POSVIT. VIXIT  
ANNIS LVIII, OBIIT XIII OCTOBRIS, MDII.<sup>266</sup>

<sup>266</sup> La traducción vertida al castellano del epitafio en latín que redactado por el Conde de Tendilla fue transcrito por Anghiera es la siguiente: *Al ilustrísimo y Reverendísimo señor Don Diego Hurtado de Mendoza, a quien la claridad de su linaje, la insigne ciencia de las letras, la nunca manchada lealtad con*

Obra, sin duda, de primera importancia en el contexto del arte y la cultura de aquellos años iniciales del siglo XVI al contenerse en ella no sólo las novedades y conquistas de los nuevos lenguajes artísticos del Renacimiento, sino también las expresiones, valores y categorías de aquella mentalidad característica de una sociedad, y especialmente de unos agentes sociales, en profundo tránsito hacia los esplendores de una nueva época. No sólo nos hallamos ante una de las obras más importantes que centran la labor de mecenazgo y patrocinio que llevó a cabo el Conde de Tendilla, estamos, principalmente, ante un punto de referencia para analizar el interesante capítulo de la penetración de las formas renacentistas en España, sus cauces, mecanismos, aspectos formales y escenarios de penetración, en todos los cuales la figura de este mecenas y diplomático de los Reyes Católicos, de este noble con aspiraciones de grandeza, magnificencia y liberalidad, ocupa un lugar preferente.

Ardila escribe que habiendo muerto el santo Arzobispo Fray Fernando de Talavera, el Conde de Tendilla le mandó labrar un sepulcro como él lo había pedido y como dio lugar la capacidad del sitio en la iglesia mayor que fue mezquita de los moros y ora llaman el Sagrario, y se hizo a la parte del Evangelio el primero más cerca del altar mayor labrado en la misma pared...<sup>267</sup> Por lo que trasciende a partir de las noticias documentales que poseemos de este sepulcro, todo parece indicar que debía ser éste mucho más sencillo y modesto y de más tímidas implicaciones que aquel otro monumento funerario destinado al cardenal Hurtado de Mendoza. Aquél, por desgracia, no se conserva, pues debió desaparecer en el proceso de las obras que en los primeros años del siglo XVIII se llevaron a cabo para la construcción de la actual iglesia del Sagrario de Granada. Hasta ese instante, el sepulcro del primer arzobispo de la ciudad había estado allí donde lo mencionaba Rodríguez de Ardila y algún tiempo después también Alonso Fernández de Madrid, autor de la primera biografía del santo alfaquí, quién al relatar el traslado de la sede catedralicia desde su primitivo emplazamiento, el

---

*sus Reyes, la santísima equidad con todos, la real liberalidad con los amigos, y con los pobres, y la excelente grandeza y constancia de ánimo le hicieron celebradísimo; así también como la religión y la piedad con Dios óptimo y máximo le elevaron a Arzobispo de Sevilla, a Patriarca de Alejandria y a Cardenal de España. Don Íñigo López de Mendoza, Conde de Tendilla, hermano mayor suyo, Capitán General del Reino de Granada, y Primer Prefecto de la Acrópolis de Iliberis, puso a su hermano merecedor de mayores honores este túmulo de mármol. Vivió cincuenta y ochos años. Murió a 14 de octubre de 1502.*

<sup>267</sup> Ibáñez de Segovia y Peralta, Gaspar de, Marqués de Mondéjar, fol. 243v.

cabildo y toda la cibdad y conventos de religiosos, con grand veneración y solemne procesión, pasaron el cuerpo del Arzobispo a la Iglesia Mayor donde agora está en una honesta y bien obrada sepultura de piedra, que el muy ilustre señor don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Mondéjar y Conde de Tendilla, su verdadero amigo, le hizo a su costa hacer cerca del altar mayor, a la mano derecha, y allí reposa su cuerpo; y es de creer que su ánima está gozando de aquel descanso en la gloria del Señor, a quien en esta vida sirvió con tanto hervor y con tantos trabajos y aflicciones, y con tanta paciencia.<sup>268</sup> Con motivo de las obras antes mencionadas, la que había sido durante toda la historia de la Granada islámica la principal mezquita de la ciudad y posteriormente, tras la reconquista, simbólicamente, iglesia catedral de ella, la transformación del espacio arquitectónico llevada a cabo por José de Bada fue tan radical que apenas quedó nada de la estructura primitiva destruyéndose cualquier vestigio del edificio anterior y con ello, aquella sepultura de piedra *onesta y bien obrada* que el Conde de Tendilla había mandado labrar, incluido el siguiente epitafio: *Esto puso un amigo a su amigo el reverendísimo y sapientísimo señor fray Fernando de Talavera primer arzobispo de Granada varón sumamente cabal y perfecto en la vida y costumbres. Murió a 14 del mes de mayo año de 1507.*<sup>269</sup>

Los datos que completan las noticias en relación con el monumento funerario del arzobispo Talavera proceden de una extensa y no poco interesante carta dirigida a Alonso Cabezas, en la que nuestro embajador y capitán general se queja del abandono y desentendimiento que el nuevo arzobispo de la ciudad ponía de manifiesto en todo cuanto tenía que ver con el sepulcro de su sucesor. No consiente —afirma en aquella misiva epistolar— adobar la sepultura del buen arzobispo y de buena memoria, ni las letras que estan deshechas tornarlas a hazer, porque dizen bien del otro, y no por cierto tanto quanto se puede dezir.<sup>270</sup> De cualquier manera, no hubo de ser una creación de gran envergadura, sino más bien un humilde monumento funerario que recordara a través del epitafio y de alguna imagen pintada, pues consta que fue restaurada en 1530 por el pintor Pedro de Cristo, la figura de fray Hernando de Talavera, confesor de la reina, primer arzobispo de Granada y *santo alfaquí* como era conocido entre la

<sup>268</sup> Fernández de Madrid (1992), p. 136.

<sup>269</sup> Ibáñez de Segovia y Peralta, Gaspar de, Marqués de Mondéjar, fol. 243v.

<sup>270</sup> Apéndice Documental IV. Documento LIII: Memorial del Conde de Tendilla dirigido al rey, en donde se insertan algunas alusiones sobre la sepultura de fray Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada.



población morisca de aquella ciudad por la que tanto luchó a favor de la tolerancia y la conversión sincera en una época donde los principios de la intransigencia ganaban día a día más adictos y partidarios.

La huella del mecenazgo artístico de don Íñigo López de Mendoza no habría de quedar frenada después de su participación en algunos de los monumentos funerarios más importantes de cuantos se relacionan con la introducción de las novedades renacentistas. Existen todavía otros episodios, seguramente anteriores a estas extraordinarias piezas de la escultura sepulcral en los que sólo falta la confirmación documental que permita vincularlos definitivamente a su labor, bastante tímida por cierto, pero muy decidida a veces, de promotor y mecenas de las artes, sobre todo como consecuencia del desempeño de ciertas misiones diplomáticas en Italia, determinantes en la confirmación de una específica actitud hacia el arte y la cultura de su tiempo. Uno de estos monumentos funerarios posiblemente relacionados con él, son los soberbios mausoleos de sus padres quizá labrados por Juan Guas y calcinados en 1936 al ser incendiada la iglesia conventual de Santa Ana en la cabeza del señorío...<sup>271</sup> María Elena Gómez Moreno, por el contrario, creía encontrar en ellos la mano, todavía juvenil y algo imprecisa, de Sebastián de Almonacid, uno de aquellos escultores toledanos que trabaja en las últimas décadas del siglo XV y primeros años del quinientos, atribuyéndosele aquel famoso sepulcro del Doncel de Sigüenza, del que podrían ser los sepulcros de los primeros condes de Tendilla su precedente. No se trata, en el sentido más preciso del término, de una obra plenamente renacentista, aunque tampoco se puede negar que aparecen en ellos una serie de matizaciones que son netamente indicativas de una tendencia y de una proclividad hacia lo que en las corrientes renacentistas tiene la observación directa de la vida y el acercamiento externo e interno del personaje retratado. Rasgos en todo caso que no hacen sino iniciar el largo camino hacia lo que será la nueva plástica del Renacimiento, de la que don Íñigo López de Mendoza, de constatarse en este caso documentalmente y como ya ha sido demostrado en los otros que se han citado con anterioridad, habría de convertirse en uno de sus más esclarecidos defensores. Por eso, si los mausoleos de sus padres fueron encargados por él, no debe extrañarnos que se pueda hablar de ellos como piezas representativas y orientativas de los nuevos gustos y preferencias.

---

<sup>271</sup> Layna Serrano (1942), p. 231.

El mismo amor a la familia y al arte del Renacimiento parece estar detrás de una de las piezas, a la vez más curiosas y un tanto extrañas, que se conserva en el patio del ante cabildo, justo delante de la puerta de San Cristóbal de la Catedral de Sevilla, donde podemos ver, la curiosa lauda sepulcral de D. Íñigo López de Mendoza, esculpida en el siglo XVI, cuya figura está representada en bajo relieve de cuerpo entero, y alrededor corre la inscripción siguiente: ENECVS.MENDOÇA. PATRICIVS/ERVDIVS. SACERDOS. ET. VIR. PROBVS/ IACET. [¿hic?] (está destruida esta palabra)/ VIXIT. MORITVRVS/ ET. SEMPER. VICTVRVS/ OBIIT. TERCIO NONAS. SEPTEMBRIS/ ANNO. DOMINI/ M. CCCC. XC. VII. A. E. R. IN. P.<sup>272</sup> Nada hay ni a favor ni en contra de la posible intervención del Conde de Tendilla en la realización de esta interesante lauda sepulcral, aunque la cronología, la técnica y el material empleado, perfectamente vinculable con las que entonces estaban poniendo de moda la importación de piezas de origen italiano, permite señalar, aunque sólo sea en forma de apunte, una más que posible intervención de aquél que unos años más tarde en aquella misma catedral mandaría labrar uno de los sepulcros más notables de toda la escultura española del Renacimiento.

Paradójico, aunque cierto, aquél que pudo estar detrás de los sepulcros del Cardenal Mendoza, del Príncipe Juan y de los Reyes Católicos, aquél que promovió la llegada a España del escultor florentino Doménico Fancelli, posiblemente para hacerse cargo de la realización del mausoleo de don Diego Hurtado de Mendoza, y aquél que mandó labrar una sencilla lauda para fray Hernando de Talavera, hoy ya desaparecida y otra, de gusto netamente renacentista para un homónimo suyo que era canónigo de la Catedral de Sevilla, precisamente él nos ha privado de conocer cuál habría de ser la plasmación marmórea y funeraria de su notable personalidad. Nada consta ni en su testamento ni en cualquier otro elemento documental acerca de lo que pudiera interpretarse como una actitud relativa a la gestión de su propio enterramiento. Él que había promovido una serie de reformas con motivo de la llegada a Granada del cuerpo de la difunta reina Isabel la Católica, depositado provisionalmente en la capilla mayor de la Iglesia del Convento de San Francisco de la Alhambra, obtuvo licencia real, confirmada por una cédula de la época de Carlos V que se conserva en el Archivo

---

<sup>272</sup> Gestoso y Pérez (1890), T. II, p. 373.

Histórico de la Alhambra<sup>273</sup>, para ser enterrado con una simple lápida en aquel lugar, haciéndolo extensible a su mujer y otros familiares suyos en el recinto que hoy está ocupado por el Parador Nacional de Turismo. No pocas veces se ha aducido una cierta rancanería o, cuando menos, un talante poco espléndido y generoso a la hora de explicar esta actitud de don Íñigo López de Mendoza, aunque también podría pensarse en un convencimiento personal basado en la idea de dejar a sus sucesores la materialización de su propio mausoleo tal y como él había hecho en todos los casos donde está presente su participación. De cualquier manera, lo existente ya es suficiente para poner de manifiesto algunos de los elementos más representativos de su propia personalidad y de su neta y decidida contribución al mecenazgo y la renovación artística y cultural de su tiempo.

Algunas páginas atrás, cuando advertíamos las implicaciones artísticas que directamente se relacionan con la actividad diplomática de ese esclarecido cuerpo de embajadores de la época de los Reyes Católicos, pudimos constatar cómo en el seno de aquella podían crearse los mecanismos y funciones que luego habrían de tener un destacado desarrollo en el marco de un incipiente mecenazgo y promoción artística y cultural. Junto al Conde de Tendilla, del que hemos tenido oportunidad de hablar con anterioridad, también merece citarse aquí el ejemplo de don Francisco de Rojas, el cual, vendría de su embajada a Roma con la bula papal que le autorizaba para fundar su propia capilla funeraria en virtud de un breve de Julio II por el que podía elegir libremente el lugar de su enterramiento. Habría de estar éste en una de las iglesias más antiguas de la ciudad de Toledo, la de San Andrés, que ya existía a comienzos del siglo XIII. De esta iglesia que ha llegado hasta nosotros profundamente transformada por una serie de restauraciones, sobre todo las ocurridas durante el siglo XVIII que afectaron a la estructura del templo, centraremos toda nuestra atención en su capilla mayor, escenario principal de la fundación de nuestro embajador a principios del siglo XVI. La capilla es una obra de claras reminiscencias del estilo gótico ojival tremendamente asimilado en los lenguajes artísticos y constructivos de aquel Toledo prerrenacentista hasta el punto de haberse visto en ella el mismo modelo ensayado en San Juan de los Reyes unos años antes. En cuanto a qué artista trazare y dirigiere dicho monumento la

---

<sup>273</sup> Apéndice Documental IV. Documento LVII: Copia de cédula real, para que el marqués de Mondéjar pueda trasladar, a la iglesia de San Francisco de la Alhambra, los cuerpos de sus padres, con la licencia del ministro general de los Franciscanos Menores, dada en Úbeda a 18 de enero de 1524.

cuestión es más dudosa. Sin embargo, fijándonos en los arquitectos que trabajan en Toledo por aquellos años de 1504 a 1521, obtendremos las conclusiones siguientes: o fue uno de esos ignorados artistas de los cuales ni siquiera conocemos el nombre, es decir, un artista, hasta hoy, anónimo, o fue Enrique Egas, más comúnmente llamado en su tiempo: maestro Enrique. Juan Guas, a quien algunos han atribuido esta obra, no pudo ser el autor de ella, puesto que se comenzó después del año 1504, y Guas, según los recientes descubrimientos del señor Cotarelo, ya había fallecido en 1497. Yo no considero improbable que el autor sea Enrique de Egas, aun cuando me digan algunos que éste pertenece más al arte del Renacimiento que al gótico, en particular, por monumentos que nos ha dejado en Toledo. En verdad que el Egas de la capilla de la Epifanía no parece el mismo Egas del hospital de Santa Cruz de Mendoza, pero sí el Egas de la capilla del Hospital Real de Santiago.<sup>274</sup> No resulta aventurada tal afirmación, sobre todo teniendo en cuenta que los sepulcros de la capilla fueron realizados por Alonso de Covarrubias, artífice muy vinculado con la familia de los Egas, a través de los cuáles podría haber entrado en contacto don Francisco de Rojas con el escultor y arquitecto toledano.

