

mundo clásico, el papel desempeñado por los comitentes, patronos o mecenas, representa uno de los capítulos de mayor interés.

Esta realidad sólo pudo ser posible gracias a las propias circunstancias históricas que se estaban desarrollando en España en los primeros momentos del siglo XVI. Después de las guerras internas que se habían venido sucediendo desde el siglo anterior y tras haber conquistado el último reino árabe de la península, los Reyes Católicos emprendieron el inicio de una nueva era que unos años más tarde, ya bajo el reinado de Carlos V, llevaría a la corona española a la cabeza de la hegemonía internacional. En los inicios, por tanto, de esta nueva situación, era necesario crear unos nuevos cauces de representación en los que se manifestaran los logros alcanzados. En este fenómeno, junto con el papel representado por los monarcas como primera instancia de poder, la nobleza y los estamentos eclesiásticos revisten una importancia trascendental. No se puede decir lo mismo, como en otros países, de las casi inexistentes clases burguesas que apenas si ejercieron un pequeño influjo en la introducción de las nuevas formas renacentistas. De esta forma y retomando el caso de la nobleza, podemos decir, siguiendo al profesor López Guzmán, que la «precisa situación social de nuestro país en el año 1500, tras la unificación del territorio y el inicio del ensayo absolutista, va a llevar a contados nobles a intentar vías diferenciadoras de expresión de poder, que, desde hacia tiempo, se empleaban en las repúblicas comerciales italianas... La nueva nobleza hispana recurrirá a la importación de obras de arte que califiquen su situación en la jerarquía social»¹. Algo parecido ocurre con los principales responsables de la Iglesia española, sobre todo, en aquellos que ostentaron los cargos más representativos. Unos y otros, sin olvidar nunca el poder real, crearon los cauces necesarios para que España se convirtiera prontamente en una de las naciones más receptivas a la penetración del arte italiano del Renacimiento, aunque con unos rasgos, mecanismos y procedimientos que lo dotaron de una originalidad que lo hará particularmente extraordinario y genuino.

De todo lo que llevamos dicho hasta el momento se deduce una conclusión de especial significado; y esta no es otra que la importancia que debe concederse al papel del mecenazgo en el fenómeno del Renacimiento español. Hasta ahora sólo ha quedado apuntado pero tendremos oportunidad de ir viendo como este ejercicio de poder, prestigio y distinción social que emprendieron los reyes, nobles y prelados en las primeras décadas del quinientos a través del encargo y la promoción de obras y artistas procedentes de Italia o con resabios del arte allí producido, fue fundamental para que España, después de un pasado gótico y musulmán, estuviera en condiciones de adoptar las nuevas formas y significaciones del arte italiano de tradición clasicista y anticuaria. Esta, sin par e interesante labor de mecenazgo nos puede llevar a plantear la cuestión de un posible gusto o al menos, de una decidida inclinación hacia las manifestaciones del arte renacentista. Por eso, este será el punto de mayor trascendencia, pues en definitiva será el que nos permita determinar en qué medida el gusto y las preferencias de los mecenas constituyeron un factor de primerísima importancia para la introducción de lo italiano, especialmente de la escultura del Renacimiento.

En este proceso cabe decir que el papel de los monarcas, tanto los Reyes Católicos como sus sucesores, tuvo gran protagonismo; pero aquí no será objeto de nuestra atención, que se fijará, por el contrario, en los otros dos grupos sociales insertos también en este

interesante fenómeno: los nobles y prelados. Además, hemos centrado casi todo nuestro interés en la investigación de los casos y el panorama que favoreció la introducción de esas formas renacentistas, de las que luego habría de devenir el gran triunfo del clasicismo en España, cuando a mediados de siglo las tendencias italianas se imponen con total primacía sobre cualquier otro gusto artístico.

LA AVENTURA ITALIANA DE ALGUNOS MECENAS ESPAÑOLES

Los cauces de penetración de lo renacentista presentan múltiples y muy variadas vertientes, cada una de las cuales ejercerá una influencia importante en el fenómeno de asimilación del arte italiano. Uno de estos cauces es el que representa los contactos directos de ciertas personalidades con el país vecino como consecuencia de estancias en Italia debidas a factores muy diferentes. Centrándonos en el caso de Andalucía, aunque con algunas incursiones en otras figuras del resto de los reinos hispánicos, es necesario analizar a esos mecenas o humanistas españoles de principios del siglo XVI que han llegado hasta nosotros como introductores del Renacimiento. Ellos, por unos motivos u otros tuvieron la oportunidad de viajar a Italia en un momento en el que esta ocupaba el blanco de la producción artística de la época. La cultura italiana del Renacimiento, con sus valores, sus expresiones formales y sus manifestaciones, debió despertar en estos viajeros de la Edad Moderna, un apasionado interés por emular las actitudes de los príncipes, papas y grandes señores de Italia, desarrollando en sus ciudades de origen una política cultural de signo parecido. Por eso, es de gran valor analizar estas aventuras italianas, pues en ellas podemos encontrar parte de la explicación de la asimilación de las nuevas formas renacentistas.

