



ABRIR VOLUMEN I

MARIA ESTRELLA CELA ESTEBAN

Elementos simbólicos en el arte
castellano de los Reyes Católicos
(el poder real y el patronato regio)

*Tesis Doctoral dirigida por VICTOR NIETO ALCAIDE Catedrático y Director
del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Nacional de
Educación a Distancia.*

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
Facultad de Geografía e Historia
- Sección de Historia del Arte -
Departamento de Historia del Arte
Moderno.
1.990

- V O L U M E N 2 . -

- ***** -

- CAPITULO IV -

El arte y la religión:
Iglesias y monasterios.

- ***** -

IV. 1. - El componente religioso en la política de los Reyes Católicos.

El componente religioso es, sin duda, el aspecto más llamativo y conocido de la actuación política de los Reyes Católicos, -- que justificó la presencia casi abusiva de la temática religiosa en el arte asociado a la personalidad de los Reyes, problema que, a primera vista, contrasta con el vigoroso desarrollo de la institución monárquica y de unos nuevos valores de signo laico. La incidencia de la problemática religiosa en la vida política y en las manifestaciones artísticas del reinado estuvo determinada por la herencia de la tradición medieval, que aportaba una concepción teocrática del poder, y por la influencia en nuestro país de los movimientos de renovación espiritual que se dejaron sentir en la Europa del momento, gracias a los cuales la problemática religiosa no perdió actualidad con el final de la Edad Media.

En el aparato ideológico que sustentó el reinado de los Reyes Católicos coexistía la tradición medieval, que configuraba todavía muchos aspectos de la vida política y social, con el desarrollo de unas nuevas ideas, que hicieron posible que la política española se fuera encaminando hacia la configuración del Estado Moderno. Los valo--

res transcendentales de la concepción medieval del mundo crearon un orden jerarquizado, donde el rey ocupaba la primacía, teoría que fue expuesta por algunos autores, atendiendo a la doctrina del cuerpo místico enunciada por San Pablo y aplicada al tema por tratadistas como Diego de Valera, según la cual el rey representaba la cabeza del cuerpo que rige el resto de los miembros que son los súbditos (1). La concepción teocrática del poder concebía la autoridad real como emanada de la divinidad; explica Cepeda que de ello se derivaba una doble obligación: por parte del súbdito, obligación en nombre de la conciencia y, por parte del soberano, regir según los principios de la fe divina (2). De esta forma interpreta el autor la destitución de Enrique IV, que en ningún caso puede ser considerada como un medio para cuestionar la autoridad real, sino como la puesta de manifiesto de la ineptitud personal del rey, quien por sus pecados no mereció el trono; fue precisamente el Arzobispo de Toledo, Alfonso Carrillo, quien despojó al rey de sus atributos reales, según la narración del cronista Valera en el Memorial de diversas hazanas (3), como un símbolo de la supremacía del poder espiritual sobre el temporal.

Los cronistas, historiadores y tratadistas teóricos en general del reinado de los Reyes Católicos recogieron en sus interpretaciones, la tradición medieval que vinculaba la Monarquía a la divinidad. Gómez Manrique, a diferencia de Maquiavelo, interpreta la sabiduría del rey en función del temor a Dios en el Requimiento de Príncipes, que el poeta dedicó a los Reyes Católicos (4). Diego de Valera, por su parte, suscribe en la Crónica de los Reyes Católicos que los acontecimientos del reinado parecen más obra de Dios que hechos por los hombres (5). Y más adelante añade que ello fue posible gracias a las plegarias, súplicas y limosnas hechas por la Reina (6). Para todos estos autores sólo un milagro podía explicar los espléndidos lo--

gros en todos los órdenes del reinado de los Reyes Católicos, tras los turbulentos acontecimientos que habían caracterizado la época de Enrique IV. Por otra parte, las particulares circunstancias que habían favorecido el ascenso al trono de Isabel y Fernando -la prematura muerte de su hermano menor, la Guerra de Sucesión contra la Beltraneja, el problema de la azarosa historia del Príncipe de Viana en la Corona de Aragón ...- justifican el que se les considere como los elegidos - por Dios para llevar a cabo esa ingente labor. El Providencialismo, doctrina de raíz medieval, es la base de todos estos juicios, si bien, indirectamente sirvió también para ensalzar la imagen del rey, hecho fundamental en el camino hacia el fortalecimiento de la institución monárquica. Persistía todavía una visión teocrática del mundo, donde todos los acontecimientos de la vida política giraban en torno a la divinidad. Así la Reconquista se concebía aún como la obra de Dios, puesto que se trataba de la lucha contra el musulmán, cuya derrota demostraría la victoria de la Fe Católica; de aquí el valor simbólico que se asignó a la conquista de Granada. Por último, el origen judeoconverso de la gran mayoría de los intelectuales del momento justifica y explica la valoración de los Reyes Católicos, y del reinado en general, desde un punto de vista mesiánico. En ello se encontraba también el origen de la proyección de la política de los Reyes Católicos en el futuro, ya que, según esta interpretación, España era el pueblo elegido para llevar a cabo la lucha contra la herejía y la defensa de la fe, hecho que influyó notablemente en el desarrollo de la política del Rey Católico y de su nieto (7).

De la tremenda importancia que el componente religioso alcanzó en el conjunto de la política de los Reyes Católicos nos da idea el hecho de que fuera uno de sus logros más sobresalientes el establecimiento de lo que se ha dado en llamar la iglesia nacional. Los Reyes obtuvieron de Roma una autonomía desconocida hasta entonces y -

con ello consiguieron reforzar el poder de la Corona al permitirles ejercer el control de la vida religiosa de forma completa. Consiguieron del Papa la autorización para nombrar las dignidades; de esta forma lograron rodearse de gente adpta y recusaron a los obispos extranjeros que podían suponer un problema en el caso de un conflicto internacional. Se les otorga también el derecho de apelación de todas las sentencias de los Tribunales Eclesiásticos, e incluso el derecho de recusar todos los decretos del Papa. Por sus consecuencias políticas uno de los logros más brillantes fue la concesión del Patronato, primero de las iglesias del reino de Granada, y más tarde de América; con ello, y la prohibición de que emigrasen los conversos y moriscos, se quisieron evitar las tensiones políticas y sociales que habían caracterizado la vida española durante el final de la Edad Media. Con todo, el control sobre la vida religiosa fue casi absoluto, desde el impulso dado a la actividad reformista, hasta el establecimiento de la iglesia nacional.

Sin embargo, Azcona demuestra que los Reyes Católicos no consideraron nunca como competencia de la Corona los asuntos de la Iglesia. En este sentido solicitaron siempre el refrendo de Roma para sus actuaciones y buscaron la base jurídica que las justificase. Los Reyes Católicos no pudieron considerarse nunca como monarcas absolutos propiamente dichos, al estilo de las monarquías europeas del siglo XVI, buscando en todas sus actuaciones la base jurídica necesaria para refrendarlas y para soslayar así su propia responsabilidad personal; esto indudablemente constituyó un lastre de medievalismo, que trascendió a toda su actuación política, según he explicado en el capítulo primero de este trabajo (8). Azcona afirma que nadie como Isabel resistió a Roma, pero que también nadie como ella obtuvo privilegios y favores de Roma (9).

Una de las características más sobresalientes de la política de los Reyes Católicos fue el espíritu de cruzada. La terminación de la Reconquista supuso para los Reyes Católicos la culminación de la política de unificación nacional de sus antepasados, aplazada durante siglos y que entonces cobró nuevo vigor al calor del espíritu nacionalista que animó la política de Isabel y Fernando. Por otra parte, la conquista del reino de Granada dió una proyección internacional a la política española; Europa, desaparecida la cohesión y fuerza del Imperio y del Papado, volvía los ojos hacia la Monarquía española que continuaba la lucha contra el infiel. La política de conquista en el norte de Africa — constituía una tradición de la Corona castellana, que veía en ello un mecanismo de defensa contra posibles invasiones; pero entonces adquirió también un matiz nacionalista; recuérdese como Sánchez de Arevalo insistía en la necesidad de recuperar los límites de la antigua provincia romana de la Tingitania que comprendía también territorios en el norte de Africa (10). Por lo tanto, en la política africana de Cisneros se contemplan varios aspectos: un matiz nacionalista, la pervivencia de un cierto espíritu de cruzada de raíz medieval, el sentido evangelizador que lleva a la difusión de la Fe Católica y que tuvo amplio desarrollo en América, siendo fomentada en cierto modo por las características de la vigorosa espiritualidad de la época, y la necesidad de frenar el creciente poderío turco, hecho que impulsó la frustrada alianza entre Fernando el Católico y sus yernos en 1506. La amenaza turca hizo que la caída del reino de Granada cobrara un valor muy especial y muy superior indudablemente a la importancia política del pequeño reino andaluz. La Corona española empezaba a asumir para muchos el papel de defensa de Occidente frente al poderío musulmán, que le llevó a convertirse en tiempos del Emperador Carlos en el brazo armado de la Iglesia. Según expliqué, el espíritu mesiánico que impregnó muchas de las obras de los tratadistas españoles del momento les había llevado a ver en los Reyes Católicos y su reino el pueblo elegido de Dios. —

Munzer, por su parte, desempolvó y revitalizó el viejo espíritu de crzada, exhortando a los Reyes a acometer la recuperación del Santo Sepulcro (11).

La religión se confundió, por lo tanto, con la política en el reinado de los Reyes Católicos; pero éstos abandonaron definitivamente el lastre medieval de la concepción teocrática del poder para incorporarse a la órbita de la política "moderna", y las palabras del --testamento de Fernando el Católico que transcribe Santa Cruz constituyeron la mayor herencia política que recibió Carlos V; en ellas el Rey exhortaba a su nieto para que se convirtiese en el defensor de la Fe y la ortodoxia religiosa, anticipándose al tono general de la política del Emperador (12). Las frases del Rey Fernando testimonian la adhesión a las doctrinas del Humanismo Cristiano al poner énfasis en el tema de las virtudes y al aludir a la problemática en torno a la Fe. Para el Rey el problema fundamental, sin embargo, era la lucha contra la heraja que ellos habían iniciado con el establecimiento del Tribunal de la Inquisición y que a su nieto le llevó a las guerras contra Lutero. Con ello, quedaba esbozada la tarea que aguardaba a la España de Felipe II en Trento.

La política de los Reyes Católicos en materia religiosa se vió determinada en buena parte por las particulares características de la espiritualidad de su tiempo, que abocaban a una renovación en profundidad de la vida religiosa. Los Reyes participaron con su propia actitud personal de estas inquietudes espirituales e impulsaron y favorecieron el incipiente proceso de reforma de la Iglesia española. Pero en todo este proceso se advierte también una clara intencionalidad política, puesto que los Reyes Católicos, como veremos a continuación, se apoyaron en el sector más dinámico de la Iglesia española, que estaba

representado por aquellos que propugnaban la necesidad de proceder a una profunda renovación espiritual, para llevar a cabo su política de control de las instituciones del reino. Con ello demostraron una extraordinaria intuición política, de igual manera que con el establecimiento de la Iglesia nacional se anticiparon a una de las tendencias fundamentales en la política del siglo XVI.

Los valores trascendentes que habían determinado la vida de los hombres durante la Edad Media se vieron sometidos a la crisis y transformaciones que sacudieron a la sociedad en la Baja Edad Media, a las cuales no fue ajeno el campo de la religiosidad. Los valores laicos se incorporaron al mundo del pensamiento, la cultura y la política, sin que ello supusiera la renuncia de la Iglesia a desempeñar un papel preponderante en la vida social. La denuncia de la corrupción de las instituciones eclesiásticas y de la vida de sus dirigentes no conllevaba la crítica de los valores espirituales en los que se sustentaba la sociedad occidental, sino que, muy al contrario, constituía un medio para superar la honda crisis de valores, potenciando una religiosidad profunda que se apoyaba en los nuevos valores del "mundo moderno". En la Europa del siglo XV soplaban ya vientos de "reforma" que sacudían las instituciones eclesiásticas; por tanto, el exhaustivo examen de conciencia al que se somete la Iglesia en Trento tenía su origen remoto en este período.

En el reinado de los Reyes Católicos tuvieron lugar transformaciones en la vida religiosa española. La reforma de las Ordenes Religiosas aparecía como una necesidad manifestada ya desde la década de los sesenta por el Capítulo de los Jerónimos y la Observanza Franciscana. El decidido apoyo de la Corona a esta labor denotaba la sensibilidad de la Monarquía por captar estas corrientes espirituales

que tendían a renovar la religiosidad. Por otra parte, los Reyes de esta forma contaron con un arma poderosa de carácter político, apoyando a los "reformistas" en la lucha que estos mantuvieron contra los privilegios y abusos que corrompían la imagen moral de la iglesia. Con ello consiguieron un objetivo de índole claramente político al servirse de los sectores más dinámicos de la iglesia española para apoyar su intento de controlar al clero aristocrático y los Cabildos, a la vez que se incorporaban con su propia actitud personal a las corrientes del Humanismo Cristiano, en la línea más innovadora de la espiritualidad de su tiempo.

Marcel Bataillon, estudiando este fenómeno, explica que la penetración del espíritu reformista en España vino de la mano de las doctrinas del Humanismo Cristiano, puesto que éste se entiende hermana el ascetismo de la filosofía antigua con el fervor religioso. A ello contribuyó la difusión de la imprenta que permitió poner al alcance de todos lo que hasta entonces era privilegio de unos pocos. Puntualiza el autor que este cristianismo que depende por completo de la gracia no era incompatible con las doctrinas de los filósofos antiguos; también Savonarola, explica, había respirado en Florencia el espíritu de Ficino y Pico della Mirandola, empeñados en hacer coincidir la filosofía griega con la cristiana (13).

Este autor destaca el fervor religioso que caracterizó a la España de la época, del que fueron fruto las figuras de Hernando de Talavera y Cisneros. Para Bataillon la reforma española arranca del reinado de los Reyes Católicos y se prolonga a lo largo del siglo XVI, si bien, según el autor, todo el mérito debe recaer en Isabel la Católica y Cisneros. Sin embargo, señala Bataillon que la reforma no fue más que un aspecto del espíritu evangélico de Cisneros que en-

lazaba con el desarrollo en España de la *Philosophía Christi*, que iba más allá de la condena de los abusos de la Iglesia. (14).

Los Reyes, impulsores de la reforma temprana de Cisneros, participaron del espíritu religioso de su época. En una carta dirigida a Fray Hernando de Talavera la Reina Católica se interesa por la versión castellana de la obra del Cartujano—texto fundamental para la evolución de la espiritualidad de la época, centrada en el análisis de la figura de Cristo, siguiendo el camino iniciado por la Imitación de Cristo de Kempis—. Es este un dato que me parece particularmente significativo, teniendo en cuenta la importancia de esta obra en la corriente evangélica que animó la espiritualidad de su tiempo y que constituyó la base de lo que Bataillon denomina *Philosophía Christi*. (15). En relación a este problema cabe recordar que en la primera edición castellana de la Vita Christi (Alcalá de Henares 1.503) aparece un grabado en el que un fraile franciscano —tal vez, una referencia a Cisneros— ofrece un ejemplar de la obra a los Reyes Católicos (16).