En el testero de la capilla se construyó en aquella misma época, y por tanto, con el auspicio y la promoción del embajador Rojas, un elegante retablo con pinturas sobre tabla que unánimemente se atribuye al pintor de origen flamenco Juan de Borgoña, autor también de los dos retablos colaterales que están adosados a los muros de la Capilla de la Epifanía, donde trabajaría con el también pintor Antonio de Comontes. La primera noticia acerca de este retablo mayor y de su conexión con la actividad promotora del caballero toledano y diplomático de los Reyes Católicos, la encontramos en el estudio que sobre él realizó Antonio Rodríguez Villa, miembro de la Academia de la Historia a finales del siglo XIX. Allí afirma haber visto y consultado, aunque sin decir dónde ni cómo, un antiguo legajo con un dibujo de lo que pudiera ser el diseño y la traza original de ese retablo. La parte inferior de ella —se refiere a la hoja sobre la que éste aparecía— está dividida en tres partes. En la primera de la izquierda se lee: *Tyene de ancho todo el retablo seys varas y media XVIII m. pies Tyene de alto: ocho varas con el cuello XXIII pies*. En la segunda: *El altar tiene de largo tres varas y quarta*. En la tercera está la firma de Juan de Borgoña. En el centro de la figura, tabla

---

<sup>274</sup> San Román y Fernández (1984), p. 215.

perpendicular del altar, se lee: *D. Francisco de Rojas*. A la derecha, comprendiendo las dos partes inferiores del retablo, hay un letrero que dice: *Este hombre tiene XIV pies y medio*. En la parte más alta del retablo se lee de frente: *Tiene este cuello de ancho cynco pies*, sigue la palabra *menso*, pero está tachada. De lado se lee: *Este cuello tyene de alto vru y medio menos tres dedos*, está borrado: *cinco pies y tres dedos*.<sup>275</sup> La elección de Juan de Borgoña como autor de este conjunto retablístico no deja de ser ciertamente representativa, en tanto que encontramos en aquel pintor a uno de esos últimos abanderados de la pintura de tradición flamenca aunque ligeramente inclinado ya hacia las propuestas y formulaciones más características de la nueva floración renacentista. Esto nos permite apuntar, aunque sin querer profundizar más allá de lo que está sobre el tablero, que don Francisco de Rojas no resultaría al final tan insensible a las novedades del arte del Renacimiento, sobre todo teniendo en cuenta su estancia diplomática en Roma antes de pasar a los Países Bajos, cuya tradición artística parece era más acorde con sus gustos y preferencias personales. De hecho en la inscripción que recorre la parte alta de los muros de la Capilla de la Epifanía, encerrada en un friso profusamente decorado, aparece una larga inscripción explicativa de los motivos y circunstancias que guiaron esta fundación, siendo una de ellas su embajada cerca de la Santa Sede, que tácitamente se especifica:

EL MUY NOBLE CABALLERO DON FRANCISCO DE ROJAS MANDO FUNDAR Y DOTAR ESTA CAPILLA CON MUY GRANDES INDULGENCIAS, PARA REPOSO DE SUS PADRES E PARIENTES Y SALVACION DE TODOS LOS FIELES CRISTIANOS: ESTANDO EN ROMA POR EMBAJADOR DE LOS MUY CATOLICOS REYES DON FERNANDO E DOÑA ISABEL, REY E REINA DE LAS ESPAÑAS Y DE NAPOLES E DE SECILIA E JERUSALEM, NUESTROS SEÑORES, NEGOCIANDO ENTRE OTROS MUY ARDUOS NEGOCIOS DE SUS MAGESTADES LA EMPRESA E CONQUISTA DEL REINO DE NAPOLES: LA CUAL ES Y TODAS LAS VICTORIAS DE SANTIAGO EN SERVICIO DE LA SANTA TRINIDAD Y DE LA GLORIOSISIMA VIRGEN SANTA MARIA, NUESTRA SEÑORA E DE TODOS LOS SANTOS.<sup>276</sup>

<sup>275</sup> Rodríguez Villa (1896), p. 198.

<sup>276</sup> Apuntaba Antonio Rodríguez Villa que esta inscripción que actualmente se conserva había sido, junto con otras partes del templo, considerablemente modificada en alguna de las obras de restauración llevadas a cabo en la iglesia de San Andrés. La que, según una escritura, mandó poner don Francisco de Rojas, dice así: *A servicio y loores de la Santissima Trinidad e de la gloriosissima Virgen Santa María, nuestra Señora, y de todos los Santos bienaventurados. El muy noble cavallero Francisco de Rojas mando fundar esta capilla para reposo de sus padres y de los susçesores dellos, estando en Roma por Enbaxador de los invictissimos e muy Catolicos Reyes y Señores don Fernando e doña Isabel, Rey y Reyna de las Españas y*



No deja de ser, cuando menos, significativo que en uno u otro caso, la inscripción conmemorativa de una fundación religiosa y funeraria, como era ésta de la Capilla de la Epifanía de la Iglesia de San Andrés de Toledo, girase en torno a los servicios prestados por un caballero de la nobleza toledana en el marco de la política exterior puesta en marcha por los Reyes Católicos, haciendo, por tanto, de su embajada uno de los más importantes, el que más nos atreveríamos a decir, servicios a favor de la monarquía y hegemonía hispánica. Estamos, por tanto, ante uno de los ejemplos más extraordinarios de aquel capítulo que contempla la diplomacia como auspiciadora del mecenazgo y la promoción artística y cultural. Una labor que se completaba con la instalación en aquella capilla de los monumentos sepulcrales de sus padres como primer paso que confirmaba su carácter de recinto funerario, aunque habría que esperar hasta finales del siglo XVI, concretamente en 1595, para que se instalara en ella su propio enterramiento. Éstos aparecen en los brazos del crucero y encerrados en unas típicas hornacinas de inspiración gótica decoradas con aquella filigrana en piedra que caracteriza los últimos coletazos de la estética ojival en España. En una de esas hornacinas se encuentra la sepultura de don Alonso de Cáceres Escobar y de doña Marina de Rojas. La urna que encierra aquellos restos, es de alabastro y tiene 2,10 metros de longitud en la base, 1,40 en la parte superior, 0,54 m. de anchura y 0,74 de altura. El friso de la urna propiamente dicha, tiene por únicos adornos meandros y rosarios.<sup>277</sup> Sobre ella parece una lápida recordatoria con la siguiente inscripción: ALFONSVS HIC IACEO MECVM CONIVX MARINA, FILIVS HOC CLAVSIT LAPIDE FRANCISCVS, lo que más o menos quiere decir: Yo Alfonso aquí reposo y conmigo mi mujer Marina, nuestro hijo Francisco nos puso esta lápida. Los adornos del friso muestran también el empuje de las novedades renacentistas cada vez más fuertes frente a las formas tradicionales del arte gótico que se dejan sentir en la estructura general de

---

*de las dos Sicilias aquen y allende del faro, e de Jerusalem, nuestros señores, negociando entre otros muy arduos negocios de sus Magestades por su mandado la empresa y conquista del dicho reyno de Sicilia, aquende el faro, que vulgarmente llaman el reyno de Nápoles. La qual empresa y conquista y todas las victorias del dicho reyno plugo a nuestro Señor que se començaron, mediaron y acabaron por medio de sus servicios y negociaciones, y durante su embaxada del dicho Francisco de Rojas con la felice recordación del Papa Alexandro VI e del Papa Pio III y con la Santidad del Papa Julio II. Començose la dicha empresa e conquista el año de MDI, e acabose el año de MDVII con mucha onra e ensalçamiento e grandissimas victorias que contra el Rey Luis de Francia, duque de Bretaña, y de Milan e contra todos sus exercitos y fuerças e de todos sus valedores, dio nuestro señor a sus Católicas Magestades a su muy serenissima Corona de España, la qual Dios quiera siempre ensalçar e colocar a sus Altezas en el reyno de los cielos.* Rodríguez Villa (1896), pp. 197-198.

<sup>277</sup> García Rey (1927), p. 207.

la capilla y en algunos de sus elementos formales como las propias hornacinas de sección apuntada que encierra las urnas mencionadas.

Por un documento suelto perteneciente al archivo de la Capilla de la Epifanía, fechado en 19 de abril de 1513<sup>278</sup>, sabemos que el autor de los sepulcros de don Alonso y doña Marina fue Alonso de Covarrubias, uno de los maestros del plateresco español más interesantes de aquel momento, el cual formaría con Enrique Egas, arquitecto de la capilla, y con Juan de Borgoña, autor de los retablos, una triada notable al servicio de un noble, cortesano y embajador deseoso de dejar constancia, recuerdo y memoria de su paso por el mundo a través del arte, convencido, creemos, de su capacidad de representación y de su utilización como un específico instrumento de poder, prestigio y distinción.

En paradero desconocido se encuentra en la actualidad lo que probablemente pudiera ser una de las tablas perteneciente a un díptico pintado al óleo por Hans Memling, de origen alemán, aunque desde muy pronto afincado en los Países Bajos donde desarrollaría la mayor parte de su vida personal y profesional. En ella se representa bajo un marco arquitectónico definido por un arco lobulado, una escena interior en la que encontramos a un personaje en actitud orante, considerado desde el principio como el donante de esta obra que tendría un sentido netamente religioso. El donante ha sido identificado, en diversos catálogos y estudios sobre el pintor flamenco, con Francisco de Rojas, el embajador que los Reyes Católicos escogieron, entre otros asuntos, para tratar todo lo relacionado con la unión matrimonial de su hijo y heredero con Margarita de Austira, hija del emperador Maximiliano y de María de Borgoña. Esa identificación se ha basado en la presencia a los pies del retratado de un escudo con cinco estrellas azules sobre campo dorado que es el que ostenta la familia Rojas. Se completaría con otra tabla, cuya temática no podemos aventurar más allá de su contenido religioso siguiendo un poco la trayectoria característica de este tipo de representaciones. Aunque se ha querido ver en ella una obra juvenil de Memling, cuya fecha habría que situar en los inicios de la década de 1470, no existe, entonces, correspondencia cronológica con las misiones diplomáticas del embajador, con lo cual sería necesario retrasar su ejecución al menos un par de décadas, pudiendo entonces,

---

<sup>278</sup> Apéndice Documental III. Documento XXI: Contrato entre don Francisco de Rojas, embajador de los Reyes Católicos y Alonso de Covarrubias para labrar el sepulcro de los padres del embajador en la Capilla de la Epifanía de la Iglesia de San Andrés de Toledo.

incluso, plantearse la participación de Memling o de cualquier otro pintor flamenco próximo a la corte durante el tiempo en que don Francisco de Rojas permaneció allí con motivo de los matrimonios de los príncipe de España con los archiduques alemanes. Incluimos aquí esta obra porque pensamos que posiblemente habría sido encargada para formar parte de los adornos que decorarían su capilla funeraria en la que además del enterramiento de sus padres había proyectado el embajador el suyo propio, justificando sobradamente la presencia de esta tabla flamenca en el marco de aquella iglesia toledana, en la que el crucero y la capilla mayor, conocida con el nombre peculiar de la Epifanía, fuéronlo ya en la época feliz de los Reyes Católicos con tal primor y riqueza, que en sus reducidas proporciones con los mejores monumentos de aquel reinado rivalizan.<sup>279</sup>

Intervenciones de este tipo podemos encontrar en otros servidores de la diplomacia hispánica en la época de los Reyes Católicos o, más concretamente, durante los últimos años de la regencia fernandina y los inicios del reinado de quien habría de convertirse al principiar la década de 1520 en el emperador Carlos V. Nos estamos refiriendo a don Jerónimo de Vich y Volterra y a los trabajos por él emprendidos con objeto de reformar y acondicionar la capilla que mandó construir para el enterramiento de su padre, madre, hermanos, hijos y suyo propio en la iglesia del Monasterio de la Murta a raíz de lo que se contiene en algunas de las cláusulas que conforman su testamento fechado el último día del año 1534. La familia Vich, ya lo vimos en otra parte de nuestro trabajo, se encontraba desde antiguo estrechamente vinculada con esta institución monástica situada a las afueras de la ciudad de Valencia, con lo cual no es de extrañar que entre las personalidades más brillantes de aquella no faltaran las iniciativas ni el deseo por acrecentar y embellecer aquel recinto ocupado por la orden jerónima hacia la que también sentían grandísima devoción. En este caso resulta más difusa la dependencia de estas intervenciones como consecuencia de la actividad diplomática del caballero valenciano, pero no por ello debe quedar al margen del conjunto de procesos y mecanismos que se enmarcan dentro de las labores de mecenazgo y comitencia relacionadas con algunos de los miembros más esclarecidos de los gestores de la política internacional en tiempos de los Reyes Católicos. El proyecto de don Jerónimo de Vich consistía en utilizar la ropería que había junto al altar mayor de la iglesia del

---

<sup>279</sup> Quadrado (1978), p. 264.

monasterio, y entre éste y el claustro del mismo, para ampliar el espacio de la capilla funeraria que allí poseía su familia, y donde ya estaban enterrados sus padres, hermanos y algunos hijos suyos. Proponía además que, *lo Altar de dita Capella sia posat en lo enfront al Costat de hon stá hara y lo portal que huy es de dita Capella que dona en la Claustra sia tanquat de barandat restant la Obra de Alcheps que huy es en lo dit Portal de fora de la dita Capella. Dins lo qual dit Porta, e obra que huy es tanquat que sia de barandat. Vull e man sia fet e posat hun retaule non ab la Imatge del Crusifici y de nostra Señora, de Senta Magdalena de Joseph ab Arimathia, de Nicodemus, e de les dos Maries e per lo Semblant vull sia fet hun Crusifici de Bulto, e, posat, en lo dit retaule, lo qual dit Crusifici sia levadis, perquel puxen posar los Dichous Sants, poer adorar dabant lo Molument, e, que sien fetes portes en lo dit retaule. E si les figures que dich sien fetes en lo dit retaule no Cabien, en aquell les que no Cabran en lo dit retaule sien pientades en les portes del dit retaule.*<sup>280</sup>

El convencimiento y la precisión tan ajustada que traducen estas palabras no pueden ser interpretadas sino como las de alguien que cree tener la seguridad y la autoridad suficiente para disponer en cuestiones relacionadas con este asunto. Aunque no conocemos el paradero, o si ni siquiera se llegaron a realizar las pinturas de este retablo, pensamos que habrían de guardar cierta relación con las que, realizadas por Sebastiano del Piombo, él había traído formando parte de su equipaje cuando definitivamente abandonó sus misiones diplomáticas en Italia a finales del primer cuarto del siglo XVI.

Para cerrar este apartado, lo vamos a hacer con la mención de uno de los capítulos más interesantes del arte de ese momento, en el que, además, se dan cita los elementos representativos de las políticas de mecenazgo y los ensayos de renovación que a grandes rasgos caracterizan el paisaje histórico y artístico del reinado de los Reyes Católicos. Nos estamos refiriendo a los sepulcros de la familia Fonseca que hoy, después de algunas vicisitudes, se encuentran en la Iglesia de Santa María la Mayor de Coca, templo para el que fueron ideados en principio. El principal problema que se plantea en torno a ellos radica en la inseguridad de poder considerarlos como el resultado de las gestiones y encargos llevadas a cabo por don Juan Rodríguez de Fonseca o, si por el contrario, correspondió todo el proceso a su hermano Antonio,

<sup>280</sup> Apéndice Documental VII. Documento CII: Testamento otorgado por don Jerónimo de Vich y recibido por el notario don Francisco Juan Ballester en 31-XII-1534, según testimonio autorizado en 15-2-1775 por el escribano real y público de esta ciudad, don Vicente Alfonso.

contador mayor de Castilla y uno de los personajes más influyentes de su época. Creemos, sin embargo, que la solución a tal planteamiento habrá que buscarla en una intervención conjunta y mutua de los dos en beneficio de una de las empresas artísticas más significativas de aquellos años. Ambos hermanos emprenden a finales del siglo XV una serie de actuaciones conducentes a la demolición y reedificación *a fundamentis* del templo coquense en el que habían contemplado la posibilidad de convertir en la capilla funeraria de su familia. Aunque las obras se prolongaron más de lo inicialmente pensado, coincidiendo el final de las mismas con la época en la que don Antonio de Fonseca se había convertido en el cuarto señor de la villa de Coca y cabeza visible, por tanto, de su linaje, nunca deberá infravalorarse la participación que el obispo y embajador Rodríguez de Fonseca desarrolló en todo aquel proceso. Parece ser, aunque está sin demostrar, que el arquitecto fue Juan Gil de Hontañón, padre del famoso Rodrigo Gil de Hontañón, pues por esas fechas (1504) se encontraba en Coca, y aquí firma un contrato con el obispo de Palencia, don Juan Rodríguez de Fonseca, para hacer el claustro de la catedral palentina.