Estos viajes respondían a motivos muy diversos. Algunos tenían un marcado carácter institucional, al tratarse de miembros del funcionariado estatal en misiones diplomáticas; otros, estaban relacionados con la actividad formativa, fundamentalmente de miembros de la comunidad religiosa; también los hubo quienes acompañaron a personalidades de mayor rango; e igualmente, y por último, conocemos algunos casos de viajes y estancias en Italia motivadas por el más puro placer o como parte integrante de un itinerario mucho más amplio. Durante estos periplos italianos que se solían extender durante varios meses, los futuros mecenas hispanos entraban en contacto con un ambiente cultural dominado por la presencia de una artísticidad típica y propia de la cultura renacentista. Frecuentemente se hallarían en las residencias y palacios de príncipes italianos afectados por el nuevo arte, que daban protección a los numerosos artistas del momento. Aquí es donde primeramente tendrían la oportunidad de enfrentarse a la plástica del Renacimiento, y posiblemente, donde algunos iniciarían los trámites para contratar a algunos de estos artistas que luego pasarían a España. En otros casos, el mecenas que acudía a Italia ya conocía, aunque fuera por referencias, el arte que allí se estaba desarrollando. En este sentido no debemos olvidar que aunque nos estamos situando en las primeras décadas del siglo XVI, la presencia de lo renacentista italiano en España es muy temprana, y que, por tanto, gran parte de estos comitentes sabían muy bien lo que buscaban y lo que se iban a encontrar.

Otro cauce de afección vendría de la mano del glorioso pasado de la Italia clásica, cuyos

vestigios, sobre todo en Roma, todavía era posible presenciar al aire libre. No dudamos que esta continua evocación del pasado habría de despertar en ciertos nombres de la alta sociedad española, un sentimiento de imitación y equiparación, que intentaron hacer realidad de regreso a sus residencias y ciudades en España.

Ahora bien, no es conveniente que pretendamos generalizar; porque aunque esta situación que acabamos de describir pudo darse en algunos casos muy concretos, de seguro que los españoles que residieron en Italia durante los treinta primeros años del siglo XVI, representan un número mucho mayor de los que vendrían impresionados y sugestionados con el nuevo arte. La realidad es que, aunque ya durante todo el siglo XV encontramos numerosos ejemplos de adhesión a los postulados de un humanismo quattrocentista, el panorama ofrecía situaciones muy divergentes. Una prueba de ello lo encontramos en una famosa carta que enviara el humanista milanés Pedro Mártir de Anglería a su mecenas y protector don Iñigo López de Mendoza, advirtiéndole sobre las críticas que recibía por parte de algunos miembros de la nobleza castellana por su dedicación a las letras y a la cultura en general. La carta representa un documento de gran interés, y por eso la reproducimos a continuación:

«17 septiembre 1488

A Iñigo López de Mendoza, Conde de Tendilla, su jefe y protector.

Qué es la grandeza, qué la felicidad; quiénes están ciegos, y de quiénes hemos de guardarnos. Fuertes, tu compañero, destacado ignorante entre los ignorantes, ha dado en la manía, ilustre Conde de echarnos en cara, a ti el que cultivas las letras, a mí, el que te las enseño, con estas frases: Los hombres consagrados a las letras no son aptos para los otros negocios humanos; como si las cosas humanas fueran las que labran la felicidad de los hombres. Quiere y se empeña este hijo de la tierra en sacar fuera alguna idea. Pero no da una en la diana. Sin saber lo que dice habla en general de los que se dedican a las bellas artes. ¿Quién no ve que son ellas las que forman, rigen y mantienen la hermosura y armonía del mundo? Y nada bueno —como suele decirse— puede salir de las manos de los hombres, sino está dirigido por el consejo de un sabio. Por consiguiente, del estudio de las letras y de las bellas artes redundará al mundo toda su bondad y su nobleza... A estos es, patrono mío, a quienes tu compañero neciamente califica de hombres inútiles, mezclando sin distinción alguna los héroes con los asnos, no percibiendo ni lo más mínimo la diferencia que existe entre unos y otros. Hay, pues, que descalificarlo y guardarse mucho de él. Dime, te ruego, sapientísimo Conde, si contento con tu ascendencia y el caudal heredado de tu padre —aunque muy cuantioso— te quedases apoltronado como él, en tu casa, ¿andarías cubierto de gloria sobre todos, en boca de los italianos? ¿Por cultivar las letras fuiste acaso menos apto para los duros negocios? Hay que desdeñar sus palabras y huir de tales hombres como de un monstruo pernicioso. Adiós²».

Esta, puede decirse, era la convicción más extendida entre la nobleza española; por eso no debe extrañarnos que a muchos la experiencia italiana apenas si causara una ligera alteración en sus posiciones con respecto a lo artístico. Nosotros, sin embargo, nos vamos a centrar en aquellos otros que el viaje a Italia acrecentó aún más su sensibilidad y supieron luego aprovechar su estancia para contribuir en sus ciudades de origen a hacer penetrar los nuevos valores del arte.

Precisamente fue este don Iñigo López de Mendoza uno de los primeros en realizar el viaje a Italia. Parece ser que cuando era todavía un joven noble viajó en compañía de su hermano y de su padre, que había sido nombrado embajador del rey Enrique IV. Ya entonces, de ser cierta esta noticia, podría haber iniciado una primera toma de contacto con el arte italiano, que se haría mucho más profunda durante su segunda estancia, concretamente entre 1486 y 1487. Los Reyes Católicos, que ya empezaban a tener cierto prestigio de nivel internacional, decidieron intervenir en un conflicto que se había iniciado entre la sede papal, entonces ocupada por Inocencio VIII, y el rey de Nápoles. Enviaron entonces al Conde de Tendilla como embajador de su Corte con una serie de misiones, entre las que naturalmente figuraba el establecimiento de la paz en suelo italiano, algo que consiguió satisfacer muy prontamente. Durante los casi dos años que este Mendoza estuvo en Italia, tuvo la oportunidad de viajar por algunas de las ciudades más representativas como Florencia, Roma, y posiblemente Nápoles. Conoció no sólo a figuras tan relevantes como el propio Lorenzo de Médicis, y seguramente pudo visitar las obras más representativas del momento. Hay que tener en cuenta que don Iñigo López de Mendoza, como la mayoría de los miembros de su familia se sintió desde muy temprano vinculado a la formación humanística en la que el conocimiento de las artes y las letras era una cuestión de primerísima importancia.