La actitud de la Reina más que una herencia del pasado se configura como el espíritu de la religiosidad renovada de su tiempo. Isabel conoce y comparte los planteamientos teóricos que dieron origen a la renovación espiritual, como demostró con su propia actitud personal. Al escoger la opción reformista los Reyes se incorporaron a las corrientes espirituales más "modernas" del momento, con ello establecieron una clara diferenciación con las jerarquías convencionales de la iglesia, como un medio para afirmar su prestigio y poder personal. La defensa de la renovación eclesiástica era una necesidad desde un punto de vista espiritual, pero permitía también a los Reyes establecer una confrontación abierta con las castas aristocráticas del clero español; esto explica la promoción religiosa y política de los hom-

bres como Talavera y Cisneros, frailes mendicantes provenientes de las nuevas Ordenes religiosas, que llegaron a alcanzar los puestos de mayor responsabilidad política y eclesiástica en la España de su tiempo. Por otra parte, la influencia de estos dos religiosos fue muy decisiva en la actuación de los Reyes en materia de política religiosa, así como, en su forma personal de vivir la religiosidad.

Azcona, enlazando las virtudes que admira en Isabel la Católica: castidad, piedad, justicia, señala la estrecha relación que debió existir entre Isabel y su confesor -Talavera en este caso-, cuyo ascendente sobre la Reina fue, sin duda, muy grande. "Se tiene la seguridad -comenta Azcona- de que el confesor sometió a la discípula a un laborioso proceso de purificación hasta llegar al elevado nivel espiritual en que vivió (17). El Marqués de Lozoya expresa su opinión sobre este problema señalando que no se puede dudar de que una religiosidad profunda, sincera, que podríamos llamar "moderna", fuera de las normas superficiales de su tiempo, informaba la actividad moral de la Reina. Escriben los tratadistas de ascética que sólo con una intensa vida espiritual puede llevarse a cabo una eficaz labor de apostolado; sólo una vida de oración y de sacrificio pueden servir de base a la tarea reformadora que acometió la Reina (18).

La reforma de las Ordenes Religiosas, labor que contó con el apoyo de la Corona desde los primeros años del reinado y que se intensificó notablemente gracias a la intervención de Cisneros, no suponía tan sólo la denuncia de los excesos que habían caracterizado la vida relajada de los religiosos a fines de la Edad Media, sino que proponía una renovación de la Iglesia desde sus propias instituciones, de acuerdo con los presupuestos de esa "piedad moderna", que no supone, en definitiva, más que una vuelta a los orígenes de la Iglesia --

primitiva, basada en la interpretación de San Pablo, la relectura de los Evangelios y la imitación de la figura de Cristo. De acuerdo con esta doctrina, que discurría de forma paralela a las corrientes filosóficas más innovadoras de su tiempo, abandonando la tradición de la Escolástica, se quiso formar a los religiosos y teólogos de la nueva Iglesia reformada, como se demuestra con la fundación de instituciones como el Colegio de San Gregorio de Valladolid o la Universidad de Alcalá de Henares, fundaciones que, como veremos, gozaron del apoyo de la Corona. En efecto, la presencia de las armas reales en los edificios más significativos a este respecto demuestra el interés de la Monarquía por la defensa de la ortodoxia religiosa, prestigiando con ello su propia actuación política, en un momento en que la problemática religiosa suscitaba apasionadas polémicas.

En otro terreno la ortodoxia religiosa se persiguió también con la expulsión de los judíos y el fin de la Reconquista. Con lo primero se quiso poner fin a los tumultos y revueltas sociales que habían convulsionado el final de la Edad Media; se trataba más que de un problema religioso de un arma política que, junto con la Inquisición, debía garantizar la paz social por cuestiones religiosas y evitó el estallido en España de las guerras de religión que asolaron la Europa del siglo XVI. Los Reyes en la línea del Estado Moderno que ellos bosquejaron, aspiraron a ejercer un control sobre la población que afectaba a todos los aspectos de la vida pública. La Inquisición fue, pues, la institución encargada de aportar los elementos ajenos al sistema en materia religiosa. Como vimos, con el final de la Reconquista se ponía fin a un problema que para los reyes cristianos estaba pendiente desde hacía muchos siglos, pero a la vez, la lucha contra el infiel y la herejía hizo jugar a la Monarquía española un papel fundamental en el concierto de la política internacional del siglo XVI.

IV. 2. - Las fundaciones de la Corona.

Según he explicado, la importancia del arte religioso no disminuye al aproximarse al final de la Edad Media, sino que muy al contrario los intentos de renovación de la espiritualidad pusieron de actualidad la problemática religiosa, de ahí la enorme importancia -- que el arte religioso en general, y la arquitectura conventual en particular, tuvo en el reinado de los Reyes Católicos. Frente al escaso desarrollo de la arquitectura civil del reinado, reducida, según hemos visto, a los Hospitales Reales y a las escasas incursiones en el terreno de la arquitectura palaciega, que en muchos casos se limitó a la construcción de residencias reales en conventos y monasterios, siguiendo la tradición medieval del monasterio-palacio, fueron muchas las fundaciones de carácter religioso donde la Corona intervino de forma directa o indirecta, sin que, por otra parte, ello supusiera una contradicción con el desarrollo de los valores de signo laico que caracterizarían el fortalecimiento de la institución monárquica en el camino hacia el establecimiento del Estado Moderno; de esta forma las fundaciones religiosas vinculadas a la Corona asumieron un carácter emblemático y representativo, sin olvidar el contenido piadoso de las mismas.

La nueva mentalidad estatal a la que se intentaba incorporar el reinado de los Reyes Católicos, por cuanto se refiere al desa-

rrrollo de las artes plásticas, puso de manifiesto una radical transformación en las relaciones entre las obras de arte, los artistas y sus promotores que se caracterizó por la sustitución de los valores de -- sentido trascendente, que habían orientado la vida durante la Edad -- Media, por otros de signo laico que hacían referencia a una nueva -- cultura, donde triunfaba el individualismo frente al carácter colecti-- vista y al anonimato de la concepción jerarquizada del mundo medie-- val. La obra de arte adquirió un contenido emblemático y representa-- tivo, incorporándose a la nueva mentalidad estatal como arma de efi-- cacia política. Sin embargo, el espíritu de los valores trascenden-- tes pervivió en cierto modo en los primeros estadios del mecenazgo; el mecenas se prestigia a través de la obra de arte, pero al persis-- tir en ésta el contenido religioso, este prestigio se concebía refrenda-- do por la divinidad.

Wittkower afirma que muchas veces el mecenazgo tuvo un origen político y religioso a la vez. Para estudiar el fenómeno analiza el caso de Cosme de Médici, cuyas obras, como es sobradamente conocido, tuvieron un marcado carácter de arte religioso. Esta actitud es típica de otros mecenazgos ilustres de la época. La costumbre -- de construir y decorar iglesias no era sólo un acto piadoso, sino un -- bien de orgullo personal y familiar y un medio de oponerse a los riva-- les. Obras, como éstas, que la gente tenía siempre bajo los ojos se-- vían también para dar prestigio al Estado (19). Cosme de Medici, que merced a la ingente labor de mecenazgo de su familia, intentó borrar el origen "poco ilustre" de su poder personal a través de la pro-- moción de fundaciones religiosas, en cuyo origen se advertía una há-- bil estrategia política y ello permitió afirmar a Hauser: "A los mis-- mos Medici les parece razonable revestir su mecenazgo con una capa de devoción" (20). Fue más tarde Lorenzo el Magnífico quien se libe--

ró definitivamente del lastre religioso para dar inicio a un verdadero mecenazgo renacentista, donde la obra de arte se valoraba en sí misma y se incorporaba al servicio de una determinada estrategia política.

En España, los Reyes Católicos protegieron y apoyaron - muchas de las fundaciones religiosas más importantes de su tiempo, - según hemos visto, en las que las referencias emblemáticas a la Monarquía se ponen de manifiesto con la incorporación de las armas y - emblemas de los Reyes a la ornamentación del edificio. De muchas - de ellas ostentaron el patronato, Santa Cruz de Segovia, Santo To-- más de Avila, San Gregorio de Valladolid, hecho que, unido a las ca- racterísticas formales de los edificios y a su contenido iconográfico y emblemático, permite asimilar estas fundaciones al arte de la Corona. - Sin embargo, mayor interés tienen para nosotros aquellas fundaciones que se deben exclusivamente a la iniciativa de los Reyes, aunque su nú- mero, como veremos, es escaso. Los cronistas e historiadores del - reinado han destacado el interés que Isabel y Fernando demostraron - por la fundación de iglesias y monasterios. Münzer en su Viaje por - España comenta que los Reyes tras la guerra de Granada se interesa- ron vivamente por la fundación de iglesias y monasterios, a cuyo fin destinaron parte de los bienes expropiados a los judíos y a los convic- tos de herejía y señala que en aquél tiempo se estaba levantando un mo- nasterio en Avila para los padres inquisidores; el viajero debe referir se a la construcción de Santo Tomás, aunque en su relato lo confunda con las obras que por las mismas fechas se estaban llevando a cabo - en el Convento de Santa Cruz de Segovia; se alude también a la cons- trucción de San Pablo y San Gregorio de Valladolid, ... (21). Por su parte, Lucio Marineo Sículo explica que los Reyes Católicos, con el - fin de obtener el favor divino, prometieron levantar casas sagradas y

nuevas iglesias "Por lo cual Dios siempre cumplía sus votos y santos deseos" (22).

En efecto, la arquitectura religiosa constituye el aspecto más conocido y representativo y el más importante cuantitativamente del arte de los Reyes Católicos, cuyas manifestaciones estuvieron, por otra parte, impregnadas de un fuerte contenido religioso -temática de las pinturas, tapices, sepulcros, etc. -. Con ello los Reyes no hicieron más que continuar una tradición anterior que llevaba a la Corona a impulsar la fundación de conventos y monasterios, tradición a la que ya he hecho distintas alusiones y que contaba con ejemplos como El Paular, el Monasterio de Guadalupe, El Parral, la Cartuja de Miraflores, etc. Ahora bien, la aportación de los Reyes Católicos consistió en servirse de estas fundaciones para añadir al sentimiento piadoso contenidos representativos de sentido emblemático que las convirtió en instrumentos de una determinada estrategia política, cuya máxima expresión fue, quizás, la fundación de San Juan de los Reyes como "templo votivo de la Monarquía".

A). - San Juan de los Reyes como templo votivo de de la Monarquía.

Después de la batalla que tuvo lugar en 1.477 en los campos de Toro, en la que los Reyes Católicos vencieron a las tropas de la Beltraneja y del rey de Portugal, victoria que supuso la consolidación en Castilla del poder de Isabel la Católica, los Reyes decidieron levantar en Toledo el Monasterio de San Juan de los Reyes, que habría de convertirse en un auténtico templo votivo de la Monarquía, - sustituyendo esta fundación a la proyectada del monasterio jerónimo - dedicado a Nuestra Señora de la Victoria que, según narra el Padre - Sigüenza (23) los Reyes prometieron levantar en las proximidades de Burgos en señal de gratitud hacia la Orden Jerónima por la ayuda financiera prestada durante la Guerra de Sucesión.

Nos cuenta el cronista Hernando del Pulgar (24) que los Reyes se trasladaron a Toledo, donde hicieron limosnas y otras obras -- piadosas y cumplieron la promesa de fundar un Monasterio de la Orden de San Francisco hecha a Dios en señal de gratitud por la victoria obtenida. Explica Pulgar que los Reyes eligieron para erigir el edificio un lugar próximo a las Puertas de San Martín y la del Cambrón y hubieron de comprar unas casas que estaban próximas a estas Puertas y derribarlas para levantar allí el Monasterio, que se puso bajo la advocación de San Juan como una referencia al nombre del rey Juan II, padre de Isabel la Católica. Por su parte, el Padre Salazar, cronista -

de la Orden, nos cuenta que los Reyes eligieron para su fundación toledana la advocación de San Juan Evangelista, de quien era muy devota la Reina Católica, como una referencia al nombre de su hijo varón que habría de nacer en 1.478 (25).

Se encargaron las obras a Juan Guas, quien, según queda constancia en su testamento y en la inscripción de su capilla funeraria (26), fue, como sabemos, el arquitecto de la Corona. Guas, que tal vez debido a su condición de arquitecto de la Corona, trabajó en las obras más importantes que estaban en construcción en este momento - Catedrales de Segovia, Toledo y Avila, San Gregorio de Valladolid, El Paular, Palacio del Infantado de Guadalajara, ...-, debe inscribirse en lo que Azcárate denomina escuela toledana (27) y es el representante más genuino de lo que el autor denomina "estilo hispanoflamenco", del que el Convento de San Juan de los Reyes constituye un auténtico paradigma. Se trata de un edificio compuesto por una iglesia de sencilla traza conventual, siguiendo el ejemplo de los monasterios de la época, y de dos claustros para las dependencias monásticas. Según explica Azcárate, las dimensiones y organización del conjunto parece que no fueron del agrado de la Reina Isabel que soñó con una obra mucho más ambiciosa; en efecto, cuando la Reina visitó las obras exclamó: "¿Esta monada me aveis fecho aquí?" (28), comentario que para nosotros tiene un extraordinario interés por tratarse del único juicio de valor que conocemos de la Reina Católica sobre un problema artístico. En relación con este problema, comenta el Padre Salazar - que la Reina decidió ampliar el solar del Monasterio hasta la orilla del Tajo; fue la oposición de los frailes la que determinó que no se modificase el proyecto (29).

Las obras debieron comenzar inmediatamente después de

la fundación y se prolongaron hasta los primeros años del siglo XVI, - si bien, la portada actual data de 1.598. En 1.485 debía estar ya concluido el cuerpo de la iglesia, puesto que en esta fecha se colgaron - - las cadenas de los cautivos después de la conquista de Málaga. En - 1.492 debía estar terminada la decoración del crucero porque los escu- dos que allí se colocan no llevan la característica granada que se añá- dió al escudo real después de la conquista de Granada. De 1.494 debe ser la traza del claustro, en la que todavía pudo intervenir Guas. En abril de 1.495 murió Guas, sustituyéndole al frente de las obras del - Convento los hermanos Antón y Enrique Egas, formados, asimismo, - en el taller de la Catedral de Toledo, a quienes se debe, con toda pro- babilidad, la conclusión de las mismas.

La iglesia tiene planta conventual de sencilla organización - constituida por una nave única con capillas laterales entre los contra- fuertes y bóveda de crucería gótica. El exterior del edificio es muy - sencillo, de sobria decoración, donde predominan los elementos cons- tructivos -contrafuertes y ventanas-. La decoración de los muros late- rales se reduce al airoso remate de la crestería de los muros de las ca- pillas precedida de fajas con decoración de bolas. El crucero destaca - en planta, no porque rebase la línea de las capillas, sino porque sobre- sale en altura y anchura del resto de los tramos. La cabecera está cong- tituida por un bloque rectangular al que se añade un ábside pentagonal, y todo ello rematado por el cimborrio octogonal. Es esta la parte del edi- ficio que, tanto exterior como interiormente, presenta una ornamenta- ción más rica, aspecto que se justifica, en opinión de Chueca Goitia, - por estar esta zona destinada a constituir una auténtica capilla funera- ria, puesto que el Convento se proyectó como Panteón de la nueva Mo- narquía (30). Entre los contrafuertes de la cabecera se colocan reyes - de armas como elemento heráldico que hacen referencia al contenido em

blemático y representativo del arte funerario. Los paramentos del crucero y de la cabecera se dividen horizontalmente por una profunda escocia, donde se colgaron las cadenas a que hice referencia más arriba; a su vez, quedan divididos verticalmente por baquetones en paneles alargados, siguiendo una estética que Azcárate interpreta como de origen "mudejar" y que, según este autor, fue ya empleada por Alvar Martínez en el cuerpo cuadrado de la torre de la Catedral de Toledo (31).