A lo largo del siglo XVI cobra su máximo esplendor, pues el obispo don Juan Rodríguez de Fonseca creó seis capellanes más y sujetos al antiguo capellán mayor, y, en el año 1532, al morir don Antonio asignó en su testamento rentas suficientes para el sostenimiento de otros seis, imponiendo a todos los veinticuatro ciertas obligaciones y disponiendo, por Bula de Alejandro VI, que se celebrasen aniversarios por las almas de los fundadores.<sup>281</sup>

En cuanto a los mausoleos de los Fonseca habría que decir que responden todos a un modelo uniforme, lo que hace pensar en un encargo conjunto a un artista o taller que por su estilo guarda estrechas relaciones con la estatuaria renacentista e italianizante que estaba triunfando en esos momentos como consecuencia de la importación de piezas procedentes de aquel país o, por la presencia en España de artistas italianos y españoles formados en los ambientes del quattrocento. Esta es, por tanto, la principal cuestión que descoloca un poco al personaje que centra nuestra atención, es decir, al obispo y diplomático, con respecto al estilo dominante de los sepulcros. Él, que había mostrado en todo momento una especial cercanía y atracción por los lenguajes artísticos procedentes de los Países Bajos, precisamente allí donde había desempeñado sus

---

<sup>281</sup> Rodríguez Martínez (1993), p. 98.



embajadas y que, además, no había estado nunca en Italia, aparecía ahora detrás de una serie de obras que interpretan fielmente la influencia que el arte italiano estaba ejerciendo en España. Por eso parece lógico pensar que aún contando con su aprobación habría que buscar al personaje que formalizaría estos encargos. Y ese no podía ser otro que su hermano don Antonio de Fonseca, quien por su condición de contador mayor del reino de Castilla aparecería vinculado con algunas de las empresas artísticas de la corte, en concreto con el encargo a Bartolomé Ordóñez del sepulcro de la reina Juana y Felipe de Austria para la Capilla Real de Granada. De hecho, entre las cláusulas del testamento de Antonio de Fonseca, que data de 1532, se dice que se *traigan a mi capilla de la iglesia de Coca los bultos y sepulturas del arzobispo de Sevilla mi señor, e del obispo de Burgos arzobispo de Rossano mi sr. hermano, e de mis señores padres, e del sr. Alonso de Fonseca mi hermano*, pareciendo que es entonces cuando realmente se ha dado fin a las obras del templo. Los *bultos y sepulturas* que se mencionan en el documento se refieren a los sepulcros que para él y su familia este cuarto señor de la villa había encargado al escultor Bartolomé Ordóñez... Las obras realizadas en Italia por Ordóñez y un amplio taller de escultores italianos estaban casi terminadas a la muerte del artista, en 1520. Enviadas a España muy poco tiempo después, es evidente *por lo que trasciende del testamento*— que no fueron dispuestas en su primitivo emplazamiento, sino depositadas en algún otro lugar desde el cual en el momento del testamento se pedía el traslado.<sup>282</sup> Precisamente Felipe Rodríguez Martínez publicó en 1991 en *Estudios Segovianos* el extracto de los documentos relativos al traslado de los sepulcros de los Fonseca desde Génova a Cartagena y de aquí a Coca en 1538<sup>283</sup>, justificándose así, documentalmente, las precisiones que se contenían en el testamento del hermano del obispo de Burgos. En ningún caso debe utilizarse esta información para desligar a don Juan Rodríguez de Fonseca de todo el proceso concerniente al encargo y ejecución de los monumentos funerarios de su familia y del suyo propio. En su testamento, además de advertir su deseo de ser llevado hasta Coca para recibir enterramiento, afirma que *se nos ponga una sepultura de mármol, que nos tenemos mandada hacer, con nuestro busto bestido de pontifical, más por honra de nuestra dignidad que de nuestro cuerpo*, con lo cual parece demostrada su intención inicial de

<sup>282</sup> Moreno Alcalde (1990), pp. 59-60.

<sup>283</sup> Apéndice Documental VI. Documento XCIII: Extracto de los documentos relativos al traslado de los bultos de mármol de los Fonseca desde Génova a Cartagena y de aquí a Coca. Año 1538.

convertir la iglesia de Santa María en la capilla funeraria de su eximio linaje. Por otra parte tampoco habría de ser totalmente ajeno al gusto renacentista pues como ya veremos al hablar de su participación en las obras de acondicionamiento y ornato de algunas de sus sedes catedralicias, mostró una serie de preferencias, tanto formales como a la hora de elegir a los artistas que las ejecutarían que permiten situarlo a la altura de aquellos magnates del Renacimiento que con su mecenazgo y patrocinio más contribuyeron al esplendor artístico de los reinos peninsulares. De entre la nómina de artistas que en este sentido aparecen relacionados con él, destacaremos aquí y por la relación que guarda con todo cuánto estamos diciendo a Diego de Sagredo, considerado además como uno de los primeros teóricos de nuestro Renacimiento a raíz de la publicación de las *Medidas del Romano*, texto en el que precisamente encontramos una alusión a lo que podría haber sido el proyecto inicial del sepulcro de don Juan Rodríguez de Fonseca a quien le unía una fuerte relación personal, hasta el punto de poder afirmar que andaría el prelado toresano detrás de algunos de los cargos obtenidos por el arquitecto y tratadista en la corte real. Esas referencias se centran en torno a una de las láminas de las *Medidas*, concretamente la primera estampa del libro, capaz de despertar entre los dos protagonistas del mismo, un interesante debate donde quedan explícitos algunos de los temas más interesantes de aquella época tanto desde el punto de vista estético como desde la significación moral y simbólica de estas construcciones de carácter funerario.<sup>284</sup> Ese singular proyecto quedó finalmente materializado, aunque nunca terminado, en un sarcófago de mármol, que mide 1,50 metros de ancho por 2,10 de largo. Adornan el frente de este sarcófago las cinco estrellas de los Fonseca, encerradas en una guirnalda de flores y frutas, sostenida por las manos de dos ángeles niños, que aparecen de pie, desnudos y en medio relieve. Sobre el sarcófago reposa la estatua yacente del Obispo; esta figura está modelada del natural y al esculpirla no estuvo muy lisonjero el artista con su protector, pues le representó, como dice Justi, con rostro de enérgica fealdad, frente estrecha, nariz curva, mandíbula inferior muy saliente, cejas tan pobladas y extendidas que llegan a tocarse, y boca grande y hundida por los extremos. En una cartela colocada en el lado del sepulcro, donde descansan los pies de la figura, hay una inscripción que expresa las dignidades y cargos del difunto y la fecha

---

<sup>284</sup> Apéndice Documental VI. Documento C: Sobre el proyecto del sepulcro de don Juan Rodríguez de Fonseca diseñado por Diego Sagredo y aparecido en su obra sobre las *Medidas del Romano*.

de la defunción, que es la de 4 de Noviembre de 1524.<sup>285</sup> Que la obra era mucho más de lo que actualmente se ve da testimonio la existencia de algunas piezas recogidas en el inventario que se hizo del taller de Bartolomé Ordóñez, autor del mismo, entre las que figuran una imagen de la Virgen con el Niño y San Juanito, actualmente en la Catedral de Zamora, que habría de ir instalada en el conjunto sepulcral, casi con seguridad inserto en alguna estructura arquitectónica que contribuiría a darle mayor empaque, además de guardar cierta relación con el diseño proyectado por Diego de Sagredo en función de los gustos, preferencias e inquietudes del obispo.

La iniciativa personal que conducía y dirigía las labores y tareas de mecenazgo y promoción artística que emprendieron en algún momento de su vida algunos de los embajadores y funcionarios de la política internacional de los Reyes Católicos no sólo encontró su cauce más significativo de expresión a través de estas muestras de arte funerario y sepulcral que hemos analizado, aunque sí es cierto que son ellas los componentes, a veces, más expresivos de una determinada mentalidad y de unos específicos valores definidores de los ambientes morales, sociales e ideológicos de aquella época. Había, sin embargo, otros medios para hacer patente aquel privilegiado *status* adquirido como consecuencia de las dotes personales, de los influjos familiares y de la nueva realidad histórico-política que inaugura aquella nueva situación en la que viven.

Uno de estos medios fue la participación en empresas de un fuerte contenido social, no excluyente de su significación artística y cultural, que parece mostrar ciertos paralelismos con lo que entonces estaba ocurriendo en otros puntos del continente. La fundación y construcción de centros de asistencia, en la forma de hospitales, constituía una práctica bastante frecuente entre las personalidades más prestigiadas de aquella sociedad. Una actitud que, aun cuando tiene algo del nuevo espíritu de la modernidad, no se desliga totalmente del peso de la tradición medieval, algo que ha sido constantemente puesto de manifiesto en todos los trabajos y estudios que analizan la aparición y desarrollo de esas empresas que, al margen de su valor y significación desde el punto de vista de la historia del arte, representan una de las grandes conquistas del hombre moderno. Su presencia aquí nos sirve para matizar un poco más, y en la medida

---

<sup>285</sup> Jara (1900), p. 126.

de lo posible, la personalidad de quienes estuvieron detrás de algunas de estas instituciones de cara, en todo caso, a elaborar el retrato personal, social y cultural más completo de algunos de esos miembros de la diplomacia hispánica que han llegado hasta nosotros como seres ciertamente excepcionales, incapaces en muchos aspectos de sustraerse al peso y la fuerza de la tradición, pero, representantes, en otros muchos, de las innovaciones y conquistas que entonces sólo estaban empezando a aparecer. Citaremos, por tanto, aquí, lo que conocemos al respecto en relación con la participación de algunos de estos embajadores en la construcción de aquellos hospitales, que eran más centros de asistencia a pobres y vagabundos que verdaderos recintos destinados a curar a enfermos, en relación con la necesidad de ofrecer una imagen lo más completa posible de estos interesantes personajes. En este sentido, diremos que tradicionalmente, desde que Elías Tormo así lo indicó en su repertorio de *Monumentos de españoles en Roma*, aparecido a principios de la década de 1940, se viene considerando la intervención o, cuando menos, la gestión de don Bernardino López de Carvajal en la construcción del Hospital del Santo Espíritu de Roma, una obra que hoy ha llegado hasta nosotros desprovista de lo que fue su estructura original, pero que seguramente respondía a esos precisos fines de asistencia y recogimiento que parece ser la nota dominante en los primeros momentos de la historia hospitalaria de la Edad Moderna. El dato que, seguramente, determinó a Tormo a incluirla dentro de las obras relacionadas con el patrocinio y mecenazgo del cardenal López de Carvajal sería el hecho que fue su constructor Baccio Pontelli, el mismo que en otras ocasiones aparece igualmente al servicio de este prelado y diplomático de los Reyes Católicos. Él fue el arquitecto de la iglesia del monasterio de San Pietro in Montorio, aquella fundación real que mencionábamos al principio en relación con la participación de estos embajadores en las grandes empresas artísticas al servicio del Estado. Pontelli, además, volverá a aparecer en el marco de la actividad constructiva de don Bernardino en la única obra que se conoce de este artista en España, la realización del Puente del Cardenal levantado sobre el río Tajo muy cerca de la ciudad de Plasencia donde había nacido el purpurado español. Esta interesante obra, prácticamente desapercibida aunque nunca fue su destino el de las grandes obras de ingeniería sino más bien un símbolo de ostentación y grandeza, es traducción a tamaño colosal (en sentido del largo), del esquema del puente de Roma llamado Ponte-Sisto (por el citado Sixto IV que lo rehizo, precisamente al pie

del Montorio), con su ojo entre arcos: en el Tajo muchísimos ojos entre muchísimos arcos. En España, nada parecido vemos, ni anterior ni posterior, demostrándose ser obra de arquitecto, extranjero.<sup>286</sup> Demuestra esto que Pontelli, florentino de nacimiento aunque romano desde el momento en que será allí donde se encuentra la huella más importante de su contribución al arte de su tiempo, aparecería desde muy pronto vinculado con don Bernardino López de Carvajal, el cual, dado su peculiar talante y personalidad, bien podía representar a uno de esos mecenas del Renacimiento de quienes tanto necesitaban y dependían los artífices de aquel momento. Otros autores, sin embargo, aunque siguen considerando el Hospital del Santo Espíritu como obra de Baccio Pontelli, adelantan su realización unos años antes de la llegada del embajador a Roma, con lo cual no sería él sino otro el que anduviera detrás de dicho edificio. Paolo Giordani, autor a principios de este siglo de un trabajo sobre la actividad romana del arquitecto florentino afirma que, *al Pontelli Sisto IV avrebbe commessa la fabbrica dell'ospedale di Santo Spirito nell'anno 1471. L'edificio, fornito dalla parte in lunghezza di un portico a colonne di trentasei archi, che originariamente doveva essere aperto, non serba al certo la forma che il primitivo artefice gli aveva dato.*<sup>287</sup> En la *Storia Italiana*, una vez más, se vuelve a considerar el mencionado hospital como una de las obras realizadas por este arquitecto al servicio del pontífice y no del cardenal López de Carvajal. Lo único que cabría aquí apuntar es la posibilidad de una intervención posterior de este último, o incluso que aun cuando fuese una obra directamente relacionada con el mecenazgo papal, fuese él, por su condición y prestigio, el encargado, como también lo sería en las obras de los Reyes Católicos, de todo lo relacionado con su construcción, punto de partida, además, de su contacto personal y directo con este artista del Renacimiento no exento de ciertas dotes de excelente constructor como ha quedado más o menos demostrado.

De Roma se trajo don Íñigo López de Mendoza una bula que completa las que ya se han enumerado con anterioridad y que tiene, ahora, un especial significado, no sólo desde el punto de vista de su actividad promotora, que parece estar quedando lo suficientemente demostrada, sino como elemento comprensivo del significado, todavía medievalizante, que seguía manteniendo este tipo de empresas, más próximas a la

---

<sup>286</sup> Tormo y Monzó (1942), p. 104.

<sup>287</sup> Giordani (1908), p. 97.



devoción religiosa que a una verdadera y específica mentalidad asistencial. Antes, por tanto, de seguir adelante, reproducimos el contenido de la mencionada bula como complemento de cuanto estamos diciendo aquí:

Inocencio Obispo siervo de los siervos de Dios, para perpetua memoria.

Establecemos con entera firmeza y gusto quando se nos pide se confirme por la autoridad apostolica, para que permanezcan perpetuamente firmes todas aquellas cosas que se dice fueron executadas con piadosa devocion por los fieles christianos en aumento del culto divino, y en salud de las almas; y nos aplicamos de muy buena gana a quanto puede ser de conveniencia y alivio a las necesidades de los pobres, y de otras qualesquier personas menesterosas, assi como tambien convidamos frequentemente con espirituales gracias, conviene a saber con Indulgencias y revisiones, a qualesquier fieles a que visiten y socorran con oportunos subsidios, a las capillas y piadosos lugares; por cuya razon el amado hijo, y noble varon Iñigo Lopez de Mendoza conde de Tendilla destinado embajador a nosotros por parte de nuestros carissimos hijos en Christo Fernando e Isabel ilustres Rey y Reyna de Castilla y de Leon nos hizo relacion poco ha de cómo havia el Pontifice Pio segundo nuestro predecesor de feliz memoria, concedido por un breve suyo que quiso durante en su fuerça para siempre a instancia de Iñigo de Mendoza el mayor ya difunto, padre del sobredicho conde Iñigo, y destinado embajador a nuestro dicho predecesor por parte de Henrique, rey de los dichos Reynos de esclarecida memoria, Indulgencia, privilegios, favores, indulgencias, concessiones, exempciones, e indultos concedidos en qualquier manera que se por el dicho Pio predecesor nuestro, u por la sede apostolica a los dichos hospitales assi al primero que se empeço como al segundo que se ha de fundar; y que demas desto concedemos misericordiosamente en el señor a todos, y qualesquier fieles de uno y otro sexo que verdaderamente arrepentidos y confesados visitaren devotamente la capilla del dicho hospital que se ha de fundar, despues que lo estuviere, en las festividades de la Epiphania y Ascension de Nuestro Señor Jesuchristo, y de la Sumpcion de la gloriosa virgen María desde las primeras visperas hasta las segundas, y contribuyeren con sus limosnas al sustento de los pobres enfermos, y demas personas necessitadas, u a las demas cosas de que huviere falta el dicho hospital, diez año, y otras tantas quarentenas de perdon, de las penitencias que les fueren impuestas, en qualquiera de las dichas festividades, que en virtud de las presentes queremos dar para siempre sin embargo de las constituciones, y ordenaciones apostolicas, estatutos, y costumbres del Monasterio y orden sobre dicho, autorizadas con juramento, confirmacion apostolica, u otra qualquier firmeza, u otras qualesquiera que sean contrarias a lo sobredicho. Queremos sin embargo que si a caso se huviesen concedido por nosotros algunas indulgencias perpetuas, u por tiempo limitado, y que todavia no esta cumplico, a los que visitaren la dicha capilla, u dieren limosna para ella, no sean estas letras de ningun efecto, ni valor

en quanto a las indulgencias contenidas en ellas solamente a ningun hombre pues, sea licito de ninguna manera quebrantar, u contradecir con temerario atrevimiento esta nuestra carta de aprobacion, de confirmacion de suplemento, de extincion, de apropiacion, de concesion, de estatuto y de ordenacion y voluntad y si alguno despreciare este decreto nuestro tenga entendio incurriera en la indignacion de Dios omnipotente, y de los bienaventurados Apostoles Pedro y Pablo. Dado en Roma en San Pedro año de la Encarnacion del Señor 1486, a 11 de las calendas de octubre, año tercero de nuestro pontificado.<sup>288</sup>

El contenido de la anterior cita apenas si deja lugar a dudas acerca del carácter que, como decíamos al principio, tenían todavía estas fundaciones más piadosas que funcionales, aunque en cualquier caso sirvieron para llevar a cabo ciertas tareas de promoción y patrocinio artístico que, una vez más, encuentran su origen en el seno de aquellas estancias que por motivos diplomáticos y de política internacional, permitieron a personalidades ciertamente extraordinarias ponerse en contacto con quienes podían concederles los medios necesarios.