Aunque del Conde de Tendilla conservamos una magnífica colección de cartas, quizá uno de los registros de correspondencia más interesantes de esta época, de su estancia en Italia, la mayoría de los datos proceden de documentos oficiales y de crónicas, lo que no aporta mucha información de la que aquí y ahora nos pudiera interesar. Sin embargo, más que las referencias escritas tenemos las propias consecuencias materiales de su viaje, es decir, su comportamiento después de regresar a España a través del propio proceso de formación intelectual y, fundamentalmente, en la orientación de sus encargos artísticos. Prueba más que suficiente de esto que venimos diciendo, sería la afirmación mantenida desde principios de este siglo, cuando el investigador Elías Tormo al recoger la noticia del estoque que el papa Inocencio VIII había regalado a Tendilla por su contribución a la paz en Italia, decía que «con tal arma se abrió la brecha para la entrada del Renacimiento en España»³. De cualquier manera, lo que sí es cierto es que este viaje de don Iñigo López de Mendoza a Italia creó en él una predisposición muy positiva para aceptar el nuevo arte, y que aunque nunca del todo pudieron perderse de su vida los resabios de una sociedad española medievalizante y gótica, éste, representa uno de los mejores casos de la influencia cultural ejercida por el nuevo ambiente cultural del Renacimiento. Para corroborar esto, sólo tenemos que echar un vistazo al resultado de su mecenazgo artístico que, aunque tímido, ha dejado buena huella de su preocupación por la creación artística. En Mondéjar, villa que convirtió en la cabeza de su señorío, encontramos el resultado de toda esa actividad. El *Convento franciscano de San Antonio*, la *Iglesia Parroquial de Mondéjar*, el desaparecido *Hospital de Santa Catalina* y la *Ermita del Cristo*, ofrecen con sus propias ambigüedades el resultado de su intensa aventura italiana.

El no fue el único de estos viajeros. Después vinieron otros, y al llegar el siglo XVI, y conforme la hegemonía española se iba haciendo cada vez más visible, estas salidas se fueron intensificando. Parece existir la constatación que un primo de este Conde de Tendilla, el inquieto Marqués del Cenete, promotor de su famoso *Castillo-palacio de La Calahorra*,

estuvo también en Italia. Fernando Marías en un trabajo sobre los influjos del *Codex Escorialensis* en la decoración de esta obra del marqués, considera, después de analizar la cambiante vida de Rodrigo Díaz de Vivar que éste pudo «marchar a Roma, entre la muerte de la reina y su liberación, y la llegada de Felipe, momento quizá propiciado también por la muerte de don Alonso de Fonseca...»⁴, con la intención de solucionar una serie de problemas relacionados con su agitada vida matrimonial que los distintos acontecimientos, como la misma muerte de la reina, no habían hecho sin complicar. Se llega a decir, incluso, que ya antes, en los inicios de la década de 1490, el marqués del Cenete había hecho otro viaje a Roma, aunque este queda aún más como hipótesis todavía difícil de solucionar. Lo que si es cierto es que es posible que si en realidad realizó este viaje en torno a 1504, los cambios emprendidos en *La Calahorra* como consecuencia de la presencia del artífice italiano Michele Carlone, se debieran a la intensificación de una sensibilidad artística muy próxima al arte más puramente renacentista, y que estos cambios habría de estar justificados por esa hipotética visita a Italia.

Para quienes no existió este viaje italiano se justifica la presencia de lo renacentista, como en muchos otros casos, como consecuencia de las intensas relaciones y contactos del marqués con banqueros genoveses asentados en Andalucía que serían los que agenciarían un posible acuerdo entre el comitente y los artistas.

Conocemos todavía otros muchos casos, que demuestran que la vigencia de lo italiano perduró hasta bien entrado el siglo XVI, y que prácticamente no llegó nunca a desaparecer. En 1520, llegaba a Italia don Fadrique Enríquez de Ribera después de realizar un largo viaje a Tierra Santa que se había iniciado el 24 de noviembre de 1518. Evidentemente, aprovechando su estancia en el extranjero decidió dedicar algún tiempo a conocer distintas ciudades italianas como Florencia, Roma y Nápoles, para arribar definitivamente en Génova donde estuvo aproximadamente un mes. Según parece ya tenía en mente el encargo de una serie de obras, pues no cabe duda que cuando él salió de España ya se habían realizado construcciones verdaderamente interesantes como el famoso *Sepulcro de don Diego Hurtado de Mendoza* en la Catedral Hispalense. Pero es de suponer que esta incipiente inclinación hacia lo renaciente tuvo que verse aumentada después del conocimiento directo de obras y artistas italianos que acabaron por decidirlo por el nuevo estilo. Alguno de los banqueros genoveses que tanta relación tenían con Sevilla pudo ser el que pusiera al marqués de Tarifa en relación con los talleres de escultores que trabajaban en la ciudad para dar salida a un gran número de encargos nacionales y foráneos. Lo que está claro es que, una vez más, Italia se había convertido en un auténtico paradigma, y que el arte que allí se estaba produciendo fue capaz de suscitar, al margen de los intereses e intenciones de cada uno de estos nobles, un interés cada vez más creciente por la plástica del Renacimiento. Don Fadrique regresó a su tierra el 27 de agosto de 1520 y poco después empiezan a materializarse parte de los encargos que él mismo había gestionado.