Ha desaparecido la primitiva fachada de los pies, siendo sustituida por otra portada que se abre en el costado izquierdo de la iglesia y que, como explicaba más arriba, data de fines del siglo XVI. Conforman esta portada dos columnas lisas y un grueso dintel, sobre el que aparece un nicho profundo con decoración renacentista, en el que se coloca el Crucificado con la Virgen y San Juan, imágenes que deben proceder de la capilla mayor del templo. Lam. II
3y4

Pero es, sin duda, el interior de la iglesia lo más interesante del edificio y donde, junto con el claustro, encontramos la ornamentación más rica, aunque Azcárate opina que hoy en día, la iglesia desmantelada, es sólo una sombra de lo que fue. Han desaparecido las vidrieras, cuya luz coloreada al incidir sobre la riquísima decoración debía crear un ambiente mágico de matices y tonalidades sorprendentes. La nave se compone de cuatro tramos y otras tantas capillas a ambos lados, las de los pies subdivididas a su vez. Se cubren los tramos de la nave con bóveda de crucería del llamado tipo alemán, sin nervios diagonales, mientras que en las capillas se colocan bóvedas de crucería de sencilla estructura. Los tramos de la nave se separan por arcos torales con decoración vegetal en la rosca que descansan en pilares, excepto en el primer tramo en que se apoyan sobre ménsulas. En la parte central del fuste de los pilares se colocan esculturas de santos y Lam. II
5y6

apóstoles que descansan en ménsulas sobre baquetón saliente y se cubren con ricos doseles.

El hastial de cada tramo se divide en alzado en dos partes. La inferior con arco apuntado, que da acceso a las capillas, sin iluminación directa. La superior contiene el ventanal de compleja tracería gótica, con las vidrieras hoy desaparecidas; bajo el ventanal se colocan escudos de los Reyes Católicos. Una cenefa decorativa a modo de arrocabe separa los dos cuerpos del hastial, sólo interrumpida por los pilares; conforman esta cenefa dos franjas de decoración vegetal entre las que se coloca la monumental inscripción alusiva a la fundación del Monasterio, que constituye la célebre decoración epigráfica concebida como elemento ornamental y emblemático.

El crucero en planta está constituido por un tramo cuadrado en el centro y dos rectangulares a los lados con capilla mayor pentagonal ligeramente elevada sobre sus gradas. En alzado nos presenta el cimborrio octogonal sobre trompas que cubre el tramo central con bóveda de crucería de influencia árabe. Según explica Azcárate, es éste el primer cimborrio de estas características que se levantó en la comarca; se alza sobre trompas apuntadas con decoración de tracería en el intradós; el remate octogonal presenta un gran ventanal con tracería gótica en cada paño; en los ángulos y sobre la cornisa hay ángeles, y sobre ellos ménsulas en las que apoyan los nervios de la bóveda. La obra del cimborrio se ha relacionado con la personalidad de Simón de Colonia, quien parece que, tras la muerte de Guas, se trasladó a Toledo para proseguir las obras del Monasterio en unión de los Egas, si bien, Azcárate estima que su intervención en el cimborrio se limitó a las trompas y a algunos detalles decorativos (32). En el Museo del Prado se conserva el primitivo proyecto de Juan Guas para la cabecera de

esta iglesia, según el cual el cimborrio debía ser mucho más bajo y sencillo (33).

El cimborrio se sustenta sobre cuatro pilares ricamente decorados. Los pilares fronteros a la nave se adornan con tribunas de grandioso efecto decorativo que se sustentan sobre ménsulas y que están formadas por tres cuerpos; en el primer cuerpo aparecen figuras de santos cobijadas bajo ricos doseles. Una faja con decoración a base de hojas de vid y molduras separa este cuerpo del segundo, que está constituido por cuadros orlados por ornamentación vegetal, en el centro de los cuales campean las iniciales de los Reyes Católicos -F e Y- en caracteres góticos. Remata el conjunto antepecho con traza a base de círculo central y óvalos trilobulados de extraordinario efecto decorativo.

La capilla mayor es del mismo ancho que la nave, según explicaba más arriba, su planta es pentagonal y está ligeramente elevada. Los paños se dividen en dos por la faja de decoración epigráfica con la inscripción. Esta faja epigráfica se interrumpe en los que están situados frente al crucero por profundas hornacinas con profusa decoración. En el segundo tramo de estos paños se abren ventanas con sencillos arcos apuntados. El paño central en su parte inferior está liso, encuadrado por la faja epigráfica a modo de alfiz para el retablo; en la parte superior hay un arco de medio punto con grillos en su rosca como una referencia a los que aparecen en la parte exterior del edificio; en el tímpano debía figurar una representación del Calvario, verosimilmente la que hoy en día se encuentra en la portada exterior.

Lam. II
12

Los paños del hastial del crucero se dividen, asimismo, en dos cuerpos por la faja epigráfica; el inferior se halla a la vez subdi-

Lam. II
8

vidido por una franja de decoración vegetal de forma horizontal; verticalmente se divide en cinco calles, más anchas las interiores. El cuerpo superior está decorado por tracería. Sobre las cinco calles se repite rítmicamente el motivo heráldico del escudo real sobre tracería y el águila de San Juan. En el segundo cuerpo de estos hastiales la decoración es muy simple: amplio ventanal en arco apuntado, con estatuas en las jambas y decoración vegetal y de clavos en las arquivoltas, a ambos lados del ventanal hay dos templetos.

Lam. II
7

Las dependencias del Convento se situaban alrededor de dos claustros. El primero de los cuales, cuya traza data de 1.494, contó con la intervención de Juan Guas, al menos en la confección de esta traza. El segundo, que desapareció en la guerra de la Independencia, durante la cual se destruyó parcialmente el edificio, era ya de pleno siglo XVI. El llamado claustro procesional, cuya traza, como vimos, se relaciona con la personalidad de Juan Guas, si bien la rica ornamentación, que constituye uno de los elementos más interesantes del conjunto, debe forzosamente atribuirse a la intervención de otros maestros, es de planta cuadrada con siete tramos en cada uno de los lados, la mitad de anchos de los de la nave. Este claustro consta de dos pisos; el inferior se cubre con bóveda de crucería del llamado tipo alemán, sin claves centrales, excepto en los tramos angulares que se cubren con tercelotes; mientras que el superior se cubre con artesonado. Completos pilares se prolongan desde el piso bajo al superior (34); en el claustro bajo, en el segundo cuerpo de estos pilares se colocaron imágenes apoyadas en ricas ménsulas y cobijadas bajo doseles con remate de crestería que alcanza la altura de los capiteles. De igual manera que en la iglesia circunda el perímetro del claustro bajo una faja con inscripción conmemorativa. En cada tramo dos franjas de decoración vegetal forman junto con la faja epigráfica un encuadramiento, a modo de

Lam. II
15/18

Lam. II
20

Lam. III
11y12

alfiz, que sirve como marco a las pinturas que debían decorar las paredes del claustro. En la parte media del lado oriental, frente al acceso al jardín, hay dos hornacinas, verosimilmente ventanas encuadradas por la faja de decoración epigráfica y cobijadas bajo arco conopial, en una de cuyas claves aparece el escudo de Guas y en otra el de los Reyes Católicos. En el claustro bajo encontramos, asimismo, una serie de portadas que Azcárate relaciona con el estilo de Juan Guas. - Se trata de la portada de acceso al claustro por el crucero que se compone por arco rebajado cobijado por otro conopial miscilíneo, en cuyo tímpano aparece por la parte de la iglesia el emblema de las Cinco -- Llagas y, por la parte del claustro, la imagen de la Verónica; según -- el autor, el esquema constructivo de estas portadas es el mismo que -- Guas empleara en la Catedral de Segovia y en El Paular. Idéntica organización se repite en la portada de la sacristía con la novedad de sustituir el arco mistilíneo por otro trilobulado.

Lam. II
13y14

Los paños de los tramos del patio están encuadrados por fajas de decoración vegetal; en las jambas y roscas de los arcos, se puede admitir una jugosa declaración vegetal que, para Azcárate, es la más rica del gótico hispano-flamenco toledano. Todas las clases de -- hojas, flores, frutos y plantas se hallaban representados en esta decoración, que se encuentra, sin embargo, parcialmente alterada debido a las sucesivas restauraciones. Como es usual en la ornamentación -- de la época, alternan con los motivos vegetales otros que tienen su -- origen en la tradición medieval de los bestiarios, en fuentes literarias o en escenas de la vida cotidiana; se trata de figurillas reales o fantásticas que aparecen entre la jugosa ornamentación vegetal aisladas o -- formando escenas y que constituyen una exaltada referencia a todos los motivos ornamentales del gótico final.

Lam. III
5

Según se desprende de la apresurada descripción del edificio que acabo de hacer, San Juan de los Reyes aparece configurada, - por una parte, como el templo votivo de la Monarquía de los Reyes -- Católicos, y por otra, atendiendo a criterios estrictamente formales, como el paradigma del estilo de Juan Guas, que se ha querido identificar con el "estilo" del arte del reinado. Mandado erigir para conmemorar la victoria de Toro, había de convertirse, como explica - - Chueca Goitia (35) en el símbolo de la España unificada. Los Reyes - Católicos proyectaron el edificio como Colegiata y en él pensaron establecer su Panteón familiar, y tal vez, como apunta el autor, proyectaron también incluir en la fábrica del edificio su residencia palaciega, vinculando los conceptos de templo, palacio y panteón, siguiendo la - tradición medieval de sus antepasados que se prolongaría hasta El Escorial, aunque no tenemos constancia documental de ello, como explica Chueca, de que los Reyes habitaran en su fundación toledana, ni - en las dependencias del edificio que se conservan aparecen restos de tal construcción.

Señala Chueca que la organización de la cabecera de la iglesia con la riqueza ornamental que la caracteriza se justifica por el carácter funerario de la misma, en la que no se hacía más que desarrollar el modelo de cabecera de la iglesia de la Cartuja de Miraflores - que puede considerarse como su antecedente inmediato (36). El sentido representativo del arte funerario justifica también la prolongación de la decoración heráldica a lo largo de los distintos paramentos y de más elementos constructivos del interior de la iglesia, adquiriendo ésta un desarrollo que no alcanzó - ninguna otra obra del reinado. En la ornamentación de San Juan de los Reyes se explotan al máximo todos los recursos de la decoración emblemática del arte del reinado: escudos, divisas, iniciales y la monumental faja de decoración epigráfica que rodea los muros de la iglesia; todo ello contribuye a crear, todavía

hoy en día, una apariencia de extraordinaria riqueza que enmascara la sencillez de la solución de la planta conventual del templo, que se cubre, eso sí, con compleja bóveda de crucería, como, por otra parte, era usual en las iglesias de este período (37).

Fue la oposición del Cabildo de la Catedral de Toledo lo que hizo desistir a los Reyes Católicos del proyecto de establecer su Panteón en San Juan de los Reyes y el peso específico que la ciudad de Granada adquirió después de su conquista lo que justificó la elección de Granada para erigir allí el nuevo Panteón. Había sido precisamente el deseo de establecer una confrontación abierta con el poder de la iglesia española, significada en su Sede Primada de Toledo, lo que motivó, como he explicado, la elección de la ciudad de Toledo para levantar en ella San Juan de los Reyes como templo votivo de la Monarquía, junto con el intento de recuperar y revitalizar el prestigio del pasado esplendor de la Monarquía castellana, vinculándola a la tradición goda de esta ciudad.

La Monarquía de los Reyes Católicos aparecía, por lo tanto, ligada a la tradición de la Monarquía castellana como una referencia al espíritu nacionalista de la época, nacionalismo, como sabemos, que en nuestro país se entiende como una recuperación del prestigio del antiguo imperio visigodo. Pero Toledo habría de convertirse en una ciudad incómoda para la nueva Monarquía, incómoda por la presión de las jerarquías de la iglesia española que se opuso al establecimiento del Panteón Real en la fundación de los Reyes Católicos, en abierta competencia con el prestigio de la Catedral, y por el lastre de la tradición, aspectos todos que debieron influir en la decisión de los Reyes de trasladar el peso específico de su reinado a Granada, que se presentaba cargada de nuevos simbolismos para la Corona. El propio Cisne-

ros decidió trasladar el centro de su poder de Toledo a Madrid, ciudad que pertenecía a la diócesis de Toledo y que contaba con una larga tradición política.

B). - La Cartuja de Santa María de Miraflores.

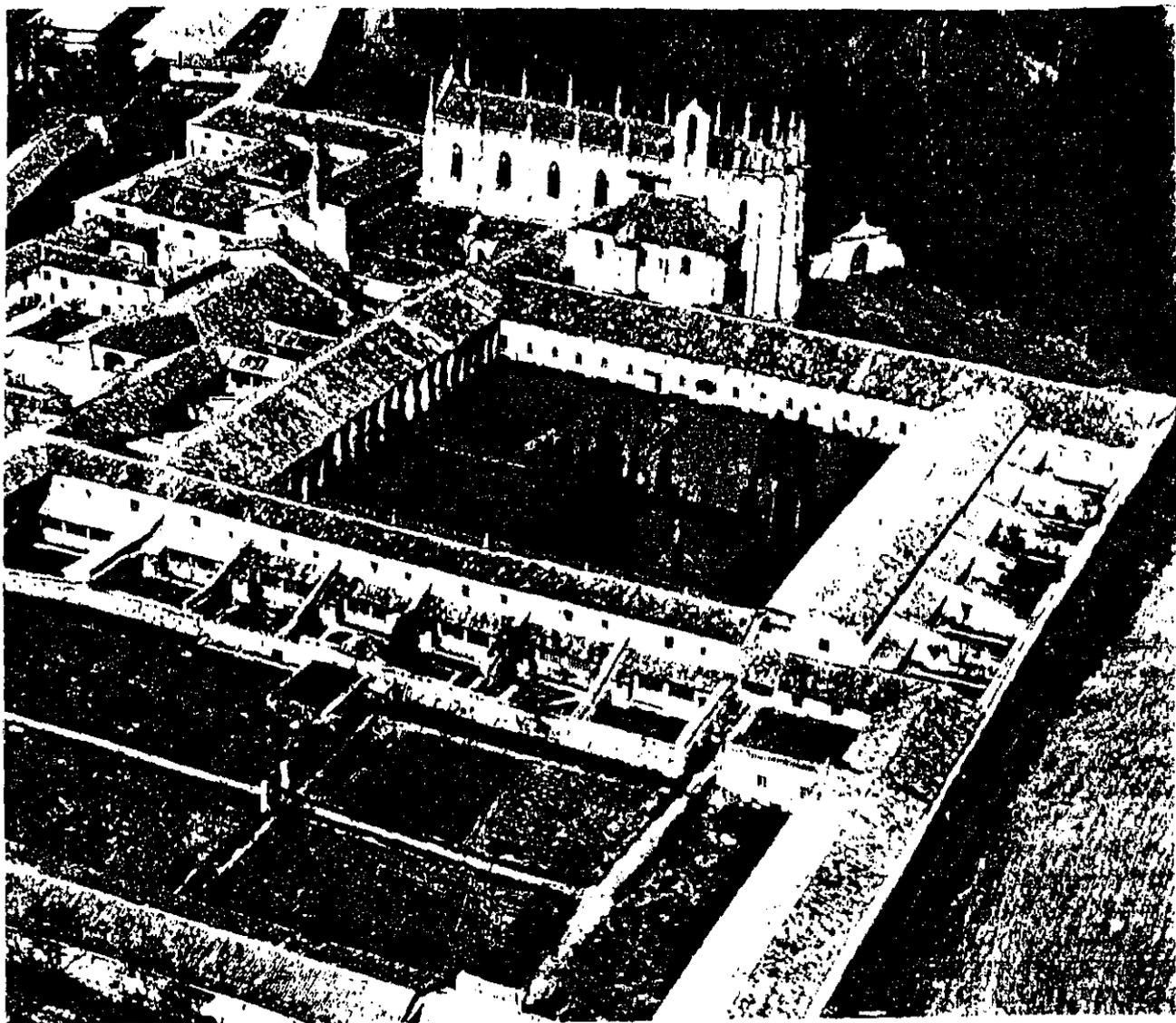
Con anterioridad he hecho distintas referencias a la vieja - fundación burgalesa de Enrique III y Juan II y he explicado su evolución desde el palacio de caza de Enrique III al actual Monasterio cartujo. - Ahora bien, según comenté en su momento, la construcción del edificio se demoró hasta el último tercio del siglo XV, aunque la traza de la iglesia, obra de Juan de Colonia, se haya fechado hacia 1.454, fecha también de la muerte del fundador Juan II, hecho que justificó el - que la ejecución de las obras se aplazase hasta que su hija la Reina -- Católica acometiese con decisión el cumplimiento del testamento de su padre. Todo lo cual obliga a inscribir la construcción de la Cartuja - de Miraflores dentro del arte de los Reyes Católicos, tanto por las fechas de ejecución de las obras, como por las características formales de las mismas.