Después de su regreso de la embajada romana, el Conde de Tendilla pondría en ejecución buena parte de las empresas que el pontífice le había autorizado mediante la concesión de las bulas, indulgencias, licencias y breves necesarios. Una de estas empresas fue la construcción en la villa de Mondéjar de aquel hospital que quería labrar, y que tanto había favorecido Inocencio VIII. No habría de tardar mucho tiempo en empezar a construirse, aunque con seguridad él nunca habría de verlo levantado, dexando en su testamento diferentes juros y rentas para que se acabase de perficionar, y sirviesen despues de dotacion para sustento de los pobres que en el se havian de curar según consta de una escritura otorgada en la misma villa a 3 de março de 1511, en que de orden del Marques don Iñigo su nieto las personas nombradas en ella por el para dar entero cumplimiento a la disposicion del Marques su avuelo, resolvieron la forma en que se había de executar.<sup>289</sup> Todavía a principios de la década de los años setenta, que es cuando fueron publicados los dos volúmenes con la correspondencia del Conde de Tendilla por Emilio Meneses García, existían en aquella población los restos de lo que pudo corresponderse con el citado hospital, aunque ya entonces se le mencionaba como una construcción sin acabar. Sin embargo, en la actualidad, existe un solar en el que se

<sup>288</sup> Ibáñez de Segovia y Peralta, Gaspar de, Marqués de Mondéjar, fols. 191r/v.

<sup>289</sup> Ibáñez de Segovia y Peralta, Gaspar de, Marqués de Mondéjar, fols. 242r/v.

avistan algunos elementos arquitectónicos como molduras y arranques de ventanas que pudieron pertenecer al mismo edificio cuya fábrica habría promovido don Íñigo López de Mendoza. Por la información que hemos podido recabar, parece ser que el abandono en que se encontraba había conducido a una situación de inminente amenaza de ruina por lo que se decidió, no hace mucho tiempo, iniciar los trámites para su demolición, quedando tan sólo ahora el lugar donde algún día se encontraron los cimientos de este edificio de la primera mitad del siglo XVI que habría de tener, seguramente, numerosas similitudes y paralelismos con las otras fundaciones del Conde de Tendilla en aquella villa que él había colocado a la cabeza de su señorío, aun cuando después de volver de su aventura diplomática italiana ya nunca residió en las tranquilas tierras alcarreñas, sino en las agitadas e inestables del Reino de Granada como correspondía a quien tanto había contribuido en aquella política de unidad religiosa que se presenta como uno de los pilares básicos del ideario que gobierna y dirige el reinado de los Reyes Católicos.

El último ejemplo conocido en este sentido se refiere a don Juan Rodríguez de Fonseca, aquel en quien se ha querido ver el prototipo del prelado humanista y renacentista perfectamente inserto en los ambientes políticos, religiosos y culturales de aquella época. De su participación en las políticas de carácter social y asistencial sabemos que en Toro, la villa donde había tenido lugar su nacimiento, decidió fundar un Hospital, y en Coca, donde junto con su hermano don Antonio de Fonseca llevó a cabo la remodelación de la iglesia de Santa María la Mayor y la adecuación de la misma para ser panteón de la familia a partir de los encargos que hicieron a Bartolomé Ordóñez y su taller de los sepulcros de sus parientes más cercanos y de ellos mismos, acometió una serie de reformas en un hospital allí existente del que cuidó mucho su dotación y mantenimiento, lo que demuestra no sólo algo más de su personalidad en relación con lo que este tipo de actuaciones representaba sino también su destacado papel de promotor y auspiciador de mecenazgos en aquellos lugares importantes a lo largo de su vida, como ya hemos podido demostrar y como tendremos oportunidad de seguir haciéndolo en las páginas siguientes.

Las fundaciones de nuestros mecenas embajadores no siempre habrían de ser o tener un carácter asistencial. Lo más natural, teniendo en cuenta aquel componente extraordinariamente religioso y cristiano que con tanta fuerza define y caracteriza a la

sociedad de los reinos hispánicos durante toda la Edad Moderna, es que éstas se encontraran en los recintos eclesiásticos, ya fuesen catedrales, iglesias, parroquias y espacios conventuales o monásticos. Y es que, tradicionalmente, la fundación, principalmente de edificios de carácter religioso, viene siendo la más destacada forma de mecenazgo, ya que, como afirma María Teresa Fernández Madrid, la España renacentista estaba fuertemente condicionada por la historia sagrada de su religión...<sup>290</sup> Al margen de las más o menos sinceras creencias que pudieran presidir actuaciones de este tipo, no cabe duda que promover la fundación y costear la realización de un determinado monasterio, iglesia o capellanía, a lo que se acompañaba generalmente con la dotación de reliquias y otros ornamentos de función litúrgica, era entonces, más que en ningún otro momento, la expresión más acertada de la liberalidad, el prestigio y la distinción de quien emprendía tales empresas en su doble vertiente artística y devocional. No sólo habría de corroborarse tal afirmación en el caso de aquellos que además tenían una clara vinculación por su pertenencia a las distintas jerarquías eclesiásticas además de su intervención en otros asuntos relacionados con la política internacional de los Reyes Católicos. Igualmente, los que no formaban parte de la Iglesia como miembros integrantes de ella tampoco podían quedar al margen de aquella característica mentalidad, incluso en los casos, como el del Conde de Tendilla en quien se ha querido ver un modelo bastante avanzado del hombre del Renacimiento que triunfaba en tierras italianas y que él conocía bastante bien como consecuencia de su doble estancia en aquella península. Es por ello que a la hora de analizar las huellas del mecenazgo artístico y cultural que dejan tras de sí aquellos preclaros colaboradores de la política exterior de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, asistimos a una particular producción artística de carácter mayoritariamente religioso como correspondía no solamente a quienes compaginaron sus misiones diplomáticas con sus obligaciones pastorales sino también en aquellos casos de los miembros de la aristocracia y de la alta nobleza española que de una forma u otra contribuyen a dibujar y diseñar el panorama del arte y la cultura del Renacimiento en España. El Humanismo cristiano efectivamente transitó casi todo el Renacimiento artístico español y en gran medida fue responsable tanto de su ritmo y cuantificación cuanto de sus logros y desaciertos. Pese a los esfuerzos recientes y altamente meritorios por proclamar en

---

<sup>290</sup> Fernández Madrid (1987), p. 96.

nuestro país la existencia de un arte laico, traducido particularmente en la representación de temas de la historia y de la fábula antiguas, nuestra producción artística durante el Quinientos fue mayoritariamente de carácter religioso, no solamente por su contenido sino también por su intencionalidad didáctica, catequética y piadosa, y ello mucho antes del Concilio de Trento.<sup>291</sup> En cualquier caso, la participación directa y personal en estas obras respondía, igualmente, a ese deseo de magnificencia, reconocimiento y liberalidad que podía hacerse patente a través del mecenazgo y la intervención de obras de muy diversa índole, no necesariamente religiosas. Estos serán, frecuentemente, los referentes que conducen la actividad de los mecenas españoles del Renacimiento, independientemente del contenido formal y simbólico de las obras que ellos mismos promocionan. Eran conscientes del poder de evocación y distinción que con ellas se podía conseguir y, nos sirve a nosotros ahora, también, para comprobar el grado de apreciación y asimilación que en cada caso se produjo con respecto a las novedades artísticas de su tiempo o si, por el contrario, siguieron mostrando una latente afinidad con los modelos ensayados tradicionalmente.

Uno de los ejemplos más clarificadores lo encontramos, una vez más, en el caso de don Íñigo López de Mendoza, el cual parece presidir o al menos está presente en prácticamente todos los asuntos que forman parte de los puntos esenciales que conforman el cuerpo central y rector de esta Tesis Doctoral por cuanto, como hemos dicho en reiteradas ocasiones, encontramos en él uno de los resultados más acabados, sin obviar en su caso la falta de elementos transgresores de esa manifiesta realidad, de aquel personaje en el que quedan resumidos algunos de los elementos configuradores de los protagonistas de aquella compleja y apasionante etapa de la historia de la cultura española en los albores de la Modernidad. Sus fundaciones representan, desde un punto de vista artístico, un capítulo bastante interesante en tanto que permite estudiar uno de los episodios más importantes de su personalidad, el de su papel en todo el proceso de introducción, asimilación y difusión de los ideales y desarrollos formales del Renacimiento en Castilla como consecuencia, fundamentalmente, de aquella experiencia italiana que tiene lugar en el marco de su labor de embajador en la corte romana en los últimos años de la década de 1480, esencial a la hora de ver en él a uno

---

<sup>291</sup> Rodríguez de Ceballos (1991), p. 92.



de los primeros favorecedores de esa corriente de tradición clasicista de fuerte carga simbólica y social.

Una de esas fundaciones, quizá la más importante de todas ellas por cuanto supone casi el punto de partida en torno a todas las cuestiones y pretensiones relacionadas con la aventajada posición del Conde de Tendilla con respecto al arte y las novedades estéticas de su tiempo, será la del Convento franciscano de San Antonio de Mondéjar, edificio que pese a estar declarado como Monumento Nacional se encuentra hoy día en un estado deplorable de conservación, lo que resulta todavía más inexplicable teniendo en cuenta su carácter de primacía y exclusividad en el panorama general del arte renacentista en España. Una vez más, antes de cualquier consideración acerca de este edificio, hemos de mirar hacia aquella aventura diplomática italiana, por cuanto en ella se encuentra la génesis de ésta y otras fundaciones suyas. Como ya hemos puesto de manifiesto en otros momentos, no vendría don Íñigo López de Mendoza sin las bulas y licencias necesarias para acometer una serie de empresas artísticas de cierto alcance, entre las que ocupaba un lugar de primer orden ésta del Convento de San Antonio:

Después que don Íñigo Lopez de Mendoza segundo Conde de Tendilla y Marques de Mondejar hallandose Embajador de los Reyes Catholicos don Fernando y doña Isbel su muger destinado al Pontifice Inocencio octavo, a don Fernando de Aragon, y a los demas principes de Italia, havia establecido con gran destreza la paz entre ellos, y ajustados obtuvo del sobredicho Inocencio Octavo el año 1486, facultad para fundar un convento de la orden de los menores, por lo qual buuelto a España concluida felizmente su funcion, cuydo de edificar con gran magnificencia este Monasterio dedicado al santo Padre Antonio extramuros de la villa de Mondejar en que comunmente habitan treinta religiosos, a expensas comunes assi suyas como de su hermano el reverendissimo don Diego Hurtado de Mendoza Obispo de Jaen, Arçobispo de Sevilla, Patriarcha de Alexandria y Cardenal y le enriquecion con muchos y preciosos ornamentos que el sobredicho Rey de Napoles le havia dado y con otros vasos de oro, y plata necesarios para celebrar los officios divinos. Goza ademas de esto esta casa de muchas indulgencias concedidas por el sobredicho Inocencio en honor suyo a los que devota y devidamente la visitaren en las festividades de la Inmaculada concepcion de la gloriosa virgen, y de los santos Padres Francisco y Antonio de Padua. Recibe muy pingues limosnas de los Marques de aquella villa, por lo qual sirve de enseñar a los religiosos moços la gramatica. Demas de esto esta authorizada con un altar privilegiado en alivio de los difuntos por concesion de Gregorio XIII, Pontifice maximo.

La capilla mayor suya sirve de entierro a los sobredichos Marqueses, a sus hijos, y parientes.<sup>292</sup>

No hay que olvidar tampoco, que con similares efectos, el rey de Nápoles y los barones de aquel reino recompensaron su participación en la solución del conflicto haciéndole entrega de una cantidad importante de objetos suntuarios y ornamentos religiosos que desde el primer momento se destinaron a dotar aquella fundación que parecía estar ya en la cabeza de nuestro embajador desde un primer momento.

Las obras del mismo se comenzarían poco después de su regreso a España, barajándose casi con toda seguridad la fecha de 1489 como el año de inicio de las mismas, pues en el texto del testamento que don Íñigo López de Mendoza otorgó entonces con motivo de su participación en la Guerra de Granada, expone su deseo de que se haga en la villa de Mondéjar un monasterio franciscano en función de las licencias y bulas que a tal efecto había conseguido durante su estancia en Roma. Hacia 1509, fecha en la que se produce posiblemente su última visita a su posesiones alcarreñas, las obras debían estar ya bastante avanzadas, pues entonces cuando en aquella carta que dirige al Cardenal Cisneros le da noticia de la construcción que él había mandado edificar y que no había dejado de sorprenderle por cuanto esperaba ver en ella algo parecido a lo que había tenido oportunidad de contemplar durante el tiempo que duró su embajada. Todavía entre las mandas de su último testamento, otorgado en Granada en julio de 1515 encontramos la siguiente cláusula:

Ytem mando que se acabe el monasterio de Sant Antonio de Mondejar y se pueble de frailes de observancia y les haga cumplimiento a veinte çeldas en la manera que el alcalde Padilla y Christoval de Adonon (*Sin duda por Adonza*) y yo hablamos que se havian de fazer. Y que se de al dicho monesterio toda la plata y ornamentos de capilla que yo tengo en mi capilla y en mi camara, asi calizes como cruz, como candeleros y portapaçes y ostrario y ampollas y campanillas y otras cosas.<sup>293</sup>

El Convento de San Antonio de Mondéjar es una obra que a pesar del estado ruinoso en que se encuentra, traduce una estructura propia de los edificios religiosos de aquel tiempo en que todavía imperan los modelos de la arquitectura del gótico final,

<sup>292</sup> Ibáñez de Segovia y Peralta, Gaspar de, Marqués de Mondéjar, fol. 195v.

<sup>293</sup> Apéndice Documental IV. Documento LVI: Traslado autorizado del Testamento del señor don Íñigo López de Mendoza, Conde de Tendilla, otorgado en Granada año de 1515.

pues como afirmaba don Manuel Gómez-Moreno, autor de uno de los estudios iniciales que se han realizado sobre la arquitectura española de aquella época de tránsito, el ventanaje era gótico, provisto de columnillas con bolas en sus capiteles; góticas también eran las bóvedas con ogivas y terceletes, formando una sola nave, capilla a la cabecera y coro a los pies... Este se desarrollaba sobre arcos carpaneles casi escarzanos, a una mitad de altura; los demás eran apuntados, y el testero complicaba su cerramiento con distribución ochavada, según se acierta a comprender por las jarjas y formaletes, que aún se mantienen. Gótico asimismo y apainelado es el arranque de bóveda del angosto portal que hubo a poniente.<sup>294</sup> Estamos, por tanto, ante una estructura que se encuadra perfectamente dentro de las líneas maestras del arte ojival, en la que el arquitecto del Conde de Tendilla puesto al frente de esta obra y de las otras con las que está relacionado a través de su mecenazgo, limitaría la inclusión de las novedades del nuevo lenguaje artístico de la época a la proyección sobre aquella estructura de un repertorio ornamental indicativo de las nuevas corrientes. Precisamente, esa capacidad de aceptar y acoplar, aunque sólo fuese desde un punto de vista ornamental, las conquistas del momento hacen de este edificio uno de los ejemplos más tempranos, y a la vez, novedosos de cuanto significó la salida fuera de Italia de las creaciones que allí se habían originado.

En la misma villa de Mondéjar, determinó nuestro Mendoza fundar la Iglesia Parroquial de aquella población que tan favorecida habría de quedar a raíz de la misión diplomática del Conde de Tendilla. Ibáñez de Segovia decía que era ésta, una sumptuosísima iglesia de piedra de tres naves que conserva dentro, y fuera y en todas sus capillas y retablos muchos escudos suyos, y de la marquesa doña Francisca Pacheco su muger en testimonio de haver sido su fundador, y patrón...<sup>295</sup> En el exterior encontramos una enorme masa arquitectónica construida en piedra con una torre a la altura de la cabecera y dos portadas, una a los pies y otra, la más importante, en el lado norte, precedida de un interesante cuerpo de escaleras que permiten salvar el desnivel existente entre la iglesia y la plaza principal de la villa. La traza de este edificio parece estar inspirada en la de la Capilla Real de Granada, algo que no resulta del todo improbable teniendo en cuenta, como ya hemos puesto aquí de manifiesto, que don

<sup>294</sup> Gómez-Moreno (1925), p. 25.