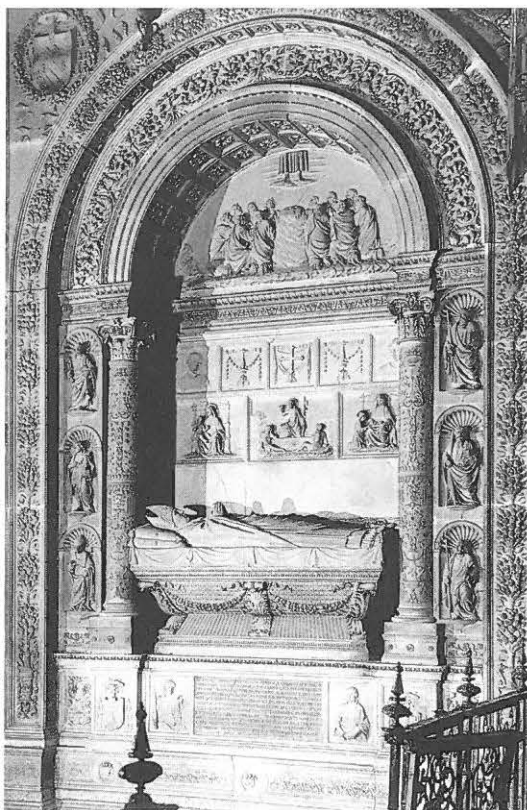
Un episodio similar se repite desde esa fecha y hasta el tercer cuarto del siglo XVI con otros muchos hombres de la nobleza y el clero español, de dentro y fuera de Andalucía. Así, por ejemplo, en 1524 «aparece en Génova, de retorno de Roma, donde había asistido a la coronación de Adriano de Utrecht..., el famoso obispo de Avila, don Francisco Ruiz, toledano, colaborador y amigo íntimo que había sido de Cisneros. A la muerte del Papa que

había sido regente de España, el prelado, después de la elección de Clemente VII, emprendió el viaje de vuelta, y esperando navío para España, se detuvo en Génova en el estío de 1524. Sin duda la muerte del cardenal y del papa, que habían sido sus grandes protectores, inclinaba al erudito obispo a pensar en su propia sepultura y pensó que era ocasión propicia al encontrarse en el emporio del mármol»⁵.

Indudablemente este obispo estuvo también en contacto con el arte del momento, y dada su personalidad de erudito y humanista, es fácilmente comprensible que el nuevo estilo fuera totalmente de su agrado como para decidirse por encargar una obra italiana para su propio enterramiento. Semejantes impresiones debieron de sentir otros como don Hernando de Colón que estuvo en Italia para asistir a la coronación en Bolonia de Carlos V como Emperador del Sacro Imperio; o don Pedro de Guzmán, Conde de Olivares, cuya estancia se debió más a motivos militares; o el Obispo de Scalas, don Baltasar del Río, criado de algunos pontífices, y residente por tanto en Roma donde desarrolló prácticamente toda su vida. Esta lista tendría que completarse con otras personalidades como Luis de Torres, sobrino del obispo de Málaga del mismo nombre, quien en cumplimiento de una cláusula testamentaria de su tío ordenó la construcción de su sepulcro. Ambos, tío y sobrino, estuvieron durante algún tiempo en Italia, tiempo durante el cual pudieron establecer relaciones con algunos artistas del momento vinculados como ellos a las expresiones del nuevo arte.

Un caso similar es el de «Juan de Idiáquez, Comedador, Consejero y Embajador de S. M. Católica ante la República de Génova»⁶, pues en 1577, al mismo tiempo que ejercía tales oficios entró en contacto con el escultor italiano Taddeo Carlone para hacerle el encargo del sepulcro de sus padres, Alonso de Idiáquez y Gracia de Olazábal, según el gusto dominante en la época.

En este mismo sentido podríamos seguir enumerando otros muchos ejemplos. Pero lo que nos interesa dejar claro es cómo detrás de muchas de las obras renacentistas, realizadas por artistas italianos, que se ejecutan en España durante el siglo XVI, es posible encontrar los nombres de otros tantos comitentes o mecenas que en algún momento de sus vidas o durante largo tiempo, habían estado en Italia, cumpliendo diferentes misiones por su



1.—Sepulcro de don Diego Hurtado de Mendoza. Catedral de Sevilla.

relación con el Estado o la Iglesia, o por mero placer. En cualquiera de estas posibles situaciones, estos hombres de cultura y gusto más o menos refinado, encontraron en Italia las formas y expresiones de una artísticidad que definía muy claramente su nueva situación. Y, aunque como hemos dicho, muchas veces tuvieron que intervenir otros factores como la emulación o el afán de superación de obras ya existentes, no cabe duda el importante papel representado por estas aventuras italianas. Ahora bien, y en honor a la verdad, no podemos dejar de advertir, aunque sólo sea de manera superficial, que también hubo otros mecenas que no estuvieron nunca en Italia y que fueron afines al arte del Renacimiento. Este fue el caso de Juan de Almansa, Jurado y Fiel de la Ciudad de Sevilla, «quien el 6 de julio de 1532 encargaba al escultor milanés Antonio María de Aprile, natural de Carona, la marmolería del apeadero, el patio columnado y la escalera de su casa...»⁷.

De igual forma, también conocemos otros nombres, que aún estando en Italia durante algún tiempo, a su regreso, y en el ejercicio de un cierto mecenazgo artístico, siguieron manteniendo la impronta de la tradición flamenca tan enraizada en España.

GUSTO Y PROMOCIÓN DE LA ESCULTURA ITALIANA DEL RENACIMIENTO EN ANDALUCÍA

Como muy bien afirma Fernando Marías en su libro sobre *El largo siglo XVI*, «habría que preguntarse por la existencia o inexistencia de las razones que podían haber movido a la clientela hacia la opción renacentista, italiana. ¿Se dio un interés por el mundo italiano? ¿Se sentían los clientes vinculados a Roma o a su pasado romano? ¿Se consideraron involucrados en una política imperial...? ¿Existió una tendencia humanista...?»⁸. Junto a esas cuestiones, es necesario hacerse otras muchas, tales como, cuáles fueron los móviles que guiaron el encargo o los encargos de los comitentes durante el siglo XVI, o algo de mucha mayor importancia, ¿existió un verdadero gusto por lo renacentista italiano entre los mecenas? Dudas, todas ellas, que aquí sólo vamos a intentar solucionar, o al menos, apuntar una serie de datos que ayuden a comprender este capítulo tan complejo como apasionante del arte español en los albores de su historia moderna. Para ello, intentaremos abordar el tema desde varias perspectivas, con el fin de obtener las máximas referencias posibles que nos permitan establecer algunas afirmaciones más o menos generales.