Constituye, en mi opinión, este Monasterio una auténtica - joya de la arquitectura de finales del siglo XV y un elemento genuino - del último gótico español. Frente al "estilo" que Juan Guas ensaya en San Juan de los Reyes, que constituye una referencia a la orientación franco borgoñona de la arquitectura española del momento (38) y

a la influencia del llamado "estilo mudejar", la Cartuja de Miraflores es un testimonio de la otra vertiente del gótico español del momento, la tantas veces aludida escuela burgalesa, cuyos representantes máximos fueron Juan y Simón de Colonia; con ellos llegó al arte español la influencia de la arquitectura alemana, caracterizada fundamentalmente por la preciosista solución de las cubiertas con sus elementos constructivos y ornamentales primorosamente labrados: bóvedas, arcos, agujas y crestería, de todo lo cual la Cartuja de Miraflores constituye un ejemplo magnífico.

Juan de Colonia llegó a España procedente de Alemania, según parece desprenderse de su apellido, hacia 1.440 traído por el - - Obispo Alonso de Cartagena a su regreso del Concilio de Basilea, y con su incorporación al taller de la Catedral de Burgos y su trabajo en la comarca dió vida al "estilo" y a la escuela que adquirió pronto una personalidad propia. A Juan le sustituyó, andando el tiempo, su hijo Simón al frente de las obras de la Cartuja de Miraflores.

Situada en las afueras de la ciudad actual de Burgos, en el llamado valle de Miraflores, se levanta la Cartuja, que mantiene su fábrica primitiva en un buen estado de conservación. Exteriormente destaca la mole de la iglesia sobre el resto del conjunto, con sus contrafuertes, el airoso remate de crestería, las górgolas con seres fantásticos, las elegantes y finísimas agujas floreadas en los entrebalcones y a una altura que oscila entre 2,65 y 5 metros las agujas labradas por Diego de Mendoza hacia 1.550 con el fin de contrapesar el empuje de las altas bóvedas, y el monumental remate triangular de la fachada de la iglesia festoneado por crestería, en cuyo centro puede admirarse el escudo de armas de los Reyes Católicos como un testimonio de su intervención en la construcción del edificio.



Vista aérea de la Cartuja de Miraflores.

Desde un punto de vista artístico es sin duda la parte más interesante del complejo de Miraflores la iglesia, tanto por su fábrica, como por las obras de arte que en ella se custodian (39). Entramos en el Monasterio a través de tres arcos rebajados, más ancho y totalmente abierto el del centro, en cuya parte superior pueden verse emblemas reales como una referencia al carácter emblemático de la fundación. Da acceso esta entrada a un pequeño pórtico de sólida bóveda, en cuyo fondo se encuentra la verdadera puerta de la Cartuja cobijada bajo arco ojival, en su tímpano puede verse una representación de la Virgen, a cuyos lados aparecen arrodillados un monje con un breviario en la mano y un lego con un rosario entre las suyas. A través de esta puerta se penetra en un patio pequeño con dos de sus lados porticados, en cuya parte izquierda se levanta la fachada de la iglesia.

Lam. III
17

La fachada de la iglesia, pese a la intervención de Simón de Colonia en las obras, alcanza un desarrollo menor y tiene un carácter mucho más sobrio que las de San Gregorio de Valladolid o San Pablo vinculadas también a la personalidad de Simón de Colonia, aunque no está exenta de interés arquitectónico e iconográfico. La portada propiamente dicha se levanta sobre unos escalones poco elevados; la puerta cuadrada está cobijada por un sencillo arco apuntado con arquivoltas, algunas de las cuales aparecen ornadas por una jugosa decoración en la que se mezclan motivos vegetales con otros de animales y seres fantásticos, al gusto de la ornamentación de la época, como un anticipo de la rica y desbordante decoración del interior; en el tímpano puede verse una representación de la Piedad de corte hispanoflamenco que se ha relacionado con una devoción personal de la Reina Católica, pero que, como sabemos, relaciona la portada con otros de iconografía similar muy difundida en el arte del reinado; remata exteriormente las ojivas un arco festoneado que se prolonga en un florido vástago; en los extremos de este arco se apoyan las agujas latera

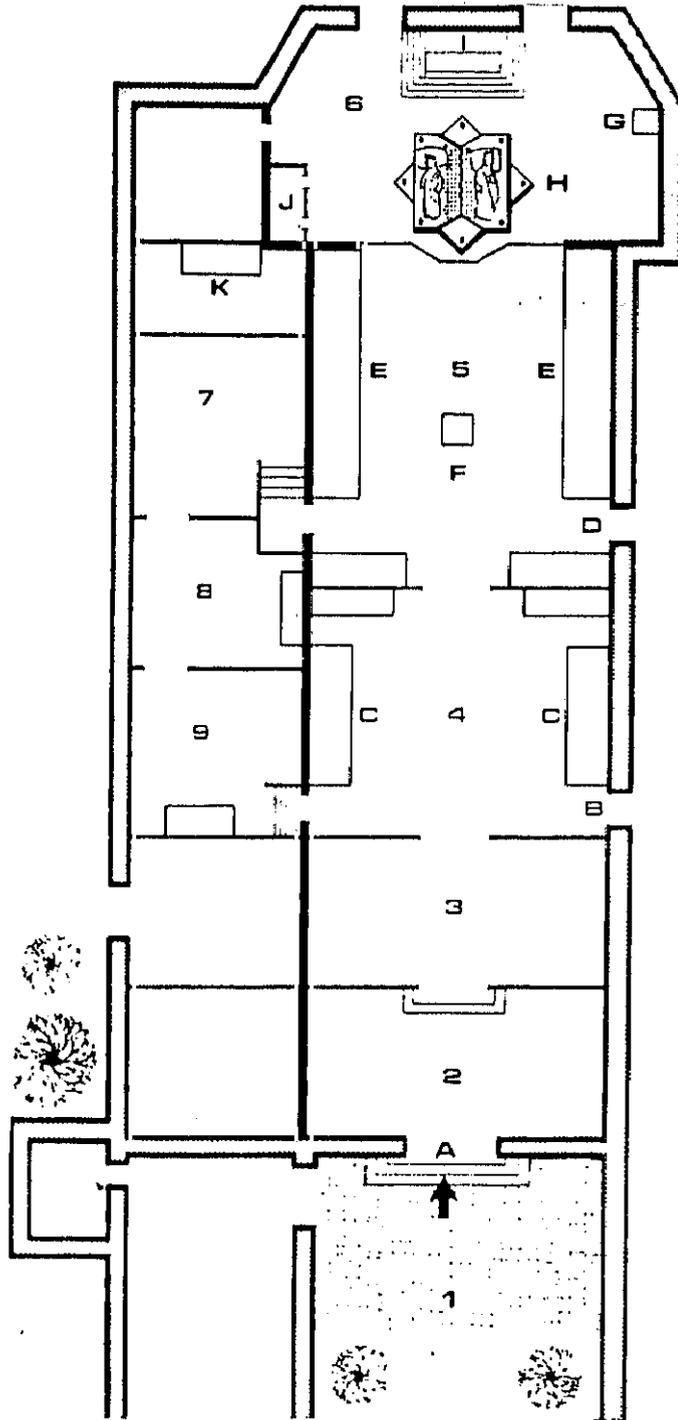
Lam. III
18

Lam. III
19

les que completan el gracioso efecto de esta bella y sencilla fachada; entre éstas y el vástago central figuran en alto relieve las armas - de Juan II como una referencia emblemática al fundador de la Cartuja; a la izquierda un león sosteniendo el escudo de Castilla, mientras que en la parte derecha otro león sostiene el escudo personal del rey. Sobre el cuerpo de obra de la portada corre una balaustrada de época posterior; este cuerpo, que sobresale de los pies de la nave de la iglesia, tiene por misión albergar el atrio cubierto que da acceso a la iglesia propiamente dicha, por ello aparece retranqueado el frontispicio en cuyo centro hay un gran rosetón cerrado por vidrieras, hoy desaparecidas, por donde entra la luz al interior de la iglesia. Corona el frontispicio remate triangular festoneado, en cuyo vértice hay una sencilla cruz de piedra, con elegantes agujas en los ángulos laterales. Este frontispicio que, como dije, preside el exterior de todo el conjunto, ostenta el monumental escudo de los Reyes Católicos, en idéntica disposición a la que adopta el escudo de armas en el remate de fachadas como la de San Pablo de Valladolid o Santa Cruz de Segovia.

Entrando en la iglesia aparece, en primer lugar, el atrio cubierto por bóveda al que he hecho referencia, donde encontramos una inscripción del siglo XVII, en la que se recuerda la decisiva intervención de la Reina Católica en las obras de la Cartuja (40). El interés de la planta del templo consiste en constituir un ejemplo de -- Lam. III
20 iglesia cartujana con sus distintos tramos bien diferenciados. Se trata de iglesia de una sola nave con capillas en uno de sus lados cubierta por elegante y compleja bóveda de crucería.

Según comentaba, los distintos tramos de la iglesia cartujana se diferencian perfectamente en planta. A los pies, cerrado por Lam. IV
1 verja de hierro, se encuentra el tramo reservado a los seglares. A



Planta de la Iglesia de la Cartuja de Miraflores.

continuación encontramos el de los legos con su entrada directa desde el exterior y la sillería de los legos añadida posteriormente a la construcción del edificio, puesto que se trata de obra renacentista. Más adelante está el tramo de los monjes con su sillería gótica; la puerta por la que entran los monjes al templo está formada por arco ojival - ornado por ramas de encina (símbolo de la fortaleza), que se apoya en columnillas cuyos capiteles están formados por hojas de encina; en el tímpano de esta portada puede verse la imagen de la Virgen con el Niño que lleva un libro en la mano sostenido por ángeles que sujetan - escudetes con la cruz y la corona de espinas; en medio de la sillería de los monjes había un famoso facistol de madera, pieza gemela de la silla del celebrante que se encontraba en el presbiterio, ambas desaparecidas actualmente de la Cartuja. El presbiterio constituye el último tramo de la iglesia y la parte más interesante artísticamente de la misma; la capilla mayor es poco más ancha que el resto de la nave, formando su planta medio octógono, y está ligeramente más elevada que el resto del edificio; en el centro se encuentra el interesantísimo sepulcro de los padres de Isabel la Católica con su peculiar estructura estrellada, a su izquierda, adosado al muro, se encuentra el sepulcro del Infante don Alonso con la representación orante del difunto; remata el conjunto ^{el} monumental retablo de madera dorada, cuya iconografía gira en torno a la representación de Cristo y en el que se incluyen las representaciones de Juan II e Isabel de Portugal como donantes.

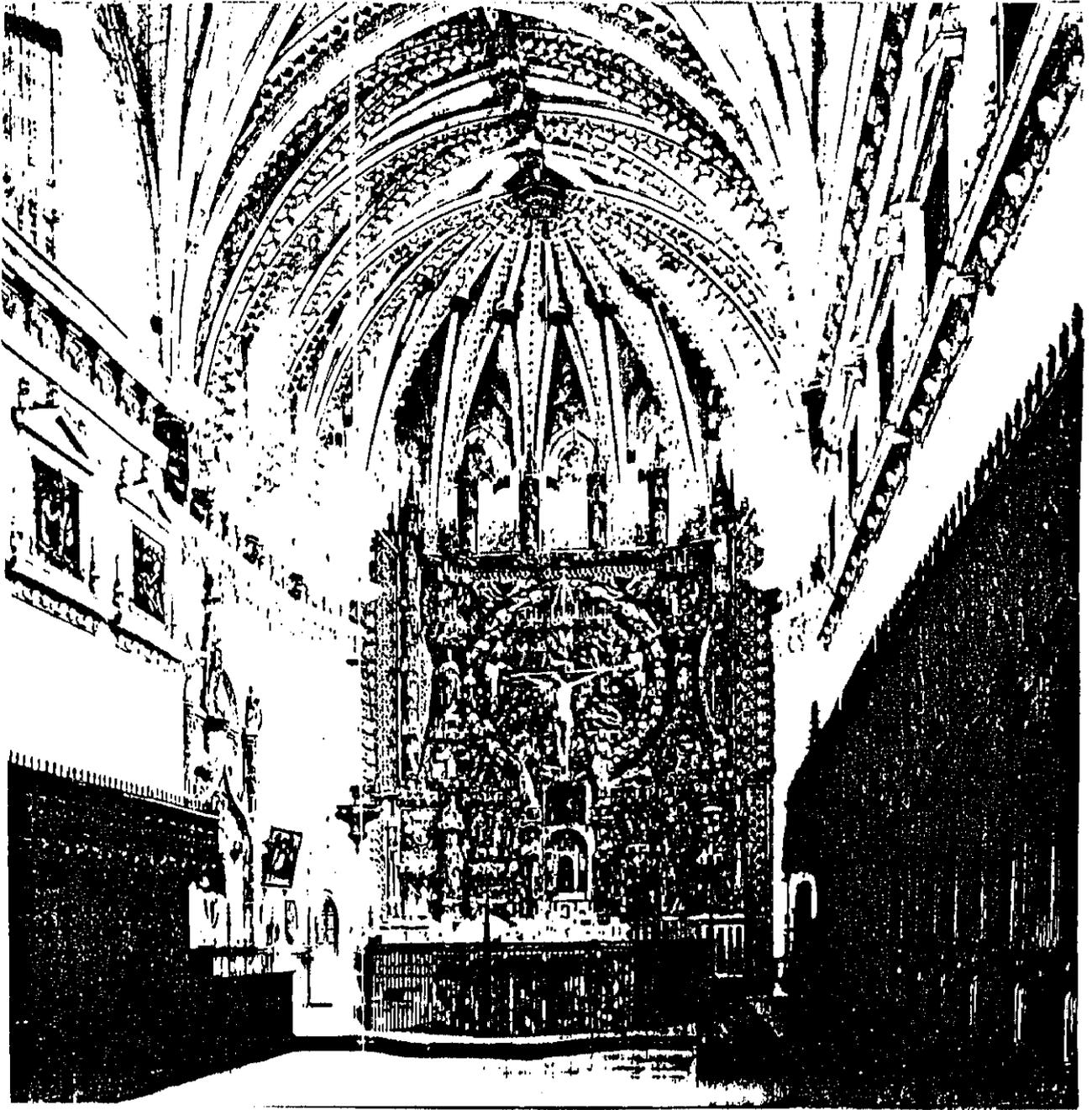
Cinco ventanas se abren a cada lado de la nave en los gruesos muros de la iglesia, encima de la cornisa, entre los nervios de la bóveda. Las ventanas se hallan cerradas por vidrieras importadas de los Países Bajos y en ellas se representan escenas de la vida de Cristo (41). Forman la cubierta de la iglesia cinco bóvedas divididas por arcos apuntados, sin contar la espectacular solución de la cabece