<sup>295</sup> Ibáñez de Segovia y Peralta, Gaspar de, Marqués de Mondéjar, fol. 242r.

Íñigo López de Mendoza fue uno de los principales protagonistas de aquella historia relacionada con la necesidad de reconducir las obras del panteón real ante las quejas que habían llegado hasta Fernando el Católico, en la que nuestro embajador se enfrentó con el arquitecto Enrique Egas que era entonces maestro mayor de la obra granadina. De cualquier manera, este episodio le habría puesto en contacto con un edificio cuya planta habría de resultar bastante común en los reinos peninsulares durante aquella última etapa de la arquitectura gótica. El coro, a los pies, y situado en alto sobre una bóveda de crucería con un arco escarzano decorado al estilo romano con gran profusión de grutescos y relieves de inspiración clásica, recuerda mucho el que existe en la Capilla Real de Granada. Recuerdo que también encontramos en la disposición de la capilla mayor con un gran retablo precedido de una interesante escalinata que sitúa el altar en una posición más elevada con respecto al resto de la iglesia. Incluso se podía leer hace algunos años, pues hoy está oculta detrás de un repinte moderno, a lo largo de la nave mayor una leyenda pintada referida a la fundación del templo por parte del Conde de Tendilla, que no sería difícil de relacionar con aquella otra que todavía se conserva en la Capilla Real de Granada, la cual, en caracteres góticos dorados sobre fondo azul, hace memoria de la magnificencia de quienes habían escogido aquel lugar para la construcción de su propio panteón funerario. Esta iglesia, decía Francisco Layna al referirse a ella, ofrece magnífico golpe de vista por su grandiosidad y elegancia, características de aquella época de transición política, social, artística y literaria de la España unificada por los Reyes Católicos y lanzada por ellos al logro de la hegemonía mundial; las proporciones arquitectónicas corresponden al estilo del Renacimiento, pero la tradición ojival defendía el terreno palmo a palmo, y estos titubeos trajeron consigo resultados tan bellos como el obtenido en esta iglesia de Mondéjar, donde tan bien aúna la majestad renacentista con la gallardía y elegancia de los elementos decorativos ojivales, acusados sobre todo en la crucería tan fina y complicada de las bóvedas.<sup>296</sup>

Detrás de ambos edificios habría de estar un maestro capaz de interpretar las preferencias del Conde de Tendilla pues a pesar de lo que haya en ellos de mantenimiento de los usos y modos tradicionales, no cabe duda que en conjunto representan un paso hacia delante en relación con el triunfo de las tendencias renacentistas referenciadas a partir de las conquistas de los ensayos producidos en Italia

---

<sup>296</sup> Layna Serrano (1937), p. 270.

desde el quattrocento, conocidos además por don Íñigo López de Mendoza con ocasión de su estancia allí durante la embajada que haría de él uno de los primeros defensores del vanguardismo italianizante. Este maestro fue, casi con toda seguridad, el arquitecto Lorenzo Vázquez de Segovia, considerado durante mucho tiempo como el más incuestionable hacedor de las primeras manifestaciones de la arquitectura renacentista española, fundándose esta afirmación en una no demostrada estancia en Italia, concretamente en la ciudad de Bolonia, donde pudo aprender los fundamentos de la arquitectura quattrocentista, de la que luego habría de ser su más temprano intérprete en diferentes lugares de la corona castellana. Sin embargo, a la altura actual de lo que conocemos acerca de la producción artística de este arquitecto, no es posible sino proclamar una aproximación hacia lo renacentista esencialmente superficial, que denota, ante todo, un aprendizaje indirecto más que un verdadero conocimiento de las formulaciones propias de la estética renacentista. En su caso es mejor hablar de un *protorenacimiento*, término en el que se incluyen las primeras experiencias artísticas donde todavía no es posible encontrar los rasgos esenciales del clasicismo posterior. Allí donde es posible distinguir la huella de su intervención, 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, en fin, los rasgos definidores de lo que durante mucho tiempo se ha identificado como arquitectura plateresca, aquella en la que los componentes ornamentales del nuevo estilo envuelven estructuras de organización y esquemas tradicionales. Precisamente son estos los rasgos que a primera vista tienden a estar presentes en las obras que resultan del activo mecenazgo que los Mendoza llevaron a cabo, sobre todo en el caso que nosotros estamos analizando, ya que por las propias vicisitudes de su vida, nos referimos claro está a esa ya continuamente referida embajada italiana, tuvo la oportunidad de conocer algunas de las novedades que luego forman parte del estilo de este maestro segoviano. 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 ochos 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.<sup>297</sup>

Intérprete también de los deseos del Conde de Tendilla a la hora de hacer realidad aquellas obras para las que contaba con todo tipo de privilegios y beneficios resultado de su brillante actuación al frente de la misión diplomática que le llevó a Italia, será Cristóbal de Adonza, un artífice todavía poco conocido en relación con lo que ocurre con otros maestros de esa misma época. A él se refiere don Íñigo López de Mendoza en una de las cláusulas de su testamento, anteriormente citada, cuando expresa su deseo de que se continuasen las obras del Convento de San Antonio según había acordado con el alcalde Padilla y con *Christoval de Adonon*, que Emilio Meneses García, autor del estudio y transcripción de la correspondencia del noble mendocino, considera que se trata sin duda de Adonza. Para entonces ya habría muerto Lorenzo Vázquez y sería, por tanto, él el continuador del proyecto mondejano, que se completaría con su participación en la Iglesia Parroquial de aquella misma localidad, la que según consta en la inscripción del friso que ahora no se puede ver pero que corre en lo alto de la nave principal del templo, fue comenzada a construir a partir del año 1516, poco después, por tanto, de la muerte del comitente de la misma, correspondiendo a su hijo la ejecución de ella. Allí, 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 decir, la de un edificio esencialmente gótico en el que poco a poco empiezan a tomar carta de presentación los elementos derivados de aquel redescubrimiento de la Antigüedad que acaba imponiéndose en la segunda mitad del siglo XVI.

Su mecenazgo en la villa de Mondéjar se completa con la fundación de una ermita a cuya construcción destinó en su testamento una parte de sus bienes con la

---

<sup>297</sup> Fernández Madrid (1987), pp. 90-91.

intención de que fuese construida lo más prontamente posible. Precisamente, como se deduce de una carta dirigida al Marqués de Villena en 1509, el *deseo de ver y poblar un hermitoiuelo que he hecho en Mondejar, me an sacado de mi seso a venir en tal hedad y en tal tiempo a estas partes...*<sup>298</sup> Es este un edificio bastante sencillo conocido hoy como Ermita del Cristo, aunque en tiempos del embajador don Íñigo López de Mendoza, se refería a ella bajo la advocación de San Sebastián. Lo que hoy se conserva de ella parece indicar una importante labor de reconstrucción, limitando, por tanto, cualquier indicación al respecto de su inclusión en aquel conjunto de obras, ya fuese fundaciones, intervenciones o participaciones, que hacen del Conde de Tendilla uno de los personajes más destacados de su tiempo. Dotado de una gran sensibilidad artística, capaz de distinguir entre los diferentes estilos que se le presentan y consciente de las implicaciones simbólicas e iconográficas que se desprenden de muchas de estas obras en el seno de aquel proceso de instrumentalización del arte en beneficio de la creación de una determinada imagen representativa del poder, el prestigio y la fama que habían hecho mella en el seno de la cultura y la mentalidad de aquella época.

Insistiendo en ese carácter preferentemente religioso que tendrán la mayor parte de las actuaciones promotoras y propiciadoras del mecenazgo puesto en marcha por quienes en un momento u otro de su vida desempeñaron ciertas labores de representación diplomática en las cortes europeas al servicio de los Reyes Católicos, será necesario traer hasta aquí todavía algunos otros ejemplos tremendamente significativos, que alcanzarán, quizá, su punto culminante con aquel prelado, cortesano diplomático y mecenas de las artes que fue don Juan Rodríguez de Fonseca, quien por su calidad de obispo y embajador merece ocupar un lugar de primera instancia en todo este proceso que aquí está quedando más o menos esbozado. En ese sentido merece la pena citar aquí a don Juan de Margarit, el cual, aunque recibirá una atención preferente en todo lo relacionado con su pasión por las letras en aquel otro gran capítulo del humanismo renacentista, aparece de vez en cuando, a lo largo de la documentación existente en torno suya, participando en una serie de empresas cuyo carácter es eminentemente artístico y expresivo, además, de su propia personalidad. La más importante de esas empresas, al margen de todo lo que rodeó su manifiesta preocupación por la construcción de la capilla que le habría de servir como lugar de

---

<sup>298</sup> *Correspondencia del Conde de Tendilla (1508-1513)...*, T. I, p. 809.

enterramiento en la Catedral de Gerona, que, como ya advertíamos nunca se pudo llevar a cabo, fue su declarada intención de dotar a aquella sede catedralicia de un órgano, con lo que demuestra además haber tenido importantes dotes musicales, que acredita éste y algunos otros asuntos relacionados con la introducción en los oficios y servicios divinos de una serie de novedades relacionadas con lo que debe interpretarse como una renovación de los usos musicales. Estando todavía en Roma poco antes de su muerte, encontramos en aquel memorial que sirve casi de testamento varias cláusulas que ponen de manifiesto su preocupación en este sentido ya que, concretamente, establece en una de ellas que se destinara una determinada cantidad de dinero procedente de sus propios bienes y rentas para la construcción de este instrumento a cuyo efecto ya se había habilitado una parte específica del templo. Aunque esta pieza, por la fecha en la que se ejecuta, que es de 1489 en adelante, está ya fuera del marco cronológico de la vida del cardenal Margarit, no cabe duda que debe figurar él en la base de tal empresa, fundamental a la hora de dotar a aquella catedral de una de las piezas más interesantes de la organería de los últimos tiempos medievales. De hecho, nos cabe añadir que el Cabildo, impuesto del auténtico valor de dicha obra y lo primoroso de su fábrica, dispuso para el ornato de la misma y preservarla del polvo, flanquearla de sendas pantallas que ostentasen en ambas caras escenas evangélicas, tales como la Natividad del Señor, la Anunciación de la Santísima Virgen, y otras; pinturas que fueron encargadas a un canónigo de la ya referida parroquial de San Juan de Perpiñán, Rafael Zamarro, puntualizándole además diversos detalles como el tono de las vestiduras, el oro fino para las diademas de las distintas figuras, e incluso la estética del conjunto: “al estilo de Flandes”, como lo sería aquella bellísima “Salutación” acabada de cumplimentar, alrededor del 1480, encargo asimismo de la Corporación, por el renombrado pintor gerundense Ramón Sola.<sup>299</sup>

En este mismo sentido debe mencionarse aquí su deseo de dotar a la Catedral de Gerona de un colegio de canto destinado a formar a unos seis u ocho niños que prestarían sus servicios a la seo catalana. La primera noticia al respecto aparece en el acta del cabildo catedralicio del día doce de Abril de 1474, ratificándose su propuesta en la reunión del capítulo que tuvo lugar a finales del mes de Mayo. No dudamos que esta propuesta fue satisfactoriamente recogida por los miembros del cabildo, a diferencia de

---

<sup>299</sup> Civil Castellví (1981), p. 557.

lo que ocurriera con algunas otras de sus intervenciones, pues, el día catorce de Agosto se inauguró y estableció definitivamente el Colegio, visitándolo el obispo en compañía de varios capitulares, a quienes mostrándole los tiernos discípulos que en él se albergaban les decía, estos son mis herederos.<sup>300</sup>

Don Juan de Margarit se ocupó, además, de una serie de obras tendentes a la reforma de aquella catedral a la que él se refería como *su esposa*, reformas que en todo caso demuestran la cercanía que siempre mantuvo hacia la que consideraba como la principal de sus dignidades eclesiásticas, a pesar de no haber pasado en ella todo el tiempo deseado como consecuencia de sus obligaciones y servicios diplomáticos. Entre éstas debe consignarse el acuerdo entre el obispo y Juan Agustí, director de las obras de la Iglesia, por el cual se obligaba este último a proceder a la construcción de un reloj para la torre de la catedral.<sup>301</sup> Completan este apartado las asignaciones realizadas a lo largo de su vida, aunque especialmente al final de ella, de ciertos ornamentos y objetos de uso litúrgico a las diversas iglesias de su diócesis, siendo la primera y más favorecida la propia Catedral aunque no olvidaría otras como San Juan de Perpiñán, a la que fueron a parar ciertos ornamentos de culto, o San Gregorio, en donde ordenó la construcción de un baldaquino que, junto con su rica biblioteca, de la que hablaremos en el capítulo siguiente, y el resto de piezas de su capilla personal que repartió, según consta en el memorial al que venimos haciendo referencia, son algunos de los vestigios que podemos dar a conocer acerca de su contribución al fomento de las artes y la cultura de su tiempo. En su caso, por las propias circunstancias que rodean este numeroso legado, del que una parte se llevó a cabo después de la muerte del obispo y otra mucho más numerosa sólo la conocemos desde una perspectiva meramente documental, resulta bastante difícil determinar la posición del prelado gerundense en cuanto a su determinación estética, más no sería excesivamente aventurado afirmar que aun cuando se reconocen en él tres importantes momentos de residencia en Italia, a la hora de hacer efectivas ciertas labores de promoción artística, sobre todo en el caso de los ornamentos y objetos de uso litúrgico, habría de seguir estando todavía del lado de la tradición gótica dominante en aquellas décadas.

---

<sup>300</sup> Grahit y Papell (1885), p. 115.

<sup>301</sup> Apéndice Documental II. Documento IV: Convenio entre don Juan de Margarit y el Cabildo de la Catedral de Gerona, por una parte, y Juan Agustí, director de la obra de la Iglesia, por otra, en virtud del cual se obligaba este último a construir un reloj para la torre de la Catedral.

Muy diferente resulta, sin embargo, su trayectoria cultural en la que se presenta como un auténtico conocedor del mundo clásico, un conocimiento que queda vertido en una actividad como escritor, historiador y teórico de la política que le lleva a ocupar un lugar extraordinario entre los humanistas del Renacimiento español.

Junto con don Íñigo López de Mendoza, aunque desde una vertiente eclesiástica y cortesana, se distingue igualmente en el plano de un activo y decidido mecenazgo artístico y cultural la figura del prelado toresano don Juan Rodríguez de Fonseca, prácticamente el único que podría estar con el Conde de Tendilla en la avanzadilla de aquel proceso de renovación que, ya suficientemente demostrado, se produce en el contexto que concierne a las relaciones entre Diplomacia, Arte y Cultura bajo el ensayo político que representa el reinado de los Reyes Católicos. En su caso, aunque por lo que hemos visto hasta aquí acerca de su papel como mecenas de las artes, se refería al capítulo de la gestión, encargo y ejecución de los monumentos funerarios de los miembros más importantes de su familia, incluido el suyo propio, el análisis de las huellas de su mecenazgo aparece detrás, siempre, de los lugares en los que durante mayor o menor tiempo residió como consecuencia de su designación para ocupar diversas y cada vez más elevadas dignidades eclesiásticas. Dotado de un espíritu tremendamente generoso, no sabemos si como resultado de su propia personalidad o como un instrumento de interés empleado en su propio beneficio, lo cierto es que se preocupó en todo momento por dejar una huella perdurable en casi todos los lugares por donde discurre su extraordinaria biografía, con lo cual habrá de representar en un sentido más o menos pleno algo que forma parte de la mentalidad propia de esta época. Y es que, con su espíritu abierto, amplio, dinámico, ambicioso y arraigado en apetencias y satisfacciones humanas, se avenían muy bien las nuevas corrientes, la fastuosidad, el lujo, la grandiosidad y culto a la fama halagaban sus aspiraciones. El afán de vigorizar esa tercera vida —la fama— le mueve a obras grandiosas.<sup>302</sup> Esa especial actitud nos ha permitido disponer en el momento actual de un repertorio amplio, excepcional y rico de obras esenciales desde diversos puntos de vista. Por un lado, llegan hasta nosotros conjuntos o piezas extraordinariamente importantes para comprender los desarrollos de nuestro arte renacentista en una etapa ciertamente temprana en la que todavía predomina

---

<sup>302</sup> Teresa León (1960), pp. 278-279.



esa indecisión tan característica de lo que será nuestro plateresco, quizá el mejor estilo que expresa, en términos artísticos, lo que en aquella época parece estar presente en todas las facetas de la actividad humana, es decir, el específico y explícito tránsito entre la tradición y la modernidad que hallamos en cualquiera de los episodios que se producen durante estas décadas finales del siglo XV y las primeras del siglo XVI. Por otro lado, el mecenazgo del obispo Fonseca nos sitúa ante un personaje esencial en la confirmación definitiva del modelo de interpretación que mejor se adecua con todo cuanto hemos querido dejar dicho a lo largo de las páginas que integran este trabajo, ya que por sí sólo bastaría para confirmar aquel maridaje entre política internacional y renovación artística y cultural que se produce entonces en el contexto de los reinos peninsulares. Por todo ello, parece no existir duda alguna a la hora de encontrar en él uno de los ejemplos más acabados de aquel proceso que nosotros venimos justificando.