En este sentido deberemos iniciar nuestro estudio atendiendo a la capacidad de la escultura italiana para servir a los ideales del mecenas y el humanista español del siglo XVI. Anteriormente, también es posible encontrar actitudes afines que manifiestan preocupaciones de similar índole a la que encontramos con posterioridad. Desde la decoración de los palacios hasta los propios monumentos funerarios elegidos por el patrono para ser su última morada, pasando por las puertas monumentales de sus residencias y otros objetos de decoración, la producción escultórica del Renacimiento como la del gótico, va a estar estrechamente ligada a los valores de magnificencia, liberalidad y grandeza que definen ahora la personalidad de estos caballeros, príncipes o prelados que se hacen eco y partícipes de la fuerza de la individualidad y el prestigio dominante en la época.

Italia no sólo exportaría obras de arte, sino algo mucho más complejo, toda una nueva mentalidad, una renovada concepción de la figura del hombre en relación con su papel en el mundo y su trascendencia frente al dominio ejercido por la tradición teocéntrica dominante en los siglos medievales. Las obras literarias de la época son las que mejor definen esta nueva situación. De esta manera, como apunta Maravall, entre «los motivos generales que influyen en cualquier lugar para el incremento humanista de la historia, hay uno que sobre todos los demás factores ocasiona el auge historiográfico de nuestros humanistas. Es una fundamental afección por lo humano, un interés primordial por lo que al hombre le acontece en cuanto hombre. Es esa misma precoz pasión por el hombre que se da en nuestros pintores y escultores, haciéndoles desbordar los cánones del Renacimiento a la italiana»⁹.

Visto de este modo, se comprende rápidamente el significado de muchos de los encargos de la época, ya que, representaban el más idóneo escaparate de sus virtudes y heroicidades, de la fama alcanzada, y de la perpetuación eterna de sus más altos valores. Todo ello encontró en el arte renacentista su mejor cauce de expresión, ya que en cierta manera permitía conectar las obras del siglo XVI con el esplendor y la grandeza de generales, emperadores y figuras preclaras del pasado romano. Ese deseo de emular lo antiguo que proporcionaba el estilo renacentista habría de ser sabiamente aceptado por los comitentes españoles. Algo de esto es posible encontrar en la decisión de don Pedro Fajardo y Chacón al decidirse por las formas italianas para su castillo-palacio de Vélez Blanco, una obra que por «su significado histórico y estético trasciende las fronteras de nacionalidades, haciéndonos ver el carácter universal del sueño clasizante que debió inspirarlo. Para Pedro Fajardo, que imaginó en un tiempo ser un general romano marchando en el cortejo de su castillo debió recordar nada menos que la belleza perdida de la arquitectura de la antigua Roma»¹⁰.

Este no sería un caso exclusivo. Desde los altos cargos de la Iglesia, hasta aquellos nobles o caballeros que podía permitírsele, optaron por la estética del Renacimiento para expresar sus nuevas inquietudes y pretensiones. El segundo Conde de Tendilla; su primo, don Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza; don Fadrique Enríquez de Ribera, marqués de Tarifa; el obispo de Scalas, y un largo etcétera de nombres abanderaron en Andalucía esta recuperación del esplendor romano, y, sensibles a la nueva expresividad y significación de la cultura renacentista, se convirtieron en potenciales clientes de obras que reflejaran la glorificación del hombre, la idea de la fama y la memoria continua de su paso por el mundo. A todo ello supo dar respuesta la estética del arte del Renacimiento al recurrir a modelos y formas tomados de las más espectaculares obras del Imperio Romano, adaptadas, ahora, a los nuevos valores del pensamiento y la cultura renacentistas.

La magnificencia, o por lo menos un cierto concepto de exaltación individual y social, como ha dicho Fernando Checa, era la idea que presidía la mayor parte del mecenazgo artístico emprendido por los nobles, o al menos por una parte de ellos, en el reinado de los Reyes Católicos y en el inicio de la España de Carlos V. Una actitud que en el caso andaluz se encontraba refrendada por el auge económico y comercial que había implicado la consolidación de Sevilla como el gran puerto que monopolizaba el rico negocio de la América recién descubierta. Muchos de estos nobles, aún más enriquecidos, quisieron hacer

entonces mayor ostentación de su situación a través del encargo de obras que respondieran a sus intereses y que perpetuasen su fama. La escultura italiana y el mármol de Carrara habrían de ser los instrumentos más eficaces de esta pretensión tan extendida. Junto a ello también debe hacerse constar la formación humanística de muchos de estos nobles, los cuales educados en un ambiente culto, refinado y erudito de claras influencias italianizantes, los convirtió en verdaderos introductores del arte del Renacimiento con el que sentían una especial vinculación. Pedro Fajardo, Iñigo López de Mendoza, Rodrigo Díaz de Vivar, Luis de Torres o el propio Marqués de Tarifa, habían estado muy vinculados a estos círculos humanistas, habían sido protectores o seguidores de humanistas italianos como Pedro Mártir de Anglería, y habían estado alguna vez, en la mayoría de los casos, en Italia, en contacto directo con el nuevo ambiente cultural y artístico. En definitiva, se habían convertido en una élite de eruditos caballeros interesados por el latín, la Historia y las formulaciones del arte a lo antiguo, como parte de un fenómeno nuevo como fue el de la propia representación personal.