Lam. IV
2y3

Lam. IV
4

Lam. I
5

Lam. I
6y7



Cartuja de Miraflores, interior de la Iglesia.

ra. Sostienen las bóvedas de la nave arcos o nervios secundarios los cuales trazan en sus distintas direcciones estrellas de cuyas claves - centrales penden grandes florones dorados con arcos más pequeños a su alrededor, en los puntos donde se unen las líneas; los cinco florones centrales llevan esculpidos los castillos y leones del escudo de - Castilla, excepto el tercero que lleva los emblemas de la Pasión. En los arranques de los grandes arcos que parten de la cornisa se repiten los emblemas reales en escudos sostenidos por ángeles, constituyendo, junto a los florones, el elemento emblemático que se repite a lo largo de la nave.

La cubierta de la capilla mayor se resuelve con una espectacular bóveda que constituye uno de los elementos arquitectónicos más interesantes de todo el conjunto y pone de manifiesto la espectacularidad y artificio que alcanzó el "estilo"; son notables los arcos de esta bóveda, que, arrancando de la cornisa, afluyen al florón central, - exacto a los demás de las otras bóvedas; hay alrededor de éste otros florones más pequeños que sirven de unión a los arcos secundarios. La crestería formada por diminutos arcos unidos entre sí que bordea a modo de encaje los nervios en que se apoya la bóveda, le confiere a ésta un carácter muy particular y realza la belleza y riqueza del conjunto.

Ahora bien, las piezas más interesantes del conjunto son, sin lugar a dudas, el retablo y, singularmente, los sepulcros, que - prestan a la cabecera su carácter funerario, según procedí a - explicar en ocasión de abordar el problema del panteón. Por consiguiente, la Cartuja de Miraflores se inscribe dentro de los distintos - ejemplos de panteón real del reinado, de donde veremos que se derivan los contenidos de sentido representativo que se pone de manifiesto

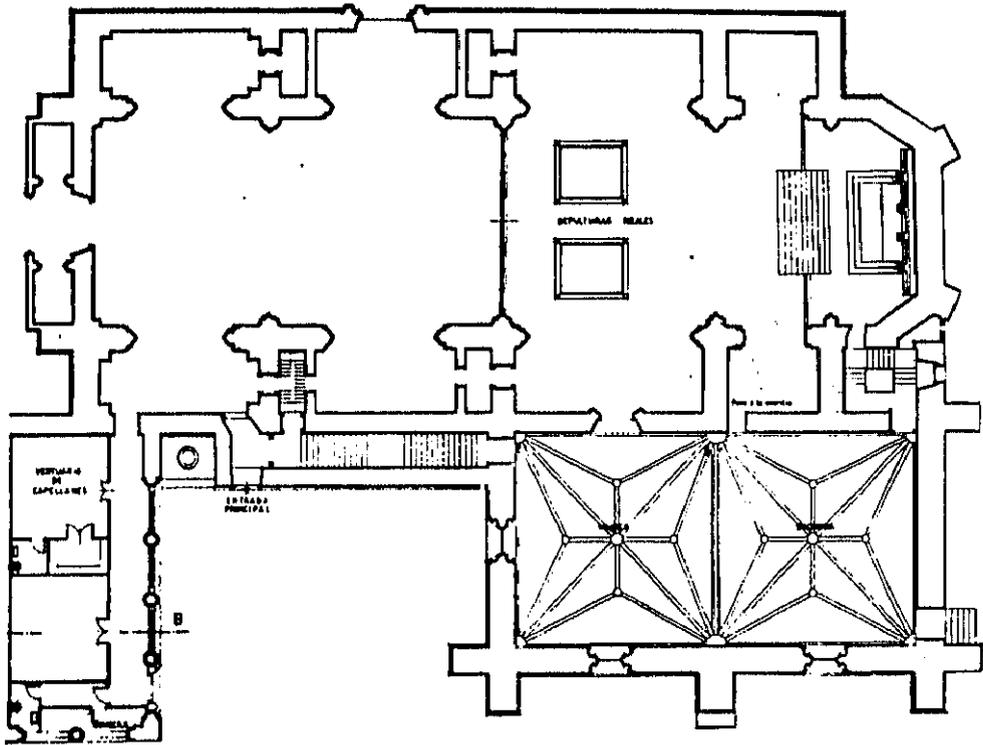
en los distintos elementos que componen la iconografía y ornamentación del edificio.

C). - La Capilla Real de Granada.

Por Real Cédula de la Reina Católica dada en Medina del Campo el 13 de septiembre de 1.504, se fundó, en la ciudad de Granada, la Capilla Real. En octubre del mismo año la Reina hizo testamento, en el que se especificaba su deseo de ser enterrada en el Convento de San Francisco de la Alhambra hasta que se concluyeran las obras de la Capilla Real, y el 26 de noviembre murió Isabel la Católica. La construcción de lo que había de ser definitivamente, tras el frustrado intento de Toledo, el Panteón de los Reyes Católicos se demoró, por lo tanto, hasta bien entrado el siglo XVI, puesto que las obras no se iniciaron, por lo menos, hasta 1.506, fecha del contrato que se firmó con Enrique Egas para hacerse cargo de la dirección de las mismas (42) y se prolongaron hasta 1.517, según reza la inscripción conmemorativa del interior del edificio, siendo de época posterior muchos de los objetos artísticos que contribuyen a enriquecer hoy en día el edificio: sepulcros, retablo, reja, . . . , hecho que justifica la incorporación al conjunto de los elementos de la nueva estética renacentista.

La Capilla Real, como, por otra parte, el resto de las fundaciones granadinas de los Reyes Católicos, prolonga su construcción

mucho después de la muerte de Isabel la Católica, y este hecho, que hizo posible que en el edificio coexistiesen elementos de estéticas diferentes, ha estimulado la aparición de una viva polémica sobre la — valoración artística de la Capilla. Cuando se intenta abordar este problema surge inmediatamente la comparación con San Juan de los Reyes, anterior emplazamiento del Panteón Real y Convento que puede — ser considerado, desde un punto de vista estrictamente cronológico, — como la primera, o una de las primeras, fundaciones de los Reyes, donde Guas consagró su "estilo" que, en alguna medida, se ha repetido en las restantes edificaciones del reinado, mientras que la Capilla Real supone —al igual que otras fundaciones de la Corona de época similar— el final del "estilo" y en ella se dió la incorporación de elementos de una nueva estética. Por otra parte, San Juan de los Reyes ha sido valorado en su estructura, organización y decoración, — como una obra mucho más equilibrada desde un punto de vista estructural y con una ornamentación mucho más ambiciosa y espectacular — que la Capilla Real, que Manuel Gómez Moreno llegó a calificar como "vulgar, aburguesada y llana" (43). Con relación a este problema hay que señalar que el resultado de las obras obedece a razones estrictamente formales derivadas de la problemática artística que se desarrollaba por aquellas fechas en torno al taller de Granada, del — encargo de la traza a maestros locales de segunda fila y de la intervención del propio Egas, aportando las soluciones estéticas de la escuela toledana, que aparece como una figura difusa de asesor de las distintas obras que la Corona había emprendido en Granada. Hay que notar asimismo, que en el proceso de construcción de la Capilla hubo condicionantes de otra índole que hacían referencia a la intervención del Rey Fernando, a la tradición del modelo de iglesia mendicante y a la voluntad de la Reina de ser enterrada en una sencilla capilla a un — lado de la Catedral de Granada (44), disposición testamentaria que —



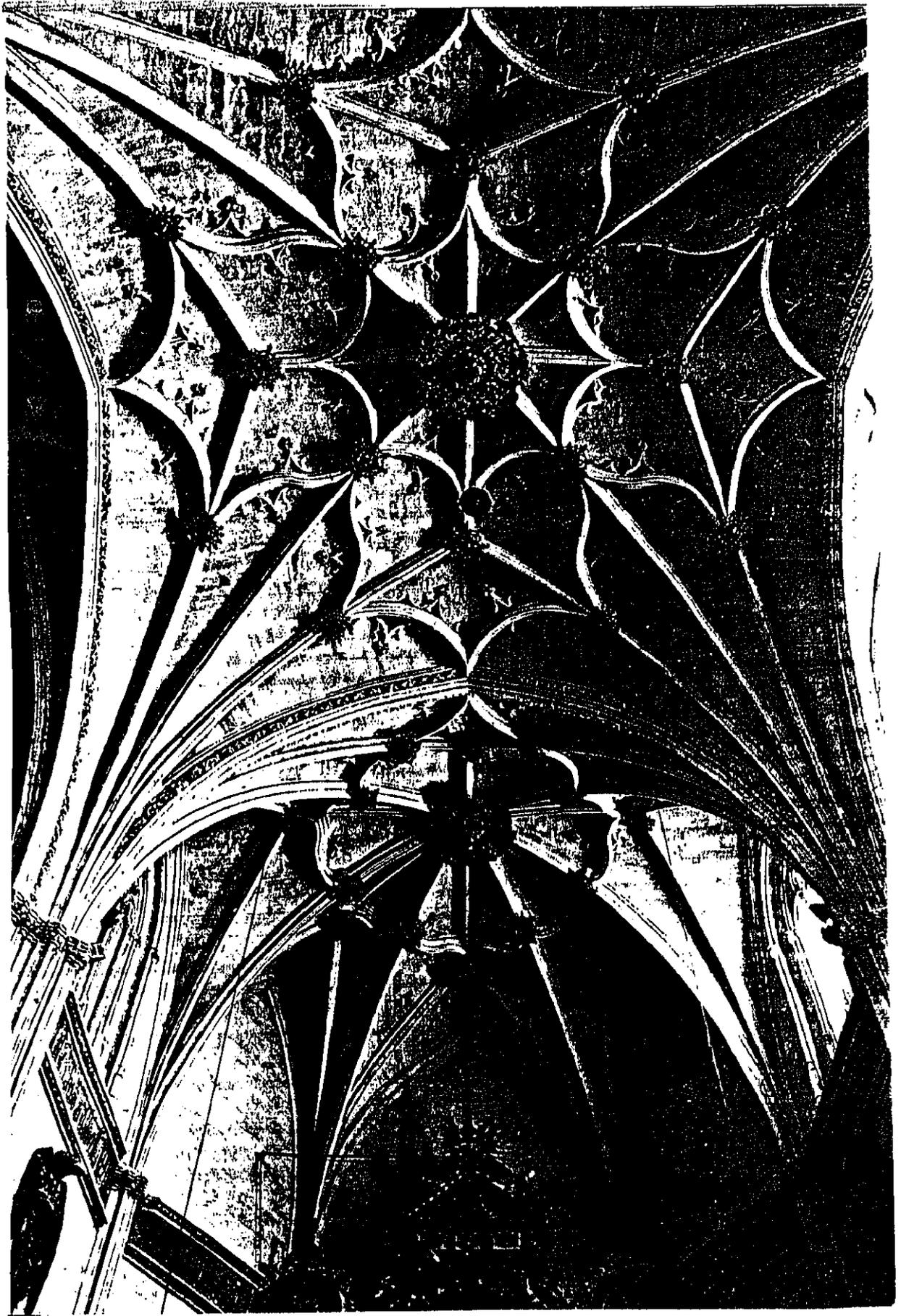
Planta del conjunto de la Capilla Real.

fue mandada ejecutar con la mayor fidelidad posible por Cisneros, en opinión de Rosenthal (45).