No es nuestra intención hacer aquí un catálogo exhaustivo de las obras que se relacionan con el mecenazgo de don Juan Rodríguez de Fonseca, sino más bien dar noticia de su contribución al fomento y promoción de las artes, quizás porque precisamente esas obras pueden decir mucho sobre la propia personalidad de quien las fomentó, de sus gustos y preferencias artísticas así como de la definición y plasmación de unos determinados lenguajes formales y simbólicos, que en muchas ocasiones son el resultado de una serie de experiencias vitales entre las que mucho tienen que decir su estancia como embajador en algunos de los más importantes centros del arte europeo de aquella época. En concreto ya vimos que en su caso, la actividad diplomática la desarrolló en el ámbito de los Países Bajos, cuya presencia se convirtió en algo habitual aproximadamente desde 1491, con lo cual se convirtió en un testigo de excepción de cuánto se producía allí, decantándose definitivamente hacia unos mecanismos de expresión artística muy acordes con los que venía siendo la tónica general del arte hispano en esos momentos pese a que cada vez más se apreciaba el empuje y peso de los modelos italianos llegados hasta aquí de la mano de los artistas venidos desde aquella península y también, como ha quedado demostrado, a través de la fascinación que sintieron por ellos algunos otros representantes de la diplomacia española. Por lo que respecta a don Juan Rodríguez de Fonseca podemos decir, que sus cometidos y misiones diplomáticas, orientadas siempre hacia la zona norte del continente europeo, le inclinaron decididamente hacia las formas de la tradición flamenca, que en muchos

casos, sin embargo, habrá de quedar matizada con las aportaciones iniciales de aquel redescubrimiento de la Antigüedad que se traduce al principio en la adopción de una serie de repertorios ornamentales y decorativos que parecen estar inspirados en los relieves de las obras del mundo clásico. De hecho, podríamos decir que gracias a su mecenazgo, las obras con las que aparece relacionado, representan uno de los capítulos más interesantes de arte plateresco español, que no es sino el primer intento por conciliar ambas tradiciones en el marco de las experiencias artísticas que se producen en esta época de transición.

Una de las primeras obras detrás de las que algunos autores le han querido ver es el Retablo de San Jerónimo del Convento de la Mejorada de Olmedo, el cual se conserva hoy en el Museo de Escultura de Valladolid como una de las piezas más importantes de la retablística de los últimos momentos del arte medieval. Su vinculación con él viene de antiguo, pues en el estudio crítico y biográfico que Mariano Alcocer hizo sobre este esclarecido miembro del linaje de los Fonseca a principios de este siglo, se consignaba el retablo como una donación del obispo a una capilla que él mismo había fundado en aquel recinto religioso, justificando en principio tal afirmación a partir de la existencia en el retablo de una decoración heráldica perteneciente al escudo de esta familia. Posteriormente esta atribución ha sido mantenida por otros autores, aunque conforme se ha ido conociendo un poco más sobre la vida y personalidad de este embajador de los Reyes Católicos y sobre aquella interesante pieza, atribuible al artista Jorge Inglés, han aparecido algunas dudas al respecto. El hecho de aparecer allí el escudo de los Fonseca, sobre todo conociendo la importante contribución que tuvieron algunos de sus miembros más destacados al arte de aquel momento, no debe ser considerado nunca como un dato exclusivo a la hora de considerar esta obra como una muestra del mecenazgo de Rodríguez de Fonseca, pues otros parientes suyos parecen haber tenido mayor relación o intereses en este monasterio, como don Alonso de Fonseca que fue obispo de Ávila, a cuya diócesis pertenecía la Mejorada de Olmedo, en un tiempo más o menos coetáneo al que corresponde con la cronología del retablo. Post en su voluminosa historia de la pintura española afirmaba que *Juan Rodríguez was never bishop of Avila; but it is, of course, not necessary that the donor of the St. Jerome retable should have held that see, and he might have been any other ecclesiastic of the family who for any reason had an interest*

*in the monastery.*<sup>303</sup> De confirmarse algún día, documentalmente, la relación entre el Retablo de San Jerónimo y el obispo y embajador nos hallaríamos ante lo que habría de considerarse como la primera muestra de su mecenazgo artístico, antes incluso de haber participado en las misiones diplomáticas que le llevaron hasta los Países Bajos, lo que resultaría indicativo, por tanto, de sus netas preferencias hacia lo flamenco que sus embajadas no harían sino confirmar. Mientras tanto, y hasta que no aparezcan las certezas documentales que así lo permitan corroborar sería mejor pensar, creemos, en una atribución bastante forzada únicamente explicable por ser don Juan Rodríguez de Fonseca uno de los miembros más notables de aquella familia en relación con el fomento de las artes y porque durante algún tiempo fue, mientras estaba bajo la tutela de Fray Hernando de Talavera, a quien lo había encomendado la reina Isabel, arcediano de Ávila, hasta hoy la única conexión con aquella diócesis a la que pertenecía el Monasterio de la Mejorada.

De su obispado en Badajoz, donde apenas si llegaría a residir, no se conoce nada concreto acerca de esa manifiesta y pródiga generosidad que despliega posteriormente en las sedes de Palencia y Burgos, donde habría de dejar una huella imborrable de su amor al arte y la cultura de su tiempo. Diferente, sin embargo, es el panorama que encontramos en Córdoba, diócesis a la que accedió en 1499 después de abandonar la de Badajoz y compartiendo con ella un paso prácticamente efímero y casi inexistente, al coincidir su nombramiento con la etapa en la que don Juan Rodríguez de Fonseca desarrolló su faceta de embajador, y en concreto todo lo que tuvo que ver con la preparación de los matrimonios reales entre los hijos de los Reyes Católicos y el hijo del monarca inglés, primero, y los archiduques de Austria, después. A pesar, por tanto, de ese carácter casi accidental que tuvo el pontificado cordobés de Fonseca, su paso por aquella ciudad se materializó en la donación de una rica colección de manuscritos corales, quizá la más importante que existe en la catedral perteneciente a la época del Renacimiento, tal y como ha demostrado Manuel Nieto Cumplido en algunos de los estudios que ha dedicado a la miniatura cordobesa. Se trata de treinta y un libros decorados con ilustraciones de estilo flamenco que estaban destinados al coro de la catedral, cuyo escudo aparece en el primer folio junto con el del obispo y el de los Reyes Católicos, lo que hace pensar que todos fueron el resultado de un único encargo

---

<sup>303</sup> Post (1970), p. 74.

realizado por el prelado Rodríguez de Fonseca como una muestra más de un talante y de una personalidad enormemente espléndida a la hora de poner en marcha ciertas empresas de carácter artístico. Todos están escritos con letra gótica y en cuanto a las ilustraciones, aunque se corresponden en la mayoría de los casos con la temática dominante en cada uno de ellos, se da cabida también a escenas y manifestaciones de la vida política, eclesiástica o popular de la época.<sup>304</sup> En cuanto su autor, pudo ser éste un artista flamenco, o bien uno de aquellos que residía en Córdoba en el seno de uno de los talleres que existía en la ciudad o, habría sido buscado por el propio obispo que para entonces ya había entrado plenamente en contacto con el arte de los Países Bajos a raíz de sus misiones diplomáticas en aquel lugar.

El pontificado de don Juan Rodríguez de Fonseca en Palencia, además de ser el más largo de todos con los que fue beneficiado a lo largo de su vida, fue también el más importante desde el punto de vista de la puesta en marcha de una ingente labor de mecenazgo, promoción y encargos de toda índole. Durante la década en la que el obispo Fonseca dirigió los designios de la sede palentina, se convirtió en el fautor de una serie de empresas artísticas determinantes en la propia historia del arte de aquella ciudad y esenciales en la configuración de la extraordinaria personalidad que las llevó a cabo. De hecho el impulso otorgado por este embajador al arte que allí se estaba produciendo, aún cuando en su caso sólo quedara circunscrito a la catedral, está en la base de la confirmación de aquella ciudad en uno de los centros más importantes de las nuevas creaciones artísticas portadoras de los emblemas y significados de la renovación que estaba empezando a materializarse en todas las facetas de la historia de la cultura. Palencia es uno de los focos más importantes del arte plateresco español, y aunque sólo fuese por lo emprendido en la catedral, éste carácter y categoría se sustenta sobre aquellas prácticas de magnificencia y liberalidad que desplegaron mecenas de la talla del obispo Rodríguez de Fonseca. Aquí, además, encontramos las muestras más claras y esenciales del argumento que hemos intentado constatar a lo largo de las páginas que integran esta Tesis Doctoral, es decir, la confirmación de ese interesante maridaje que se produjo entonces, y entre sus figuras más relevantes, entre arte y política internacional a través de unos cauces y mecanismos que ya han quedado suficientemente demostrados. A la diócesis palentina haría entrega nuestro prelado de una serie de obras que

---

<sup>304</sup> Nieto Cumplido (1973), p. 33.

corroboran aquella estrecha relación que nos ha permitido hablar no sólo de unos específicos lenguajes artísticos de la Diplomacia española, también, el resultado material que la política exterior ejerció sobre la renovación artística y cultural de esas décadas. La labor promotora y auspiciadora de mecenazgos puesta en marcha por don Juan Rodríguez de Fonseca permite hablar de él como un típico representante en España de las tradiciones flamencas de las que no le faltarían conocimientos derivados de sus constantes estancias en las cortes de los Países Bajos a lo largo de todo el tiempo en que participó en misiones diplomáticas. Aunque en su caso también resultarán evidentes, sobre todo cuando después de Palencia es hecho obispo de Burgos, las novedades de los modelos italianos, cada vez más fuertes en el panorama artístico peninsular, no cabe duda que representa un ejemplo específico de la atracción por el arte de Flandes, o en todo caso, de la interpretación hispana que de él se había hecho y, al contrario de lo que ocurre con don Íñigo López de Mendoza, la ambigüedad que en éste se manifiesta cuando no es capaz de dar el salto definitivo con respecto a los esquemas tradicionales, Fonseca lo expresa desde una actitud en la que muy tímidamente aparecerán las conquistas procedentes de Italia. En ambos casos, siempre podremos encontrar detrás de una u otra actuación el peso de la actividad diplomática como generadora de unas determinadas preferencias estéticas que confirmarían una predisposición inicial y que se traduciría en un determinado fomento artístico y cultural expresivo con el signo dominante en cada caso.

En 1505 se hace cargo don Juan Rodríguez de Fonseca de la diócesis palentina, y aunque la toma de posesión la debió realizar en su nombre don Alonso de Fonseca, después arzobispo de Santiago de Compostela, no tardaría mucho tiempo nuestro embajador en hacerse con las riendas de una de las sedes más importantes del momento, y no sólo desde el punto de vista de los beneficios económicos y sociales que de ello pudiera obtener, sino porque su catedral será, el monumento cumbre en el que se centrarían todos los esfuerzos económicos y estéticos y en la que, durante los años finales del siglo XV y primeros del XVI, se planteará el primer gran debate entre tradiciones/antiguos y modernos.<sup>305</sup>

Tamaño empresa, como lo era la que había proyectado don Juan Rodríguez de Fonseca sobre la Catedral de Palencia iba a necesitar de un elenco de artistas

---

<sup>305</sup> *Jornadas sobre el Renacimiento en la provincia de Palencia* (1987), p. 30.



ciertamente importante para dar satisfacción a un proceso de reforma tan amplio y complejo como el que se llevó a cabo allí. Una de sus primeras intervenciones se localizó en el exterior del edificio catedralicio, concretamente en uno de los brazos del crucero, donde se levantaría la Puerta del Obispo, evidentemente en alusión a su promotor. Ejemplo singular de lo que aun restaba de aquella arquitectura de estilo ojival, destaca en ella el interesante repertorio ornamental y decorativo que aparece dispuesto en algunas de sus partes, anunciando de este modo el brillante capítulo del plateresco español del que don Juan Rodríguez de Fonseca sería, en calidad de mecenas, unos de sus más férreos defensores, sobre todo por haberse rodeado de los artistas que mayoritariamente aparecen vinculados con las fórmulas y esquemas relacionados con sus modelos formales e iconográficos.

Será, sin embargo, en el interior, de cuyo ornato se ocupó profundamente el obispo, donde la historia del plateresco alcance uno de los episodios más interesantes en compañía, todavía, con algunas de las manifestaciones más netamente expresivas de aquella tradición flamenca que recorre a todas luces la mente del embajador a lo largo de su participación y promoción artística y cultural. Al ver la profusión con que se repite el escudo de este Obispo en las diferentes partes y detalles de la Catedral, cualquiera creería que era fundación suya, lo que prueba al menos la diligencia con que acudió a subvenir a los gastos de la fábrica y el cariño con que miró siempre a la Iglesia matriz de su diócesis. Bienhechor incansable, favorecedor constante de la Iglesia, aun separado de ella por Comisión diplomática, se acuerda de la Catedral palentina y le hace favor de objetos de riqueza inapreciable y de mérito artístico inmenso.<sup>306</sup> El coro, en sus costados y especialmente en el trascoro que lo cierra a la nave principal será donde el despliegue de medios e intenciones parece alcanzar dimensiones monumentales. Si en los diversos tramos del coro, tanto los del lado del Evangelio como los de la Epístola, plantean esa característica incertidumbre estética que vemos en otras intervenciones suyas, será en el trascoro donde se decanta ya más visiblemente el triunfo de los formulismos del plateresco, sobre todo en su aspecto decorativo caracterizado por una exuberancia ornamental extraordinaria que parece servir toda ella de marco a una de las piezas documentalmente relacionada con sus misiones diplomáticas. Al acabarse la construcción del trascoro, dispuso don Juan Rodríguez de Fonseca que se colocara allí

---

<sup>306</sup> Alcocer (1926), pp. 88-89.

un tríptico que él había mandado hacer durante su estancia en Flandes. Esta obra, conocida como el Retablo de Nuestra Señora de la Compasión representa una de las muestras más exclusivas y singulares de cómo el equipaje de los embajadores de los Reyes Católicos no siempre contenía papeles relacionados con los asuntos más o menos importantes que les habían encomendado. Otras veces, también, estas embajadas sirvieron como vehículo o motor para unas determinadas labores de mecenazgo artístico, de las que da cumplida cuenta este extraordinario retablo. Consta de una tabla central en la que aparece el tema de la Virgen sostenida por San Juan Evangelista, a un lado, y al otro el propio obispo como donante y de rodillas. Alrededor de esta escena se representan, mediante siete tablillas más pequeñas los Siete Dolores de la Virgen, reservándose las tablas laterales para contener una serie de inscripciones en las que se insertan las indulgencias que Fonseca había conseguido en beneficio de los devotos de aquella advocación, por la que él sentía una especial consideración, de hecho, el comitente tenía una particular devoción que le llevó a figurar entre los primeros inscritos en el libro de la Cofradía de esa advocación que se custodia en Bruselas... La piedad y el gusto personales juegan pues, un papel determinante en el contenido de esta obra, algunas de cuyas escenas muestran una dependencia cierta de grabados de Schongauer, y cuyo tono general es el esperable por su procedencia flamenca.<sup>307</sup> Precisamente será en una de esas tablas laterales donde aparece la inscripción que sugiere todo lo que tuvo que ver con las circunstancias que rodearon el encargo y llegada a España de esta interesante creación de la pintura flamenca, donde precisamente podemos leer que, en el año 1505, *el reverendo magnífico señor Don Juan de Fonseca, por la gracia de Dios, Obispo de Palencia, Conde de Pernia, mando hacer esta imagen de nostra Señora de la Compasion, estando en Flandes por embajador con el señor Rey Don Felipe de Castilla e con la reina doña Juana nuestros señores. Todos los que rezaren siete Ave Marías e siete veces el Pater noster de rodillas de ella gana muchos perdones; et los cofrades de esta cofradia rezandolos, ganan los dichos perdones e otras indulgencias contenidas en la bula de esta cofradia.*

Mucho se ha escrito y sugerido en torno a quien pudo ser el autor de esta tabla flamenca, sobre el que se han barajado muy diversas suposiciones, aunque la más aceptada la relaciona con el maestro Jan Joest de Calcar, uno de esos artistas que trabaja

---

<sup>307</sup> *Reyes y Mecenas...* (1992), p. 327.

en los Países Bajos entre los últimos años del siglo XV y primeros del XVI, fecha en la que precisamente se encontraba nuestro Fonseca desempeñando sus labores diplomáticas. Lo que está claro, en todo caso, es que se trata de una obra directamente encargada por el obispo y no una adquisición arbitraria o circunstancial o, incluso, el resultado de una compra en uno de los numerosos mercados de arte que en aquellos momentos debían existir en las principales ciudades del norte de Europa. Estamos, por tanto, ante una pieza que responde y reproduce perfectamente los intereses y preferencias del que se representa en ella como donante, el cual, posiblemente, ya antes de encargarla tenía pensado cuál iba a ser su ubicación en el contexto de la Catedral que entonces gobernaba.