De ahí, pues, la importancia que tiene la significación del arte renacentista italiano, capaz de dar respuesta a las inquietudes y anhelos de los comitentes españoles que desarrollan su existencia en los albores del imperio español.

Siguiendo en esa misma línea que nos hemos propuesto al principio, y que habrá de conducir a determinar la existencia o no del gusto o la inclinación de los mecenas hacia las formas renacentistas, es necesario también que analicemos otro capítulo no menos importante. Se trata de determinar el papel de los mecenas o comitentes en la materialización de los diferentes encargos de los que se hicieron responsables. Esta luz la aportan esencialmente los propios documentos que cristalizan el acuerdo entre el artista y el que hace el encargo, aunque estos no constituyen la fuente más importante. En la mayoría de los casos, el alcance del mecenas no llegaba más allá de la predilección por un determinado material, en este caso el mármol de Carrara. En ocasiones, también podía inspirar la estructura formal de la misma. Así, por ejemplo en los monumentos funerarios muchas veces se insistía en que se pareciesen en lo máximo a obras más o menos emblemáticas. Así ocurrió seguramente cuando Iñigo López de Mendoza encargara el sepulcro de su hermano el Arzobispo de Sevilla. Luego, en los años sucesivos será esta obra la que se utilizaría como prototipo de otros conjuntos sepulcrales en un intento de emular e incluso superar esta construcción de principios del siglo XVI.

En una carta del Conde de Tendilla al maestro mayor de la Catedral de Sevilla, en la que hace referencia al encargo del *Sepulcro de don Diego Hurtado de Mendoza*, se deja muy claro cuál es el posicionamiento del noble con respecto al estilo que se debe seguir. La epístola, dice lo siguiente:

«Para el maestro mayor de la Yglesia de Seuilla
Especial amigo:
[...]

Cerca de lo que toca a lo de la sepoltura del señor cardenal, que aya gloria, ya creo que ay tanta piedra a cargadero que avrá para una varcada. Yo escriuo al doctor 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 sepultura y tenerla debuxada en mi poder, y pues hise quietar della las ymágenes que era lo principal 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 contador y doctor escriuo. Y nuestro señor os aya en su guarda¹¹».

La actitud de este Mendoza como se deduce de las palabras anteriores no dejará lugar a dudas, pues cuando habla de que «todo sea romano», no estaba sino mostrando su preferencia por el nuevo estilo renacentista italiano inspirado en las obras de la antigüedad clásica de quien tomaba formas y motivos. El comentario, resulta de un valor exclusivo pues representa una auténtica declaración de principios que sitúa al Conde de Tendilla entre los caballeros más destacados en la introducción de los valores estéticos del Renacimiento.

Después de él todavía podemos encontrar algunas otras referencias, aunque estas nunca llegarán a ser tan explícitas. Así, conocemos un encargo que se hizo a Giacomo della Porta de «un sepolcro grandioso e ricco, ordinato a tener memoria del marchese de Villanova; lavoro di tante braccie che cinque maestri avean tolto a esseguirlo socielvolmente, per patti segnati el 16 febraio del 48»¹² destinado, como se indica a Juan de Portocarrero y su esposa María Osorio, obra muy en la línea iniciada por la de Hurtado de Mendoza en la catedral hispalense.

Algo parecido es posible encontrar en otro tipo de encargos. Fernando Marías ha afirmado que el Marqués del Cenete, después de encomendar la decoración del patio de su *Castillo-palacio de La Calahorra* a un artista italiano, de seguro que le mostró los dibujos que hoy componen el *Codex Escorialensis* para que le sirviera como motivo de inspiración. Y tal fue el resultado de lo conseguido que, unos años más tarde, don Pedro Fajardo, recurrió a la imitación del patio granadino para su residencia de Vélez Blanco. Es decir, nos encontramos con una serie de obras, más o menos señeras en las que sus promotores ejercieron un papel hasta cierto punto determinante al reconducir los modos y procedimientos estéticos que debían seguirse en las construcciones por ellos gestionadas.

Estas referencias podrían haberse multiplicado de no ser porque en muchos casos estos mecenas realizaban el encargo a través de los banqueros y comerciantes genoveses que tenían su residencia en las principales ciudades, de tal manera que una vez que ellos solicitaban lo que querían o andaban buscando, eran estos ricos comerciantes los que llegaban a un acuerdo con los talleres de escultores. En el fondo, esto, lo que demuestra es que en muchos casos no eran más que auténticos provincianos venidos a más preocupados por perpetuar su nombre y fama por medio de encargos religiosos, piadosos y personales «fabricados un poco en serie, cuyo precio era asequible y que aflúan desde el puerto de Génova a los de Levante y Andalucía»¹³. Junto a estos estaría ese otro grupo, que también nos interesa tener presente, que al menos intuyeron la renovación que implicaba el nuevo estilo, los cuales llenos de un espíritu plenamente humanista y erudito, supieron comprender su alcance. Será por esto, quizá, por lo que Hanno-Walter Kruft¹⁴ al hablar de don Fadrique Enríquez, pero en general de todos los que como él optaron por lo renacentista, se pregunta,



2.—Castillo-Palacio de La Calahorra. Patio.

What can be charge to the influence of the patron...?, es decir, hasta qué punto estos cambios pueden ser cargados a la influencia del que hace el encargo.