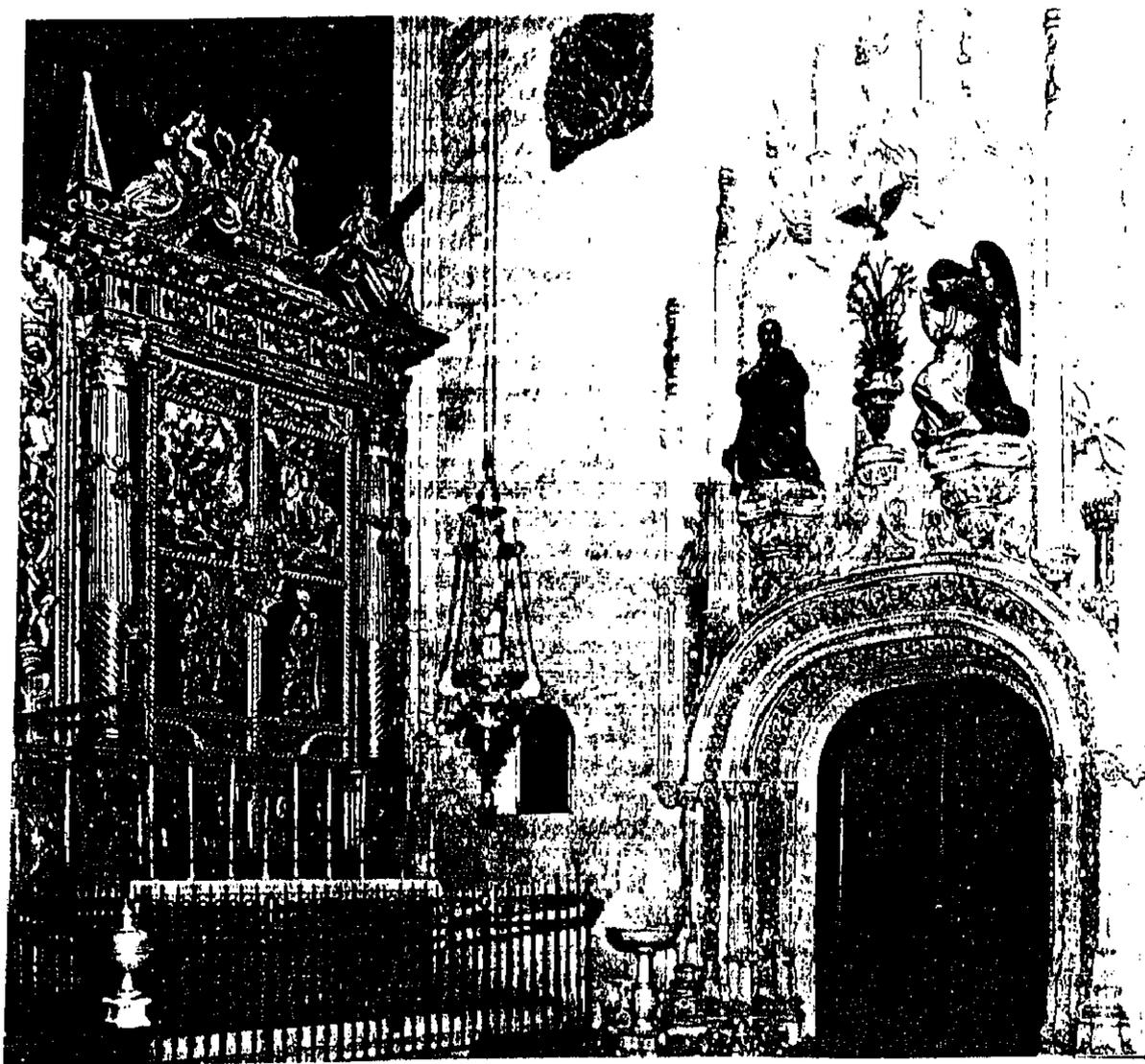
La Capilla Real, que se levanta junto al solar de la antigua Mezquita Mayor que se correspondía con la situación actual del Sagrario de la Catedral granadina y cuyas obras concluyeron mucho antes - de las de la Catedral, se configura como una pequeña iglesia independiente, cuya planta reproduce la organización de una sencilla iglesia de frailes mendicantes compuesta por nave única, capillas laterales, crucero poco desarrollado y cabecera octogonal más elevada. Exteriormente la Capilla aparece como un conjunto sencillo adosado al costado de la Catedral renacentista, pero diferenciado de ella por la traza ojival de las ventanas, las gárgolas, los floridos pináculos y la airosa crestería, que, con su ornamentación a base de iniciales encerradas - en círculos -F e Y- corona los distintos planos de la edificación. Comenta Gallego, a este respecto, que la nota más bella y peculiar del conjunto son los escudos, las divisas de los Reyes Católicos y las iniciales de sus nombres (46). Como diría este autor, los escudos e iniciales timbran cada piedra. Sobresale de la línea general del edificio la fábrica de la sacristía, donde se custodian las importantísimas -- obras de arte que conforman el museo, creando en el exterior un interesante juego de volúmenes. Menor importancia tiene para nosotros la portada que hoy en día se levanta en el exterior de la Capilla, correspondiéndose con la fachada del lado sur, que es de época muy posterior y cuya sobria decoración "clasicista" contrasta con la florida ornamentación de la crestería y los pináculos; se trata de la única fachada que tiene la Capilla al exterior, puesto que las otras quedaron ocultas con la construcción de la Catedral, el Sagrario y la Lonja.

Se accede también a la Capilla Real a través de una hermosísima portada que se corresponde con la primitiva fachada situada

en el lado norte, que hoy en día queda incorporada al interior de la -
Catedral frente a la fachada del Perdón. Esta portada, que se inserta
en el crucero de la Catedral renacentista, según he comentado anterior-
mente, constituye, con su remate almenado, sus floridos pináculos y -
su peculiar iconografía, un testimonio del arte de fines del reinado, en Lam. IV
12
cuya decoración y organización, según mi opinión, se advierte ya in-
fluencia de la nueva estética renacentista, como lo demuestra el arco
de medio punto que cobija el ingreso y algunos detalles ornamentales.
En la parte inferior de la portada encontramos, por lo tanto, un arco
semicircular festoneado, en cuya rosca aparece la representación de
seis apóstoles sentados, mientras que en las jambas se coloca la ima-
gen de los Santos Juanes, bajo cuya advocación se fundó la Capilla, --
respondiendo a una devoción muy conocida de los Reyes. Más arriba
hay una moldura a modo de alfiz; encontramos, asimismo, decoración
de ramas y frutos, situándose en las enjutas motivos de esfinges y bo-
las de labor "plate resca". A ambos lados pueden verse haces de
columnas y ballesteros blasonados con mazas cobijados bajo doseles,
que pueden considerarse como una referencia emblemática a la Coro-
na, puesto que se corresponden con el motivo de reyes de armas que
he estudiado y han de interpretarse en relación con el valor represen-
tativo del conjunto de la iconografía de la fachada. La portada propi-
amente dicha está enmarcada por un arco conopial, donde encontra--
mos el escudo de los Reyes Católicos con el yugo y las flechas que -
componen la divisa enmarcados en coronas a su lado. En la parte su-
perior de la fachada se encuentra una inscripción latina, cuyo texto -
reza: "Laudatem eam opera eius", sobre la que aparece la represen-
tación de la Adoración de los Reyes con la imagen de San Jorge y --
Santiago, santos patronos de las Coronas de Castilla y Aragón. En -
definitiva, se trata, como vemos, atendiendo a su estructura e icono-
grafía, de un modelo simplificado de fachada-retablo.



Capilla Real de Granada, detalle de la bóveda de crucería.



Capilla Real de Granada, Altar Relicario del Crucero y Puerta de la Sacristía.

En el interior de la Capilla recorre los muros una inscripción conmemorativa de color azul sobre los capiteles; en ella se da la fecha de 1.517 como año de la terminación de las obras (47), de idéntica manera a la inscripción que corría a lo largo de los muros de San Juan de los Reyes, si bien, aquí el efecto plástico de la inscripción y, por consiguiente, su valor ornamental y emblemático, es muy inferior. Completan el contenido emblemático de los muros los escudos reales que aparecen repetidas veces a lo largo de los muros acompañados del yugo y las flechas encerrados en orlas de laurel; estos escudos están también policromados, así como los escudos y emblemas que, sobre madera, pueden verse en las claves de las hermosas bóvedas estrelladas que componen la cubierta de la Capilla. Todos estos elementos policromados: la inscripción, los escudos de los muros y los emblemas que adornan las bóvedas están destinados a — crear un elemento colorista de eficacia plástica que puede compensar en cierto modo la sencillez de la fábrica del edificio, efecto cromático que habría de completarse con la luz coloreada que entraría en la Capilla a través de las vidrieras, suprimidas en el siglo XVII; se conserva, sin embargo, la policromía de los demás elementos (48).

Cierto interés tiene también la Sacristía que se abre a la derecha del crucero y cuyo volúmen, como explicaba, sobresale en el exterior del edificio. En ella está establecido el museo que custodia las importantes obras que componen el tesoro de la Capilla Real. La portada presenta arco carpanel sostenido por elegante encuadramiento en el que pueden verse las iniciales de los Reyes coronadas a ambos lados; en la parte superior de esta portada se encuentran las imágenes de la Anunciación —obra probable de Jacopo Florentino— separadas por un jarrón con azucenas sobre el que abre sus alas el Espíritu Santo. La Sacristía es una estancia rectangular cubierta por

el crucero; según parece, Egas explicó que para hacer esas modificaciones era mejor derribar ya lo construido e iniciar de nuevo las obras, a lo que Tendilla se oponía explicándole al Rey que la obra estaba ya - muy adelantada.

Como consecuencia de la polémica que se había suscitado sobre la edificación de la Capilla Real, el conde de Tendilla llamó a - consulta a los arquitectos más importantes de la España del momento. El mismo año de 1.509 inspeccionaron la marcha de las obras Alfonso Rodríguez, Cristóbal de Adanza, Pedro de Morales y el polémico Lorenzo Vázquez, a quien Tendilla había encargado las trazas de su Monasterio de San Antonio en Mondejar y cuya personalidad se ha relacionado con la aparición en Castilla de las formas de la arquitectura renacentista al servicio de la familia Mendoza (52). En 1.512 visitaron - las obras: Juan de Diego, maestre Martín, Juan Gil de Ontañón, y al año siguiente éste último en compañía de Juan de Alava y Juan de Bajajoz. Se conoce la relación de ciertos pagos que se hicieron a estos maestros por su asesoramiento y por los dibujos del cimborrio, pero se cree que su intervención fue muy escasa en el resultado final de las obras (53).

En 1.510 se firmó otro contrato con Egas para la construcción del coro, que el arquitecto proyectó a los pies de la nave, en alto, con el fin de dejar más espacio en la nave, hecho que obligó a elevar la capilla mayor para que desde el coro pudiesen verse con facilidad las ceremonias que habían de celebrarse en el Altar Mayor. En definitiva, no llegó a construirse el cimborrio por el que Tendilla había demostrado tanto interés y las pequeñas modificaciones que se hicieron sobre el primitivo proyecto que reflejaba el contrato de 1.506, como la construcción del coro en alto, estuvieron fundamentalmente - destinadas a dar mayor anchura a la nave, obsesión que, según expli

ca Rosenthal, presidió las obras, sin que pueda atribuirse mayor inquietud por enriquecer la traza. En efecto, según explica el autor, - estudiando las medidas que para el edificio se consignan en el primitivo contrato de 1.506, al ejecutarse las obras, éstas se respetaron - con bastante fidelidad, salvo en el caso de las capillas laterales, cuyo tamaño se alteró para dar mayor amplitud a la nave. Señala Rosenthal que las capillas son menos profundas, pasando de los 4 metros proyectados a los 3,20 a la izquierda y 3,40 a la derecha, si bien, crecieron en anchura más de 1 metro las capillas situadas cerca del crucero y más de dos las que están bajo la tribuna; parece que todo esto se ganó en perjuicio de los tabucos que están dentro de las capillas, detrás de los confesionarios que se conservaron pese a las objeciones del Conde de Tendilla. De igual manera, sin alterar la estructura de la planta, Egas consiguió elevar más de un metro las bóvedas de la nave central para darle mayor amplitud (54).

Del análisis del contrato de 1.506, cuyo texto publica y estudia Rosenthal, y de las consideraciones expuestas por el Conde de Tendilla en la carta del 12 de septiembre, dirigida al Rey Fernando, - se desprende que Enrique Egas no fue el autor de la traza de la Capilla Real, puesto que el arquitecto toledano señaló desde el principio - que consideraba la Capilla baja y angosta. La traza debe ser obra de maestros locales de segunda fila. Egas aparece como una especie de - coordinador general de las diversas obras que la Corona había emprendido en Granada -Capilla Real, Catedral, Hospital, ...-, obras que - tenía que simultanear con las que estaba ejecutando en otras ciudades -hospitales de Santiago y Toledo, entre otras-, siendo, por tanto, difícil saber cuál fue la función expresa de Egas en el taller de Granada y hasta donde alcanzó su participación en las diferentes obras. Gómez Moreno ha atribuido a Fernando el Católico la responsabilidad de la elección de la planta y del pobre resultado final, estimando que esto era fruto de la "mezquindad" y "tacañería" del Rey (55), de quien -

se ha dicho que mostraba escaso interés por las obras de arte, aunque Camón Aznar, como es sabido, fue contrario a esta opinión. Gallego, a su vez, estudiando el problema, recogió los criterios expuestos por Gomez Moreno. Ahora bien, en mi opinión, el problema más complejo, remitiéndonos a la problemática del arte funerario, cuyas características estudiaré más adelante.

Rosenthal estima que la elección de la planta de la Capilla Real no se debe a Fernando el Católico, sino al austero temperamento de Cisneros, quien interpretó al pié de la letra la voluntad de la -- Reina Católica de ser enterrada en una sencilla capilla a un lado de la Catedral. "Yten, mando que si la Capilla Real que yo he mandado hacer en la Yglesia catedral de Santa María de la O de la ciudad de Granada no estuviere fecha al tiempo de mi fallecimiento..." (56). Cisneros, como testamento de la Reina Isabel, parece que tuvo una influencia decisiva en la elección de la planta en el concierto que se firmó con Egas en 1.506 y en la marcha posterior de las obras. Esto explicaría que el Conde de Tendilla no se atreviera a poner excesivas objeciones a la labor de Egas por temor a disgustar al Arzobispo de Toledo y Regente de Castilla, como se desprende de la carta que Tendilla envió al Arzobispo de Sevilla de fecha 30 de julio de 1.509. (57). En esta carta el Conde explica cómo Lorenzo Vázquez había visitado las obras de la Capilla --"el maestro de cantería ^{que} hizo mi monasterio"-- y suplica al Arzobispo que envíe a Granada al maestro mayor de Sevilla, porque de lo contrario la obra de la Capilla corría el riesgo de perderse, -- puesto que él que "la tiene no querría que se enmendase por no confesar su yerro e de quien ge la encomendó", aludiendo veladamente a Cisneros (58). Por otra parte, Isabel la Católica había dejado todas sus rentas para financiar las obras de la Capilla, razón por la cual -- la falta de un proyecto más ambicioso no debe atribuirse a un proble

ma de carácter económico.

- oOo -

D). - Otras fundaciones de los Reyes en el
reino de Granada.

Tras la incorporación del reino de Granada a la Corona de Castilla se sucedieron una serie de fundaciones de carácter religioso destinadas fundamentalmente a cubrir las necesidades de tipo espiritual derivadas de la implantación de una nueva cultura y, por consiguiente, de una nueva religión. Fue, por lo tanto, el espíritu evangélico que caracterizó la política de los Reyes Católicos y se puso de manifiesto en la colonización americana lo que justificó la aparición de un rosario de iglesias y monasterios a lo largo de la geografía andaluza. Estas construcciones por lo general, tuvieron un escaso interés arquitectónico, puesto que con frecuencia se adaptaron para ellas de forma apresurada los edificios de antiguas mezquitas musulmanas, adaptándolos a las exigencias del culto cristiano, aspecto que, como hemos visto, determinó las primeras intervenciones urbanísticas en las ciudades recién conquistadas, donde los símbolos de la cultura islámica fueron inmediatamente sustituidos por los de la cristiana. Todo ello permitió además conservar algunos elementos de arquitectura árabe, que de esta forma se han conservado milagrosamente; éstos incorporados a la arquitectura cristiana, constituyen una nota exótica y peculiar y son, a la vez, un testimonio de la arquitectura hispanomusulmana.

La costumbre de aprovechar construcciones antiguas para levantar con sus restos y en su solar nuevas iglesias, catedrales y - monasterios fue algo habitual en el proceso de reconquista. Por lo - tanto, cuando Pulgar nos narra cómo tras la conquista de Alhama los Reyes Católicos mandaron levantar y dotaron tres iglesias, así en to- das las ciudades que conquistaron a que he hecho referencia (59), - con ello los Reyes no harían más que continuar una tradición anterior determinada por razones de índole pragmático, así como, por el de- seo de mantener el valor significativo de los antiguos enclaves, con- virtiendo así sus propias funciones en emblemas de la defensa de la religión cristiana, aspectos todos ellos que determinaron el interés del estudio de algunas de las fundaciones de carácter religioso de los Reyes Católicos en la ciudad de Granada desde un punto de vista polí- tico, religioso y arquitectónico.