No quedaría reducida aquí, sin embargo, la generosidad que don Juan Rodríguez de Fonseca dispensó hacia la sede palentina. Todavía, antes de marcharse a su nuevo destino a finales de 1515, habría de dejar constancia de su espíritu espléndido y magnífico, ya que gracias a él, prosperaron enormemente las obras de la catedral que habrían de quedar profundamente adelantadas así como las que proyectó fuera del propio recinto catedralicio, concretamente en el claustro que fue prácticamente terminado bajo su pontificado. Además, como se refiere en la *Silva palentina*, reparó así mismo de buenos dormitorios y camas el hospital de esta iglesia y dio a la sacristía un ornamento rico de brocado altibajo, en que hay capa y casulla y dalmáticas, donde están bordadas sus armas, que son cinco estrellas coloradas en campo dorado; dio cuatro tapices muy buenos de historia eclesiástica, y después en su muerte mandó otros cuatro de la Salve Regina, y todos ocho tienen los dhos. Escudos y hizo otras muchas buenas obras a esta iglesia.<sup>308</sup> De entre todo lo expresado, que muestra indudablemente la decidida promoción y protección que Fonseca dispensó siempre y en todo momento hacia aquella sede catedralicia, destaca sobremanera, en el capítulo de las donaciones, la magnífica colección de tapices que entregó a ella y que hoy se conserva en la Sala Capitular y en la Capilla Mayor de la sede palentina. Su interés, entre otras cosas, radica en que ocurre con ello algo parecido a lo que hemos podido comentar con relación al Retablo de Nuestra Señora de la Compasión, ya que todo parece indicar, por lo menos en relación con la primera serie, fue un encargo personal del prelado durante su estancia en Flandes con ocasión del fallecimiento de la reina Isabel la Católica, momento en el

---

<sup>308</sup> Fernández de Madrid (1932), T. II, p. 74.

que viajó hasta la corte flamenca para comunicar a los herederos al trono la muerte de la reina y la necesidad de su inmediato regreso a Castilla para hacerse cargo de las riendas del Estado. El dato que corrobora la participación directa de don Juan Rodríguez de Fonseca se apoya sobre la constatación en ellos de que el escudo de su familia forma parte de cuerpo del tapiz y no ocurre, como vemos en los cuatro que integran la segunda serie, que han sido colocados con posterioridad y superpuestos al cuerpo original, lo que nos lleva a pensar que aunque de similar procedencia, seguramente no resultarían de una intervención directa del obispo. De hecho, por lo que se desprende de su testamento, habría de dejar este encargo a su hermano don Antonio de Fonseca que fue, quien en última instancia hizo entrega de ellos a la Catedral, posiblemente después de haberlos comprado en España a donde la llegada de este tipo de piezas no sería nada infrecuente.

Podríamos cerrar este rápido repaso sobre las huellas del mecenazgo artístico de don Juan Rodríguez de Fonseca en la Catedral de Palencia dejando constancia de lo que debe considerarse como una de sus últimas intervenciones. En este caso se trata de la labor de engrandecimiento y cambio de ubicación del retablo mayor de la Catedral, debido en principio al mecenazgo de su antecesor en la diócesis don Diego de Deza. Por las noticias documentales que poseemos, parece ser que incluso antes de ser instalado en su emplazamiento original decidió el prelado toresano mudar su posición. Al ser cambiado de lugar y dado que las dimensiones variaban en anchura y altura, el retablo tuvo que ser agrandado y por ello, entre otras medidas, se concertó con Juan de Flandes la realización de varias tablas de pintura.<sup>309</sup> Pasarían varios años hasta que esta obra quedara finalmente materializada, y ya para entonces ni siquiera permanecía el obispo Fonseca en Palencia, pues en el interim se había producido su traslado a la diócesis de Burgos donde habría de protagonizar, como ahora veremos, algunos interesantes episodios relacionados con el mecenazgo y la promoción artística.

Aunque no con la generosidad y el carácter espléndido que desarrolló durante su pontificado en Palencia, del que ya hemos dejado debida cuenta, cuando es trasladado a la sede burgalesa habrá de impulsar, con similar espíritu una serie de obras capaces de hacer imborrable su paso por aquella ciudad en la que, no obstante, encontraría una mayor oposición por parte del cabildo y otros miembros de la jerarquía catedralicia que le frenaron constantemente sus propias aspiraciones. Como ya lo hemos dejado dicho al

---

<sup>309</sup> Portela Sandoval (1977), p. 50.

presentar su semblanza biográfica en el capítulo tercero, estuvo no pocas veces en el centro de las disputas que se le presentaron con otros sectores del gobierno de la Catedral, opuestos principalmente a las pretensiones de control y jurisdicción que se encontraban detrás de muchas de sus empresas, incluidas las artísticas. Además, hay que recordar que durante los años en que fue obispo de Burgos, desde 1515 hasta su muerte en 1524, no sólo se produce su paulatino declive en el contexto de su participación y protagonismo en los asuntos relacionados con el Estado, las Indias y las cuestiones diplomáticas. Asimismo, es entonces cuando tiene lugar el grave episodio de las revueltas comuneras, especialmente sensibles y drásticas en aquella ciudad, hasta el punto que el prelado se vio envuelto en su desarrollo, como demuestran las cartas que le envió un representante de Carlos V agradeciéndole su apoyo económico durante los momentos más álgidos del enfrentamiento. De cualquier manera no faltarán los datos que certifiquen su demostrada pasión hacia las artes y la cultura en general, hasta tal punto que merece figurar en un lugar destacado en el contexto de los mecenazgos y políticas de promoción que favorecen en España, en aquel tiempo, los mecanismos y desarrollos necesarios para emprender la renovación artística y cultural que alcanza sus capítulos más sobresalientes conforme media el siglo XVI. De hecho, los años del pontificado de don Juan Rodríguez de Fonseca en Burgos son aproximadamente los mismos durante los cuales se va a producir, en términos de concepciones estéticas, la etapa que anuncia el triunfo de los modelos renacentistas que ya venían anunciándose desde finales del siglo XV, gracias a la especial situación socio-política y económica que se vivía en aquella ciudad desde los últimos tiempos medievales. La introducción del Renacimiento se produce por la actuación combinada de una serie de influencias que hallan buena acogida por el sólido ambiente cultural y la preparación artística precedente. Por un lado se producen ciertas relaciones exteriores gracias a las cuales se importan obras renacentistas, llegan grabados con motivos decorativos, y vienen artistas conocedores de las novedades, como es el caso de Felipe de Vigarny, o bien burgaleses regresan de una formación italiana, cual es el de Diego de Siloé.<sup>310</sup> Junto a ese componente, presente aquí como en otros centros artísticos del Renacimiento español, incide con igual fuerza la presencia allí de ciertas personalidades dotadas con una sensibilidad y una serie de cualidades que llegan a ser tan decisivas en el propio proceso

---

<sup>310</sup> Andrés Ordax (1985), p. 856.



de renovación artística y cultural como las que se relacionan con la llegada de obras y artistas expresivos del nuevo arte. Una de esas personalidades habría de ser el Obispo Fonseca, que ya había demostrado, especialmente en Palencia, unas dotes y unas actitudes que, canalizadas a través de las políticas de mecenazgo e intervención, llegarían a ser determinantes a la hora de definir las singularidades de aquel periodo en el que las novedades formales son inseparables de los nuevos conceptos dominantes en la mentalidad renacentista, tales como la idea de la fama, el recuerdo perdurable, la distinción y el reconocimiento social a través de la magnificencia, la liberalidad y el lujo.

Solamente con estos precedentes y con todo lo que ya sabemos acerca de este prelado, delegado de Indias y embajador que fue nuestro Fonseca podremos analizar las huellas de su mecenazgo en la Catedral de Burgos, a la que entre otras cosas hizo donación de una serie de piezas que todavía se conservan allí formando parte del tesoro catedralicio, tales como la reliquia de San Vicente Mártir de Valencia, hacia la que había entonces una gran devoción, y que él entregó en un relicario de plata sobredorada con inscripciones de piedras preciosas. Como ya recordábamos también en su momento, aunque no directamente, por su causa se vio favorecida la Catedral de Burgos con algunas piezas de origen indiano, cuyo valor estaría en su carácter exótico y singular como correspondía a una serie de objetos extraños a la producción artística tradicional. Estas piezas formaban parte de un legado realizado por el conquistador de México Hernán Cortés en un intento de atraerse la correspondencia del obispo con sus intereses en los territorios descubiertos unas décadas antes.

En 1516, al año de haber hecho posesión del obispado de aquella ciudad, se abrió en uno de los muros de la Catedral la Puerta de la Pellejería. Esta obra era parte del plan de reformas que había proyectado sobre aquel edificio, muchas de las cuales no pudieron llevarse a cabo como consecuencia de la inestabilidad de su pontificado y de los propios acontecimientos históricos que tuvieron lugar entonces. En esta puerta aparecen, casi por vez primera, las más tempranas conquistas del arte del Renacimiento español, expresadas éstas no sólo en cuanto a la decoración ornamental sino también en algunos de sus elementos estructurales, aunque no se puede considerar en un sentido puro, sino más bien como una de esas creaciones que todavía acusan aquel momento de vacilación en el cual se compenetran y hermanan las tradiciones de la decadencia ojival

con las influencias avasalladoras del nuevo estilo, llamado a producir fundamental transformación en el arte.<sup>311</sup> La Puerta de la Pellejería reproduce arquitectónicamente un inmenso retablo en piedra con columnas, frisos y un ático circular que lo corona en la parte superior un interesante decorado con una imagen de la Virgen con el Niño y, a sus pies, arrodillado, el Obispo Fonseca en uno de los retratos que se conocen de este prelado toresano. Todo el conjunto está ricamente decorado con ornamentos labrados que recuerdan bastante la efervescencia plateresca que se extendió por la mayoría de las obras que se realizan en estos momentos, como fase previa a aquel clasicismo que décadas más tarde opta por la desnudez de los muros y la primacía de los elementos arquitectónicos. Como testimonio pétreo de un decidido mecenazgo aparecen en las enjutas del arco de entrada los escudos con las estrellas rojas que identifican al promotor de la obra, demostrando con ello que tenía entonces tanta fuerza el arte como expresión de una determinada religiosidad como la utilización del mismo en virtud de los ideales de aquella época.

Sin embargo, habrá de ser en el interior de la Catedral donde se encuentra la empresa de más elevada significación del mecenazgo fonsequista y una de las obras más extraordinarias y notables de cuantas se realizan en los momentos iniciales de nuestro arte renacentista, no sólo por haber trabajado en ella una de las *águilas* del Renacimiento, sino porque en sí misma representa una conquista de la arquitectura hasta tal punto de ser considerada como una auténtica obra maestra en su género. La Escalera Dorada surgía como respuesta a un problema eminentemente funcional que venía afectando a las corrientes de aire frío que, sobre todo en invierno, entraban en la Catedral afectando duramente la salud de los miembros del Cabildo. Por ello fue desde el primer momento de su pontificado una preocupación de don Juan Rodríguez de Fonseca acometer los arreglos necesarios para poner fin a este problema, aunque en ningún caso sin tomar en cuenta lo que pudieran opinar los otros responsables del gobierno catedralicio, a la postre, el punto de partida de las numerosas disensiones y enfrentamientos que hubo de mantener con ellos, los cuales se sentían seriamente agraviados con respecto a sus propias prerrogativas y privilegios. De una manera u otra, estas discrepancias habrían de ser el origen de esta monumental creación en la que tanto valor tiene lo decorativo como su carácter ingenieril. La Escalera Dorada fue

---

<sup>311</sup> Alcocer (1926), p. 97.

encargada a un artista burgalés que no hacía mucho tiempo que había regresado a su ciudad natal después de una interesante formación en suelo italiano, convertido, por tanto, en el mejor intérprete de las novedades que aquella península se habían ensayado. Este artífice no era otro que Diego de Siloé, autor de este magno proyecto que fue dado a conocer, en presencia de don Juan Rodríguez de Fonseca, en la sesión del Cabildo celebrada el día cuatro de noviembre de 1519. Su originalidad radica en su forma en T y la destacada valoración decorativa que aparece en ella, indicativa de los modelos y ensayos que desde aquella península estaban siendo adoptados en España gracias al mecenazgo y la promoción de personalidades tan destacadas como este Obispo de Burgos, el cual, ni en los últimos años de su vida, dejó de valorar el papel del arte y la cultura en el contexto de la renovación que se había emprendido unas décadas antes coincidiendo con los inicios del Estado Moderno que inauguran los Reyes Católicos.

Precisamente, en esa época, la obtención una serie de dignidades, prebendas e importantes rentas de otros importantes centros religiosos del Reino de Castilla, la agradecerá nuestro prelado y embajador, con la magnificencia que ya había desplegado en aquellas sedes de las que fue titular a lo largo de toda su vida. Esto es lo que podemos decir cuando analizamos las huellas y rastros de su mecenazgo en los edificios relacionados con dichas prebendas y dignidades. Uno de los más significativos será la construcción del claustro gótico de la Colegiata de San Isidoro de León, adosado junto a los restos que todavía se conservaban del espacio claustral levantado en el periodo románico, cuando se acometió la construcción de este recinto que debe su origen a la entrega por parte del caudillo musulmán de la ciudad de Sevilla de las reliquias de San Isidoro. Don Juan Rodríguez de Fonseca fue abad de la Colegiata desde 1519, por lo que cabe pensar que tales obras se realizarían a partir de ese momento y que, posiblemente, serían las últimas de cierta envergadura que se atribuyen a este mecenas y diplomático, protagonista a un tiempo de las más importantes misiones de la política internacional de los Reyes Católicos, y de las empresas que configuran la renovación artística y cultural que se produce en aquel mismo marco histórico-temporal.

Sin el carácter de una fundación religiosa como las que hemos tenido oportunidad de analizar en las páginas anteriores, y a mitad de camino entre la intervención y el encargo, le llega el turno ahora al estudio de las huellas del mecenazgo

artístico del que tradicionalmente se considera el último embajador de la época de los Reyes Católicos y, posiblemente, uno de los primeros diplomáticos del periodo carolino, pues en ambos reinados aparece nuestro personaje desempeñando funciones de representación y defensa de los intereses de la causa española en la corte romana. Éste, que no es otro que don Jerónimo de Vich y Valterra, por ser el último cronológicamente, no lo será en cuanto a la importancia que tuvo en relación con el arte y la cultura de su tiempo, pues le corresponde a él ser el protagonista de uno de los episodios más importantes en el camino que marca el triunfo de las propuestas de un clasicismo basado en un complejo redescubrimiento de la Antigüedad, explicable sólo y exclusivamente como consecuencia de su permanencia en aquella corte italiana durante un prolongado periodo. En su caso, cuando analizábamos cuáles eran los lenguajes artísticos de la Diplomacia española, decíamos que representaba el ejemplo más expresivo de lo que significaban las conquistas del arte italiano del Renacimiento, encontrando en él el resultado más acabado con el que se cerraba aquel ciclo de ambigüedades y contradicciones que habían marcado la historia de nuestro arte renacentista desde las últimas décadas del siglo XV, que es cuando empiezan a aparecer las muestras iniciales de una renovación artística y cultural cifrada en la emulación de los modelos y ensayos procedentes de Italia. Al margen, sin embargo, de esta cuestión, que no quiere decir que carezca de importancia para nosotros, lo verdaderamente significativo desde el punto de vista que dirige nuestra investigación es poder constatar que su consideración aquí sólo es posible por haberse encontrado detrás de una serie de empresas que sólo y exclusivamente pueden ser consideradas como una traducción material de aquel maridaje entre arte y diplomacia que se produce en el marco histórico, político y social que coincide con el reinado de los Reyes Católicos y el inicio de la Casa de Austria en España.