De todo lo que llevamos dicho hasta el momento, es decir, de la constatación de la existencia de unos ideales humanísticos presentes en la escultura italiana del Renacimiento que penetra en España, y de la participación más o menos clara de los comitentes en la materialización de las obras costeadas por ellos mismos, es posible conducirse hacia una serie de argumentaciones que, en última instancia nos permitan deducir o, al menos apuntar, la existencia de una decidida inclinación, de unas claras preferencias, o mejor dicho, de un gusto por lo renacentista entre los promotores españoles, y especialmente andaluces, de las primeras décadas del siglo XVI. Esos mismos argumentos nos hacen ver, en otras ocasiones, que esa opción no era tanto el resultado de espíritus humanistas y eruditos versados en el conocimiento de la Antigüedad ni en el floreciente ambiente italiano, sino que se trata más bien de soluciones que se adoptan como consecuencia, a veces de la más servil imitación de obras ya existentes en un intento de equiparación entre los distintos miembros de las principales familias nobiliarias. Prueba de ello, como tendremos ocasión de ver, es que en esta predilección por lo italiano no existe conciencia de las diferencias regionales que muestra el arte en esos momentos, y que la vinculación de los mecenas españoles con los centros artísticos del norte de Italia respondía las más de las veces a contactos comerciales que a una verdadera vinculación hacia una forma determinada de trabajar el mármol. En este sentido nos viene muy bien la afirmación del Marqués de Lozoya al decir que «la obra de los talleres lombardo-ligures en Sevilla y en Toledo causaría una gran impresión entre los mecenas que por aquellos años intentaban perpetuar su nombre en fundaciones ostentosas. Aquellos magnates laicos o eclesiásticos, eran novicios en la apreciación del

Renacimiento, y lejos del ambiente refinado de Italia, no estaban en situación de distinguir aquel arte perfecto —como parecían ver en la escultura de tradición lombardesca—, pero falto de nervio y de inspiración de las obras maestras de los escultores florentinos»¹⁵.

Las dos situaciones anteriores es posible encontrarlas en el panorama cultural y artístico con una abundante población perteneciente al estamento nobiliario. La predilección por las letras y el arte será cada vez más visible; y, además, muchos de estos nobles tendrán la oportunidad de visitar Italia, con lo cual, empezarán a mostrarse especialmente sensibles hacia la adopción del nuevo estilo. En otros, como sería el caso de los Mendoza, esta actitud tenía un fuerte componente familiar, al tratarse de un clan que ya desde antiguo había sobresalido por su defensa y protección de las artes y las letras. Por eso, como ha dicho Fernando Checa, la nobleza «continuó siendo un grupo sin el que es imposible comprender la realidad cultural y artística de la España de finales del siglo XV y principios del XVI»¹⁶.

Por todo ello, a la hora de abordar un tema como este deben tenerse en cuenta no sólo las obras que son el resultado de una labor de mecenazgo, sino una multitud también de otros elementos de carácter extra-artísticos, que serán los que en muchas ocasiones justifiquen el estilo renacentista de gran parte de la escultura italiana exportada a España en esos momentos. Uno de esos factores, como ya sido citado en otro capítulo, es el que representa, en el caso de Andalucía, el poder y la importancia adquirida por Sevilla y su puerto, nexo de unión entre América y el Viejo Continente. La concentración allí de un ingente capital humano y económico habría de tener especiales consecuencias en lo artístico. Muchos de los nobles y grandes señores del momento, influenciados por el espíritu de la época, se hicieron decorar sus residencias o monumentos funerarios. En la opción del estilo contaron con la presencia de una activa comunidad de genoveses residentes en las principales ciudades, que las más de las veces ejercieron de intermediarios entre los comitentes y los talleres italianos hacia los que estaban más vinculados. En estos casos, pues, no es posible hablar de una elección formal consciente, pues el gusto dominante entonces en España no era capaz de distinguir entre el arte producido en las diferentes escuelas italianas. Lo único que interesaba a estos mecenas era introducir los elementos y contenidos novedosos del humanismo floreciente en la época,



3.—Sepulcro de don Fadrique Enríquez de Ribera. Cartuja de Santa María de las Cuevas.

con la intención, en primer lugar, de distanciarse de las prácticas habituales en España, es decir, del gótico; y a la vez, llamar poderosamente la atención del resto de conciudadanos en un intento de manifestar un prestigio, una distinción, y una fama a la que el arte renacentista sabía muy bien representar. Bastaría para ello que hubiesen llegado a estas ciudades algunos ejemplos de la nueva estatuaria, para que de una forma automática, se intentara optar continuamente por ese mismo estilo. Así lo prueban obras como el patio del castillo-palacio de Vélez Blanco, o el amplio programa decorativo que hallamos en el patio sevillano de la casa de don Juan de Almansa, jurado de la ciudad, que en 1532 encargaría al escultor italiano Antonio María de Aprile la marmolería de su residencia. El encargo, como se ha podido conocer a través del contrato, constaba de «una columna para el portal, que en Sevilla recibe también el nombre de apeadero o zaguán; treinta y dos columnas para el patio; seis columnetas para las ventanas; doscientas losas ochavadas para pavimentar el patio; ciento veinte losas cuadradas para solar los descansillos de las escaleras y veinte asientos de piedra para los poyetes de las ventanas»¹⁷. Como vemos se trata de una obra bien definida en la que podríamos encontrar el intento de emulación de una actitud parecida llevada a cabo unos años antes por el Marqués de Tarifa, cuando, como dijimos, a su regreso de Tierra Santa pasó por Génova donde haría el encargo de los sepulcros de sus padres y otras piezas para su palacete sevillano.