Sin embargo, antes de pasar al estudio de algunos ejemplos significativos de estas fundaciones, quisiera detenerme en una peque- ña reforma que se realizó en tiempos de los Reyes Católicos en la - Mezquita de Córdoba, puesto que ella constituye un testimonio de la - yuxtaposición de elementos formales de arquitectura cristiana sobre otros de arte musulmán y del valor significativo y contenido emblemá- tico que tuvieron estas reformas. Rafael Castejón en su breve estu- dio sobre la Mezquita de Córdoba (60) comenta las características de la llamada Puerta de la Paloma, cuya configuración se ha relaciona- do con una estancia de los Reyes Católicos en Córdoba durante la cam- paña de Granada. Se trata de una sencilla portada que se ha relacio- nado con la ampliación de Aljaken II y que se corresponde en el inte- rior con la nave de la iglesia, a cuya estructura árabe se incorporó - un arco apuntado de tipo gótico y la representación del Espíritu San- to por medio de la iconografía de la paloma, lo que da nombre a la - puerta. Se conserva, sin embargo, el remate de cretería almenada de origen árabe como una referencia al carácter regio de esta entrada,

Lam. IV

10

El interés de esta pequeña reforma viene determinado por la importancia de incluir un símbolo tan significativo dentro de la mitología cristiana -el Espíritu Santo- en el templo más importante que la cultura musulmana tuvo en nuestro país; todo ello, como un anticipo del fuerte contenido simbólico que tendría la conquista de la ciudad de Granada y, por consiguiente, las construcciones que los Reyes promovieron en esta ciudad.

San Francisco de la Alhambra - El Convento de

San Francisco de la Alhambra fue el primer convento que los Reyes fundaron en la ciudad tras la conquista. Obedecía a una promesa hecha al Santo de Asís cinco años antes de la conquista de la ciudad. Al emplazar la fundación en la ciudadela los Reyes quisieron respetar - el prestigio que este enclave tenía en el urbanismo granadino, a la vez que llenaban de contenido emblemático y simbólico su propia fundación. Isabel y Fernando respetaron, asimismo, la estructura del palacio y del Generalife, limitándose a incluir su divisa en la decoración del Patio de los Leones. Además del Convento de San Francisco fundaron en la Alhambra el llamado hospital de la Alhambra, como sabemos, y la Hermita de los Mártires Cristianos en el solar del antiguo Corral de Cautivos.

El Convento de San Francisco de la Alhambra debió de ser una fundación especialmente querida para la Reina Católica, puesto - que conocemos su voluntad testamentaria de ser enterrada en él, indicando expresamente que en caso de no morir en Granada sus restos - fuesen enterrados en otro convento franciscano hasta que fuera posible

su traslado al Convento de la Alhambra; en la cripta de su iglesia fue sepultada efectivamente, junto a Fernando, hasta la conclusión de las obras de la Capilla Real y del sepulcro de Fancelli. Sin embargo, - la fábrica del Convento debió de ser extremadamente sencilla, aprovechándose en ella elementos de la construcción árabe sobre la que - se asentaba, con lo cual constituye un ejemplo de extraordinario interés de este tipo de construcciones premurosas en las que primaron los criterios de eficacia y rapidez sobre el interés purista por el problema del "estilo". En la actualidad son muy escasos los restos - que se conservan de la primitiva fábrica, lo que no nos permite en - absoluto un estudio de las características del Convento, teniendo que recurrirse para ello a los trabajos del arquitecto Torres Balbás, - - quien entre 1.927 y 1.929 acometió las obras de reparación de los pocos restos (61), y la minuciosa descripción en la que Gallego intenta reconstruir el conjunto (61).

Explica Gallego que al final de la calle Real de la Alhambra se llegaba al Convento de San Francisco, convento que se construyó sobre el solar de un palacio de un príncipe moro con su jardín y baños. La iglesia y las dependencias conventuales debieron concluirse hacia 1.495, aprovechándose para ello el edificio del antiguo palacio, en el centro del que se situaría la capilla mayor de la iglesia. - En 1.508 Juana I otorgó el patronato a los Condes de Tendilla, a quienes les fue concedido en 1.523 el privilegio de ser enterrados en el - Convento. En 1.512 se procedió a ensanchar la iglesia, mientras -- que posteriormente en 1.545 y 1.729 se efectuaron otras reformas, - añadiéndose dos capillas laterales, con todo lo cual la construcción - musulmana perdió su carácter originario. El conjunto sufrió grandes destrozos durante la invasión francesa. En 1.840 se subastó, aunque no llegaría a venderse al incorporarse el Convento al patrimonio - -

real. En 1.848, tras haber sido el edificio empleado como cuartel y vivienda de familias humildes, se inició en ruina hasta la reconstrucción de Torres Balbás a que he hecho referencia.

Aunque quedan pocos elementos de su fábrica primitiva, - nos basta para calibrar lo que fue el palacio árabe las caballerizas - que se conservan junto a la torre de los Picos; el resto de la edificación -explica Gallego- era obra del siglo XVIII (62), dando entrada al Convento una portada de ladrillo con arco de medio punto, situada, como decía, al final de la Calle Real. Pasada esta portada, a la izquierda de un patio convertido hoy día en jardín, se alzaba la fachada; se entraba a la iglesia a través de un arco de ladrillo reconstruido en el siglo XVIII; a su lado se levantaba una construcción de la misma época con portada de piedra y balcón volado, obra de la reciente restauración. La primitiva nave de la iglesia carecía de techumbre al haberse hundido la cubierta de bóveda de cañón con lunetos; tenía a su izquierda capillas laterales agregadas después del siglo XVI, mientras que a la derecha se comunicaba a través de tres arcos con la galería del claustro. Al fondo de la nave un gran arco con adornos moriscos de tradición toledana del fines del siglo XV daba paso a una sala cuadrada cubierta por bóveda de mocárabes que fue crucero y pieza central del viejo palacio árabe; a sus lados, bajo arcos apoyados en columnas de yeso, había dos capillas con cubierta de casetones con florones dorados hacia 1.500. Otro arco de medio punto al fondo del crucero daba acceso a un mirador cubierto por bóveda de mocárabes y adornos en los muros de fines del siglo XV; en frente se abren tres arcos con cuatro ventanillas encima y - dos a los lados con adornos epigráficos en las jambas similares a los del Patio de los Leones; este mirador fue usado como capilla mayor; en él se colocó el altar, a cuyos pies debieron estar enterra-

dos los Reyes Católicos, como demuestra la losa de mármol con inscripción moderna que allí se encontraba. La torre de la iglesia que estaba entre ésta y las dependencias conventuales, era de ladrillo de planta cuadrada y fue construida en el siglo XVIII, según la inscripción de uno de sus muros.

Las dependencias conventuales se levantaban a la derecha de la nave del templo. El claustro, obra del siglo XVIII, constaba de dos cuerpos de columnas toscanas que sostienen arcos rebajados; en el centro había una fuente y una acequia, resto del antiguo patio del palacio que presentaba una disposición similar, aunque con menor desarrollo a la del Generalife (64). Explica el autor, que en este patio había una estancia, que fue dividida en dos pisos después de la conquista, con alcobas en los extremos y en las paredes decoración de escayola, copia de la que se encuentra en el mirador de la torre de las Damas, además de otros motivos epigráficos que hacen referencia a la intervención en el palacio de Yusuf I y Mohamed V y a la responsabilidad que a ambos les cupo en los distintos elementos constructivos y decorativos del conjunto. En la parte restante del edificio, cuya restauración se completó hacia 1.945, se ha instalado más recientemente el Parador Nacional de Turismo San Francisco, cuya presencia contribuye a alterar notablemente la fisonomía del conjunto. En los jardines del Parador se encontraron en 1.945 los restos de unos baños árabes que debían pertenecer al antiguo palacio sobre el que se asentó el convento.

San Juan de los Reyes - La iglesia de San Juan de los Reyes se fundó sobre la qima Ataibin o mezquita de los conversos al Islam, hecho que confiere a esta fundación de los Reyes -

Católicos un innegable valor simbólico al convertirla en un emblema del triunfo de la Fe cristiana sobre el Islam. Se conserva todavía el antiguo alminar de la mezquita, alminar del siglo XIII con rampas de tipo de la Giralda de Sevilla, que, como en el caso de la Giralda, se transformó en campanario cristiano añadiéndole un cuerpo de campanas. El campanario, obra de fines del siglo XIII, decorado en todos los lados, tiene un primer cuerpo de argamasa liso y otro con adornos de ladrillo recortado, que forman arcos apoyados en columnillas de yeso con basa y capiteles, corre encima una franja de ladrillos - con labor de entrelazado, sobre la cual se levanta el cuerpo de campanas construido en época cristiana; exteriormente el alminar estuvo pintado imitando ladrillo con temas de atauriques e inscripciones.

Esta fue la primera mezquita que los Reyes mandaron bendecir convirtiéndola en iglesia; en 1.501 se irigió en parroquia, y así continuó hasta 1.842. La fábrica de la iglesia es de "estilo" gótico y fue levantada en 1.520 por Rodrigo Hernández (65). La iglesia fue -- desgraciadamente restaurada en distintas ocasiones, en opinión del -- autor, y recientemente se encontraba nuevamente en obras. La portada tiene un sencillo arco apuntado y en la parte superior una hornacina con una imagen de la Inmaculada, obra muy posterior de Alonso Mena. A la derecha, explica Gallego, que había otra portada del siglo XVII, sustituida por la actual, copia "gótica", en una de las -- restauraciones. En el interior, la iglesia se compone de tres naves, separadas por pilares compuestos que sustentan arcos apuntados, con cubierta de artesanado más compleja en la nave central y -- más sencilla en las laterales. La capilla mayor tuvo un interesante retablo con tablas de Machuca (66), hoy desaparecido al derrumbarse la cubierta de crucería gótica. Mayor interés tiene para nosotros, sin embargo, la tabla del siglo XV, regalo de los Reyes Católi-

cos a esta fundación, con la representación de una Quinta Angustia - en la que aparecen los Reyes arrodillados junto a los Santos Juanes. Esta pintura, que se conserva en el edificio, junto a otras interesantes obras de arte (67), pertenece a una serie de enorme interés iconográfico, de la que forman parte la Virgen de los Reyes Católicos - del Museo del Prado y ^{1a} de las Huelgas y que constituye un elemento fundamental en la configuración del retrato como género independiente en el arte español, según explicaré más adelante.

Santa Isabel la Real - Por Real Cédula de 15 de Septiembre de 1.501 fundó Isabel la Católica el Convento de Santa Isabel la Real. Este Convento para monjas clarisas debería haberse construido también en la Alhambra, pero dificultades posteriores obligaron a la Reina a trasladar la fundación al corazón del Albaicín, a unas casas que habían formado parte de un antiguo palacio de los reyes moros que los Reyes habían cedido a su secretario Hernando de Zafra, a quien, como compensación se le concedieron otras casas en la Carrera del Darro. El convento fue dotado espléndidamente por la Reina en 1.504 y su construcción constituye un testimonio de la adaptación de un antiguo palacio a las necesidades del culto cristiano, como en el caso de San Francisco, y tiene el interés de estar enclavado en el centro de un barrio, donde todavía hoy son ostensibles las huellas del urbanismo y la arquitectura musulmana, como se ha visto. La iglesia tiene una fachada de corte gótico que Gallego relaciona con el arte de Enrique Egas (68); presenta la portada arcos góticos apoyados en haces de columnas y flanqueados por pináculos, sobre ellos las armas y divisa de los Reyes y el cordón franciscano bajo un arquito extendido a los lados de forma aplastada y enci-



A.



B.

Fig. A: Convento de San Francisco de la Alhambra, Granada,
Fig. B: Portada de la Iglesia del Convento de Santa Isabel la
Real, Granada.

ma hornacinas vacías. A la izquierda del templo se levanta la torre construida hacia 1.549 con decoración de arcos y azulejos "moriscos" en sus enjutas.

La iglesia consta de una sola nave con capilla mayor algo levantada, separada de la nave por arco toral apuntado con capiteles de hojas. La nave se cubre con hermosa techumbre de artesonado mudejar con pinturas platerescas; otro artesonado cubre también la capilla mayor con pirámides molduradas, pechinas góticas y arcoabe decorado con glutescos arcaicos, obra del primer tercio del siglo XVI; según Gallégo, esta cubierta con su original organización no cuenta en España con antecedentes conocidos, si bien, puede tener su continuidad en el crucero de la iglesia de la Merced en Granada y en la iglesia de Santiago de Guadix. Gallego nos describe el retablo, obra de fines del XVI, reformada en el XVIII, así como las restantes obras de arte, todas de época posterior a los Reyes Católicos, que decoran el interior de la iglesia (69).

El Convento propiamente dicho, es obra del último tercio del siglo XVI, fechándose entre 1.574 y 1.592, rebasando ampliamente, por lo tanto, los límites del reinado de los Reyes Católicos. Sin embargo, en su patio, en las enjutas, pueden verse las armas e iniciales de Isabel y Fernando, como una referencia a los fundadores. Otras referencias emblemáticas a los Reyes las habíamos encontrado en la portada de la iglesia, presumiblemente, como dije, obra muy anterior, donde tiene cierto interés iconográfico la representación de tipo esquemático de la divisa de los Reyes, uno de los escasos elementos ornamentales de la portada, que alcanza un notable desarrollo, al igual que la representación, también de tipo esquemático, del cordón franciscano, emblema de las clarisas, a quienes fue asignado el Convento.

IV. 3. - La vinculación de la Corona a algunas fundaciones de las Ordenes Religiosas especialmente representativas.

La estrecha relación entre la Corona y las Ordenes Religiosas durante la Baja Edad Media -especialmente aquellas que habían adquirido mayor difusión e influencia durante este período, franciscanos, cartujos, jerónimos, ...- se mantuvo en el reinado de los Reyes Católicos, siendo una buena muestra de ello algunos de los edificios - más significativos de la arquitectura religiosa del reinado, donde encontramos referencias emblemáticas e iconográficas a los Reyes, edificios que de esta manera quedaron incorporados al arte de la Corona. Ahora bien, esta relación en el reinado de los Reyes Católicos adquirió un contenido político muy superior al que había tenido en reinados anteriores.

La adhesión de los Reyes Católicos a las nuevas inquietudes espirituales, que abocaba a una renovación de las instituciones y de la vida religiosa en general, en la línea de esa "piedad moderna" a que hacía referencia más arriba, justificó las buenas relaciones que la Corona mantuvo con los sectores más renovadores de las Ordenes Religiosas, especialmente con las llamadas "observancias" que, agru

pando a estos elementos "reformistas", se habían constituido ya en la mayoría de las Reglas (70). Por otra parte, en su intento de reforma del episcopado español se advertía, junto al interés por controlar las más altas instituciones de la Iglesia española, en el camino para conseguir el establecimiento de la Iglesia nacional, el deseo de renovar en profundidad el viejo clero aristocrático de acuerdo con unos criterios más eficaces y "modernos"; así Tarsicio de Azcona, en su obra citada más arriba, nos explica que los criterios que los Reyes siguieron para el nombramiento de los obispos eran: el que fueran naturales de sus reinos, célibes y personas de probada honradez y honestidad, provenientes de las clases medias, ni de la nobleza, ni de la burguesía, y por último, que fueran letrados (71). La resistencia que los Reyes encontraron en el clero aristocrático se puso de manifiesto desde el principio con la actitud del Arzobispo Carrillo que se alió con la Beltraneja y el rey de Portugal en la Guerra de Sucesión. Muy distinta fue la actitud del Cardenal Mendoza, cuya familia había medrado aprovechando las luchas intestinas que habían caracterizado los reinados anteriores, y los Reyes supieron recompensar con extraordinaria generosidad la ayuda del Cardenal, a quien los cronistas de la época denominaron "tercer rey de España". Pero los Reyes no dudaron tampoco en elevar a las más altas dignidades políticas y religiosas a los miembros más destacados de estas nuevas Ordenes reformadas, como Hernando de Talavera -Confesor de la Reina y Primer Arzobispo de Granada- o Francisco Jiménez de Cisneros -Confesor de la Reina, Arzobispo de Granada y de Toledo y regente de Castilla-, que reunían los criterios a que he hecho referencia y representaban a los sectores más dinámicos e inquietos de la Iglesia española.