A diferencia de lo que pudo acontecer en el caso de don Íñigo López de Mendoza, portador, antes incluso de su estancia en Italia, de una sólida formación humanística recibida en el seno de su familia y al amparo de miembros tan ilustres como el Cardenal Mendoza o, principalmente, su abuelo el Marqués de Santillana, que no en vano estaba llamado a ocupar un puesto de primer orden en el mundo de las letras hispanas a finales del periodo medieval, la instrucción artística de don Jerónimo de Vich se produjo sustancialmente en el lapso de tiempo que ocupó su representación

diplomática en Roma, pues no consta que antes de viajar hasta allí, a mediados de la década de 1510, fuese él un abanderado, como el Conde de Tendilla, en el proceso de adopción de las novedades artísticas y culturales de la edad del Humanismo. Su educación artística se produjo, enteramente, en el transcurso de su embajada y como resultado de una prolongada actividad como diplomático de casi tres lustros, templada, además, en el seno de aquella Roma pontificia que respiraba continuamente con los triunfos y conquistas del arte del Renacimiento, que don Jerónimo de Vich pudo conocer y gozar prácticamente en casi todos los rincones de aquella ciudad. Esos son, por tanto, los condicionantes o referentes a tener en cuenta a la hora de justificar la decisión por parte de este aristócrata valenciano de levantar en su ciudad una de las muestras más representativas y novedosas de la arquitectura del clasicismo *cinquecentista*. Y es que, aunque para cuando se construye en Valencia el magnífico palacio renacentista del embajador Vich ya habían aflorado ciertos rasgos de la cultura humanística de tradición italianizante en el contexto de la literatura y las artes plásticas, desde un punto de vista de la arquitectura, el paisaje dominante seguía siendo el de un panorama dominado por los usos y modos de la arquitectura tradicional, aquella que precisamente encontraba en el periodo gótico uno de los episodios más extraordinarios, pues había coincidido su eclosión con una de las etapas más brillantes de la historia política, económica y social de las principales ciudades del reino levantino peninsular.

Volviendo a nuestro punto de partida, habría que insistir en la importancia que había alcanzado Roma durante el tiempo en que habitó en ella don Jerónimo de Vich, una importancia que no sólo tenía connotaciones políticas o religiosas, sino, fundamentalmente artísticas y culturales, después de haberse hecho efectivo el traslado de la primacía y ejemplaridad que durante el Quattrocento le había correspondido a Florencia. Se tradujo esto en la puesta en marcha allí, gracias al mecenazgo y el patrocinio de los pontífices y otros miembros de la Iglesia, de una serie de empresas, principalmente urbanísticas y arquitectónicas, tendentes a dotar a la ciudad de una imagen completamente nueva y profundamente significativa. El resultado de todo ello sería la presencia de una gran cantidad de artistas ávidos de recibir los más altos encargos que entonces se estaban proyectando. No cabe duda, por tanto, que don Jerónimo de Vich pudo asistir, como protagonista de primera fila, a todo ese interesante proceso de reordenación urbanística y de proyección arquitectónica sin paralelo desde la



época clásica. Difícilmente, partiendo de la base de una personalidad ciertamente receptiva, no desprovista de una importante sensibilidad y en perfecta comunión con lo que esa renovación implicaba desde una perspectiva emblemática, simbólica y de representación, se puede pensar que nuestro embajador quedara al margen de cuanto todo esto significaba, y significaría, aún mas, en el caso de su Valencia natal. Es por ello que, en los últimos años de su embajada habría de ir preparando lo que se convierte en su principal empresa y legado artístico, independientemente de su valor en el contexto de la historia del arte y la arquitectura del Renacimiento en España. Creemos que sería a partir de la muerte del rey Fernando en 1516, coincidiendo con esos años de cierta inestabilidad en los que se prepara la llegada del rey Carlos, destinado por los azares de la vida a gobernar una monarquía que empezaba a tener dimensiones casi imperiales, cuando don Jerónimo de Vich inicia los trámites y gestiones que condujeron a la remodelación de su mansión valenciana en una de las muestras más vanguardistas del arte renacentista. El lugar elegido sería la residencia familiar que la familia Vich poseía en aquella ciudad, seguramente una de esas casonas medievales de las que todavía se conservan algunos vestigios en diversas ciudades españolas, sobre la que nuestro embajador proyectó una serie de actuaciones muy concretas y específicas que contribuyeron a dotarla con una nueva fisonomía. Habrían de ser éstas el alzado de una monumental fachada y la construcción en el interior de un auténtico *cortile* al más puro estilo romano del que no le faltarían a su promotor referentes en la Ciudad Eterna. *En el pati del palau Vich s'aprecia en aquest sentit un eco dels cortili romans de començament de segle que, amb peculiar articulació de cossos y s'bria simplicitat, desenrotllaren el model imposat pel de la Cancelleria de Roma. Un exemple d'això pot ser el cortile d'una casa construïda per Sangallo en el carrer Montserrat de Roma, la simètrica i clara composició de la qual manté una certa correspondència amb la de Vich.*<sup>312</sup> Sangallo, pero también Bramante, Rafael y otros arquitectos de la Roma renacentista se convierten en intérpretes de las nuevas tendencias artísticas que dibujan el paisaje de aquella época, con lo cual no le faltarían al caballero y embajador valenciano candidatos para hacer realidad el proyecto de reconversión de su residencia en España. Con todos ellos, además, se encontraría en alguna ocasión durante todo el tiempo que pasó en Roma, pues en la mayoría de los casos estuvieron éstos vinculados

<sup>312</sup> Bérchez Gómez (1982), pp. 48-49.

con las obras vaticanas, y dada la extraordinaria proximidad que existió entre el papa León X y don Jerónimo de Vich, no estaría fuera de lugar pensar que hubiese participado activamente en las reformas y actuaciones emprendidas por aquel pontífice. Esto es, sin embargo, todo cuanto podemos decir, pues ante la falta de una exhaustiva documentación sobre el palacio valenciano y su promotor, las cuestiones referentes a su autoría deben seguir quedando en el ámbito de las conjeturas, aunque no por ello le privan de su excepcionalidad y carácter extraordinario, y mucho menos de lo que ha merecido traerlo hasta aquí, es decir, su materialización como resultado de unos concretos y específicos vínculos entre el arte y la política exterior que se produce en el marco de la Roma del Renacimiento, cuyos resultados se dejarán notar en aquella ciudad de Valencia que se abre hacia el mundo moderno.

La historia del palacio del embajador Vich, antes de cualquier análisis de sus novedades renacentistas, es la historia de aquella larga nómina de obras demolidas, tan larga que José Antonio Gaya Nuño pudo hacer una historia de la arquitectura española a través de sus monumentos desaparecidos. Aunque su propietario más ilustre se cuidó de evitar, según consta en una de las cláusulas de su testamento, una posible enajenación o dispersión de sus bienes, cuando a finales del siglo XVII y, sobre todo, durante el siglo XVIII, la familia Vich empezó a perder la fuerza y consideración que había tenido en épocas anteriores, se empezó a consumir lo que a la postre acabó con esta interesante muestra de nuestra arquitectura del Renacimiento. Durante los últimos años del seiscientos fue habitada por una familia de comerciantes alemanes dedicados a la venta de objetos de lujo y, a principios del siglo XIX, unos de los descendientes de aquel embajador decidió venderla a la Casa de Miranda que se haría cargo de ella hasta el instante mismo de su demolición. El 10 de enero de 1858 ante la inminencia del derribo, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos proponía su adquisición al Estado, pero, callando éste, se pasó a la demolición, consiguiendo dicha entidad académica la cesión de los elementos del patio. Por desdicha, nadie se ocupó de levantar plano, y por suerte, disponemos de un alzado del patio que en 1801 levantó don José Fornes, como ejercicio en la escuela de arquitectura de la dicha Academia de San Carlos. El derribo se consumó a fines de 1859.<sup>313</sup> De haberse conservado, tendríamos ante nosotros una de las muestras más tempranas de lo que finalmente acabó siendo el triunfo de los modelos

---

<sup>313</sup> Gaya Nuño (1961), p. 300.

de la arquitectura clasicista y anticuaria que don Jerónimo de Vich pudo gozar durante su estancia en aquella ciudad como embajador de España ante la Santa Sede. Su singularidad procede por el hecho de ser pionera en el contexto de la arquitectura civil del Renacimiento español, pues aunque muchas veces merece tal consideración el Palacio que el emperador Carlos V mandó construir en la Alhambra de Granada, lo cierto es que antes que aquel, la residencia del embajador, casi coetáneamente con el Castillo-palacio que el Marqués del Cenete se estaba construyendo en La Calahorra, al norte de la provincia de Granada, representan dos muestras ciertamente acabadas de cuanto significó la asimilación e implantación de las conquistas y triunfos de aquel italianismo arquitectónico tan puro, sirviendo incluso, de pieza de unión entre las obras que posteriormente llenan el panorama de la arquitectura española del quinientos.

En cuanto a la fachada, según lo que se puede deducir del dibujo conservado de ella, debía constar ésta de dos cuerpos, aunque para entonces ya se habría eliminado el piso superior, en el que todo parece indicar se abría un antepecho enmarcado por pilastras y con paneles de mármol decorados con círculos en los frentes. En cuanto al piso inferior, donde se haya la portada de ingreso al palacio, se encuentra éste flanqueado también por dos columnas de fuste estriado que apoyan sobre pedestales y rematan en sendos capiteles de orden corintio, aunque con un tratamiento no poco peculiar que encuentra su referente en palacios florentinos y romanos de aquella etapa del Renacimiento. Encima de los capiteles corre, seguido, un friso decorado con grutescos y estrigilos que traduce la inspiración clasicista de toda la obra. La puerta de entrada es un arco de medio punto decorado también con grutescos y motivos de candelieri que no tardarán en aparecer en otras obras de la arquitectura española de aquella época. En las enjutas del arco se colocan discos avenerados muy característicos también del Renacimiento, y que volveremos a encontrar en la decoración del patio.

Era éste, nos referimos al *cortile* del interior, un espacio cuadrangular con arquerías en cada uno de sus lados, tres sobre columnas en los costados laterales y serlianas en los centrales, siendo aquí uno de los primeros ejemplos donde aparece este elemento tan difundido en el seno de la arquitectura del Renacimiento desde que Serlio hiciera uso de este sistema de ventanaje directamente inspirado en algunas obras de la Antigüedad. El patio, en lo que a su composición se refiere, es posible ponerlo en conexión con algunos cortiles romanos de los primeros años del siglo XVI, pero en lo

que es acabado decorativo evidenciaba aún un tratamiento cuatrocentista, a través del uso de platillos avenerados, ventanas con frontones avenerados y ajimeces, capiteles de diversa talla y, sobre todo, en la falta de ortodoxia que se aprecia en la composición de la serliana con prolongación ininterrumpida de molduras sobre el arco y los dinteles, obviando la diferenciación entre entablamento y arco. Todo ello nos lleva a pensar en la posible autoría de un arquitecto formado en el medio romano de principios del siglo XVI quizás para lo que pudo constituir el diseño, pero en lo que a la realización material de la obra se refiere habría que pensar en talleres genoveses y artistas lombardos, similares a los que realizan el palacio de Calahorra.<sup>314</sup> Este último es un dato muy interesante, por cuanto nos presenta a don Jerónimo de Vich, como a aquellos otros mecenas de su tiempo, buscando en Génova u otras ciudades próximas a Carrara, las canteras por antonomasia de los mármoles renacentistas, al artista, principalmente al taller que se habría de hacer cargo de la decoración de su palacio de acuerdo con las novedades estructurales que el autor de su diseño ya había planteado. En esto no estará muy lejos del Conde de Tendilla, que también había acudido allí para contratar la realización del mausoleo de don Diego Hurtado de Mendoza, de don Juan Rodríguez de Fonseca y su hermano con motivo de la gestión de los sepulcros de su familia para la iglesia de Santa María la Mayor de Coca, y de otros tantos como aquel don Fadrique Enríquez de Ribera, I Marqués de Tarifa, que precisamente en Génova encargó también los sepulcros parietales de sus padres, actualmente en la Sala del Capítulo de la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla.

De aquel excelente patio, romano en su concepción y toscano en cuanto a su decoración, sólo se conservan algunas piezas, rescatadas poco antes de su demolición y llevadas al Museo Provincial de Arte en donde hoy se pueden contemplar los restos de algunos capiteles y una de las serlianas perteneciente a una de las pandas centrales del mismo. Sin embargo, el impacto que en su momento causó esta obra en los medios artísticos valencianos de la tercera década del siglo XVI fue tan grande que no pasaría mucho tiempo hasta que se dejara sentir su impronta en los edificios que por entonces se estaban levantando en aquella misma ciudad, de tal manera que se puede afirmar que, *en aquest sentit que exercí un Opaper semblant al dels tractats i llibres d'estampes*

---

<sup>314</sup> *Historia del Arte Valenciano...* (1987), p. 130.

*d'arquitectura difosos en la segona meitat del segle.*<sup>315</sup> No faltan, por tanto, reminiscencias del palacio del embajador Vich en espacios puntuales de la arquitectura valenciana del Renacimiento, lo que demuestra, a diferencia de lo que ocurrió en otras ocasiones, como por ejemplo con aquella lauda sepulcral de don Lorenzo Suárez de Figueroa en el medio artístico extremeño, que se constataba ya una patente sensibilidad hacia las actitudes y opciones portadoras de los emblemas simbólicos y formales de la renovación artística y cultural que implicaba el Renacimiento.

El afán renovador de don Jerónimo de Vich no se limitaría únicamente, aunque ya no es poco, a la adaptación de su mansión medieval en uno de los primeros ejemplos del italianismo arquitectónico. En su caso se trata de una asimilación más completa y cabal de todo cuanto significó el arte y la cultura que se producía en aquella península donde desarrolló diversas misiones de representación diplomática. Recordaremos ahora, aunque ya lo hemos dejado dicho en otros capítulos, que en el equipaje del embajador no sólo vendrían los proyectos de su futura residencia sino un legado de piezas y objetos artísticos mucho mayor del que actualmente se conoce, indicativo de hasta qué punto habían calado en él las conquistas de aquella época. Lo más importante, sin embargo, serían los lienzos, de temática religiosa, que le habría encargado al pintor Sebastiano del Piombo en algún momento durante su estancia en Italia. Éstas quedaron inmediatamente vinculadas a su mayorazgo, estableciendo incluso en su testamento un vínculo valorado en catorce mil sueldos de renta anual cuyo objeto era impedir cualquier posible fragmentación del mismo, lo que como ya vimos no tuvo, al final, ninguna efectividad. Las pinturas del Piombo, tanto aquel Tríptico de la Redención como el Cristo Nazareno ayudado por el Cirineo, constituyeron un importante punto de inflexión en la historia de la pintura valenciana (similar al que también representó la construcción de su palacio), sin las que sería difícil explicar los ulteriores desarrollos de ésta a lo largo del Siglo de Oro. Ya dejamos dicho también cómo habría entrado don Jerónimo de Vich en contacto con el pintor en el marco de aquella importante *colonia española* en Roma en la que los embajadores, sus integrantes más importantes, no sólo desempeñarían funciones de representación, sino también de mecenazgo, patrocinio y promoción, cuyas repercusiones se dejarían sentir dentro y fuera de los propios reinos hispánicos, tal y como ha demostrado sobradamente el caso de don Bernardino López de Carvajal y lo ha

---

<sup>315</sup> Bérchez Gómez (1982), p. 49.



hecho, ahora, el de este prócer valenciano con el que se cierra la historia de la política internacional de los Reyes Católicos y la renovación artística y cultural que se produce en el marco de su reinado.