Junto a los ejemplos anteriores, y otros muchos de mecenas que eran incapaces de distinguir dentro de las variadas formas del arte renacentista y que sólo les interesaban lo que estas representaban en el nuevo orden social de principios del siglo XVI, nos sirve la mención hecha aquí de este don Fadrique Enríquez de Ribera, para considerar la actitud ciertamente diferente de otros tantos comitentes en los que es posible encontrar un atisbo mayor de sensibilidad artística. En general, como también hemos dicho, todos aquellos que por unas causas u otras tuvieron la oportunidad de viajar a Italia, parece que estaban más propensos hacia la nueva cultura renacentista sobre todo en aquellos casos, como los Mendoza, en los que por tradición familiar la vinculación con los círculos humanistas había sido mayor. Los ejemplos de nobles y prelados como el obispo de Scalas, Diego Hurtado de Mendoza, el sobrino y también eclesiástico del obispo malagueño Luis de Torres, Hernando Colón, don Pedro de Guzmán, o don Íñigo López de Mendoza, II Conde de Tendilla ilustran con sus encargos y aspiraciones el panorama social y artístico del mecenazgo y el humanismo andaluz en los albores de nuestro Renacimiento. En todos ellos, es posible defender la tesis de un posible gusto, o al menos una patente preferencia por las obras italianas hacia las que se sentían plenamente vinculados. Esto los llevó en muchas ocasiones a entrar en contacto con artistas italianos del momento con la intención de que materializaran en sus residencias o en las capillas costeadas por ellos mismos las aspiraciones de la nueva sociedad secular y aristocrática que el reciente prestigio político de los reinos hispánicos había puesto de manifiesto.

Sólo a partir de entonces, pudo crearse una auténtica conciencia del valor de lo renacentista italiano. Y así, en un segundo momento, serían los propios artistas españoles formados en Italia los que recibirían el encargo de continuar y extender unos modos artísticos que los reinados de Carlos V y Felipe II convierten en su máximo paradigma, conduciendo al capítulo tan interesante del Renacimiento español que tanto debe a Italia y a estos primeros

introdutores del estilo, los cuales a través de una intensa labor de mecenazgo, hicieron revivir el gusto por el arte clásico romano y formularon un lenguaje simbólico y formal muy acorde con los nuevos tiempos. Como ha afirmado Fernando Marías, de «este conjunto variopinto de viajeros a Italia 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 —y escultóricas como hemos podido comprobar— con las que acentuar la imagen de originalidad y magnificencia de sus obras»¹⁸.

En fin, debemos tener presente el papel tan sumamente importante que representaron las labores de mecenazgo principiadas por nobles y eclesiásticos españoles que desde finales del siglo XV empezaron a comprender, o por lo menos atisbar el alcance y la significación del arte renacentista, a través de obras, como las de escultura que acaban convirtiéndose en modelos del estilo renaciente y documentos vivos del arte y la cultura humanista española. Independientemente del grado de asimilación mostrado por los diferentes mecenas y patronos, lo que supone una realidad irrefutable, es la constatación del esfuerzo representado por estos en la definición de las nuevas formulaciones artísticas españolas. Junto a ellos, y aunque no le hayamos dedicado ningún tiempo, debemos tener presente también el protagonismo ejercido por la propia monarquía. Tanto los Reyes Católicos, como después lo harían Carlos V y Felipe II, la corte asumirá un papel decisivo en el mecenazgo artístico, al que mucho deberá también el triunfo del Renacimiento en España.

NOTAS

1. LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Tradición y clasicismo en la Granada del siglo XVI. Arquitectura y urbanismo*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1987, p. 27.
2. ANGLERÍA, Pedro Mártir de. «Epistolario» (Estudio y traducción de José López de Toro). *Documentos inéditos para la Historia de España*, IX-XII, Madrid, 1953-56, pp. 64-66.
3. TORMO Y MONZÓ, Elías. «El brote del Renacimiento en los monumentos españoles y los Mendoza del siglo XV». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (Madrid), 25 (1917), p. 58.
4. MARÍAS, Fernando. «Sobre el Castillo de La Calahorra y el *Codex Escorialensis*». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Madrid), II (1990), p. 123.
5. CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, Jesús (Marqués de Lozoya). *Escultura de Carrara en España*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1957, p. 16.
6. LÓPEZ TORRIJOS, Rosario. «Obras de los Carlone en España». *Goya*, 158 (1980), p. 81.
7. PALOMERO PÁRAMO, Jesús María. «Antonio María de Aprile y la marmolería de la casa de don Juan de Almansa en Sevilla». En: *Presencia italiana en Andalucía: siglos XIV-XVII: Actas del I Coloquio Hispano-Italiano*, (Sevilla, 7, 8 y 9 de junio de 1983), Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, 1985, p. 386.
8. MARÍAS, Fernando. *El largo siglo XVI*. Madrid: Taurus, 1989, pp. 47-48.
9. MARAVALL CASESNOVES, José Antonio. «Sobre la naturaleza e historia en el humanismo español». *Arbor* (Madrid), XVII (1951), p. 484.

10. RAGGIO, Olga. «El patio de Vélez Blanco, un monumento señero del Renacimiento». *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, XXVI (1967-68), p. 259.
11. SZMOLKA CLARES, José. *Epistolario del Conde de Tendilla (1504-1506)*. Granada: Universidad de Granada, 1996, p. 504.
12. ESTELLA MARCOS, Margarita. «El sepulcro del Marqués de Villanueva en Santa Clara de Moguer, obra de Gian Giacomo Della Porta, con la colaboración de Giovanni María Psallo». *Archivo Español de Arte*, 208 (1979), p. 441.
13. CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, Jesús (Marqués de Lozoya). *Escultura de Carrara...*, p. 17.
14. KRUF, Hanno-Walter. «Pace Gaggini and the sepulchres of Ribera in Seville». En: *XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*. (Granada, 1973). Granada: Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1978, pp. 327 y ss.
15. CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, Jesús (Marqués de Lozoya). *Escultura de Carrara...*, p. 17.
16. CHECA CREMADES, Fernando. «Poder y piedad: Patronos y mecenas en la introducción del Renacimiento en España». En: *Catálogo de la Exposición Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*. Toledo: Ministerio de Cultura, 1992, p. 25.
17. PALOMERO PÁRAMO, Jesús María. «Antonio María de Aprile...», p. 389.
18. MARÍAS, Fernando. *El largo...*, p. 259.