Los Reyes se sirvieron también del espíritu renovador de algunas Ordenes Religiosas para llevar a cabo algunos aspectos de su

política religiosa. De esta forma la Inquisición apareció vinculada a la Orden de Santo Domingo, a través de la personalidad de Fray Tomás - de Torquemada -Primer Inquisidor General- y de sus fundaciones de - Avila y Segovia que estudiaré más adelante. Con la Inquisición se quiso perseguir la ortodoxia religiosa, aspecto que aparecía como una exigencia desde el punto de vista de la recuperación de la pureza de la Iglesia primitiva, pero que constituía sobre todo un problema de índole político y social, en tanto que supuso el intento de la Corona por controlar la vida religiosa, y tras la expulsión de los judíos, la obsesión por la limpieza de sangre se convierte en un auténtico problema social. -- Por otra parte, en el seno de la propia Orden dominica tuvo lugar la discusión sobre los problemas teológicos en los que se sustentaba la nueva espiritualidad, surgiendo el Colegio de San Gregorio de Valladolid como una verdadera facultad de teología para formar a los nuevos religiosos.

Pero, sin embargo, fue la Orden Jerónima la que más decididamente apoyó a los Reyes en los primeros tiempos, prolongando la estrecha vinculación que había habido entre la Orden y la Corona desde la época de Enrique IV, que se continuó a lo largo del siglo XVI (72).- Según nos cuenta Sigüenza, la Orden Jerónima ayudó a los Reyes Católicos, prestándoles toda la plata que poseían, durante la Guerra de Sucesión contra la Beltraneja y el rey de Portugal. En señal de agradecimiento, los Reyes, tras la victoria de Toro, prometieron erigir en las proximidades de Burgos, un templo de la Orden bajo la advocación de Nuestra Señora de la Victoria. La obra no llegó a realizarse, levantándose en su lugar el Convento de San Juan de los Reyes en Toledo - como templo votivo de la Monarquía (73). Sin embargo, los Reyes Católicos favorecieron y engrandecieron otras fundaciones de la Orden, - según expliqué, como San Jerónimo el Real en Madrid o el Monasterio

de Guadalupe, donde mandaron levantar la famosa hospedería a su arquitecto Juan Guas.

- oOo -

A). - Las fundaciones vallisoletanas de Fray Alonso de Burgos.

El que fuera Capellán Mayor de la Reina Católica, Fray Alonso de Burgos, siendo obispo de Palencia, promovió la fundación del Colegio de San Gregorio e interesantes reformas desde el punto de vista artístico en el anexo Convento de San Pablo, obras que pueden considerarse como algunas de las más importantes del arte de los Reyes Católicos, pero que, además, adquirieron un considerable valor en el proceso de renovación de la Iglesia española (74).

El Colegio de San Gregorio, concebido para la formación de religiosos de la Orden de Santo Domingo de acuerdo con la orientación más innovadora de la espiritualidad del momento, andando el tiempo había de convertirse en una auténtica facultad de teología, capaz de rivalizar con Salamanca; comenta al respecto Bataillon que la inauguración en 1.495 del Colegio, llamado a rivalizar con San Esteban de Salamanca, constituyó un acontecimiento lleno de consecuencias para la renovación de la espiritualidad y de los estudios teológicos en el seno de la Orden (75). Una inequívoca voluntad docente presidió la fundación de la institución, según nos explica Fray Gonzalo Arriaga en

su Historia del Colegio de San Gregorio (76).

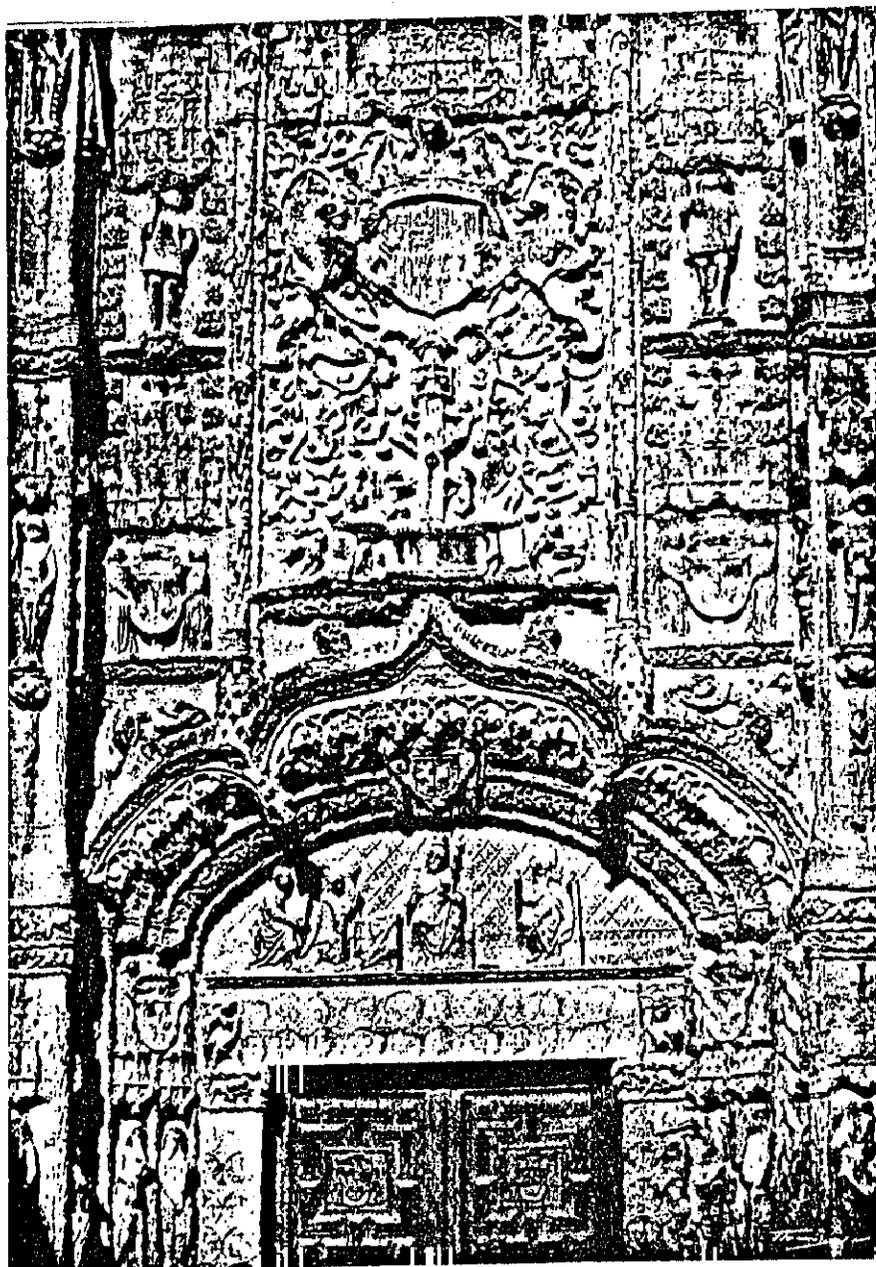
Explica Agapito que la ciudad de Valladolid pertenecía a la diócesis de Palencia y que la razón de fundar el Colegio en Valladolid y no en Palencia se justifica por la importancia que esta ciudad adquirió a finales del siglo XV, cuya universidad era la segunda del país después de la de Salamanca, mientras que Palencia estaba perdiendo importancia en el concierto de las ciudades castellanas. La fundación aparece unida al Convento de San Pablo, Convento dominico en el que el obispo de Palencia había promovido distintas obras, por lo cual el Prior Alonso de San Cebrián, cedió a Fray Alonso de Burgos el terreno necesario para levantar el Colegio. Esta institución ocupa el solar de un antiguo palacio real que se erigía junto al Convento, según la tipología del monasterio-palacio a que he hecho referencia. La reina Catalina, esposa de Enrique III de Castilla, durante la minoría de Juan II, mandó ampliar su residencia en San Pablo, construyéndose un palacio que debía llegar desde los muros del Convento hasta la actual calle de las Cadenas de San Gregorio, tomándose parte de la huerta del Convento para hacer una plaza delante del palacio. Por testamento de Juan II se incorpora este palacio al Convento, cesión que fue confirmada por Cédula de Enrique IV dada en Madrid el 7 de febrero de 1.467 (77).

En 1.487 Fray Alonso de Burgos obtuvo una bula de Inocencio VIII (15 de diciembre de 1.487) para fundar el Colegio y elegir diecisiete Colegiales de la Orden de Santo Domingo de la observanza. Esta bula fue confirmada por otra de 9 de septiembre de 1.488, ampliando el número de Colegiales a veinte y prohibiendo la enajenación de los bienes del Colegio, plata, oro, ornamentos, ... La construcción del edificio abarcó desde 1.488, por lo tanto, hasta la inauguración del Colegio en 1.496. Otra bula de Alejandro VI del 2 de mayo de 1.495 au-

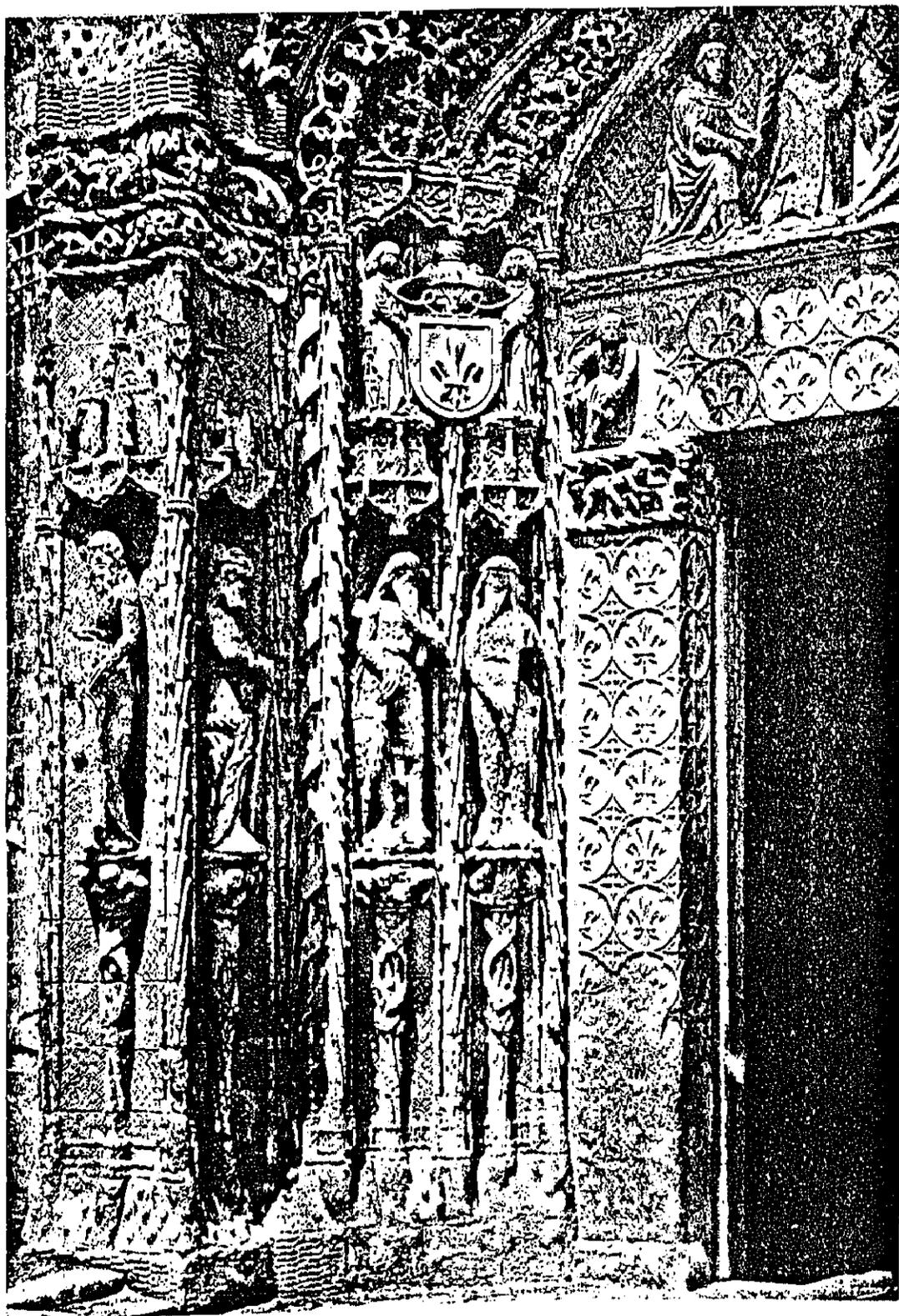
mentó las rentas. Alonso de Burgos, que había sido Capellán Mayor de la Reina Isabel, le ofreció a ésta el patronato de la fundación, pero reconociendo las muchas ocupaciones de la Reina, hizo extensivo el patronato a los Regidores y demás autoridades de la ciudad, si bien, Diego de Deza, al reformar los estatutos del Colegio a principios del siglo — XVI, excluyó a éstos del patronato para que no se entrometiesen en la autonomía de la Orden.

El Colegio de San Gregorio de Valladolid constituye uno de los edificios más interesantes y más bellos asociados al arte de los Reyes Católicos (78). Explica Agapito que paralela a la iglesia del Convento corre la fachada del Colegio de San Gregorio, cuya fábrica conserva en la actualidad la estructura primitiva en lo esencial. Aparece, — en primer lugar, la Capilla, la parte más baja de ella, que da de frente a la plaza de San Pablo, era la sacristía de la Capilla, pues su parte principal estaba en el crucero de la iglesia de San Pablo. La fachada de la sacristía era muy sencilla, y en ella puede verse el escudo — del fundador, cuyo emblema de flor de lis se repite en la decoración — del edificio. A continuación se encuentra el cuerpo de la Capilla con — sus contrafuertes con los emblemas del fundador.

Siguiendo por la calle de las Cadenas de San Gregorio aparece la fachada propiamente dicha del Colegio, cuyos muros lisos tienen como único adorno una cornisa con motivos de flor de lis y las características bolas rematada por airosa crestería de traza gótica. Ahora bien, la portada es, sin duda, la parte más bella e interesante del edificio, constituyendo un ejemplo muy representativo de la llamada — fachada-retablo, ya que se trata de un enorme tapiz en piedra, a modo de gigantesco retablo, de rica iconografía y jugosa ornamentación, susceptible de una sugestiva interpretación. Está contenida la composi--



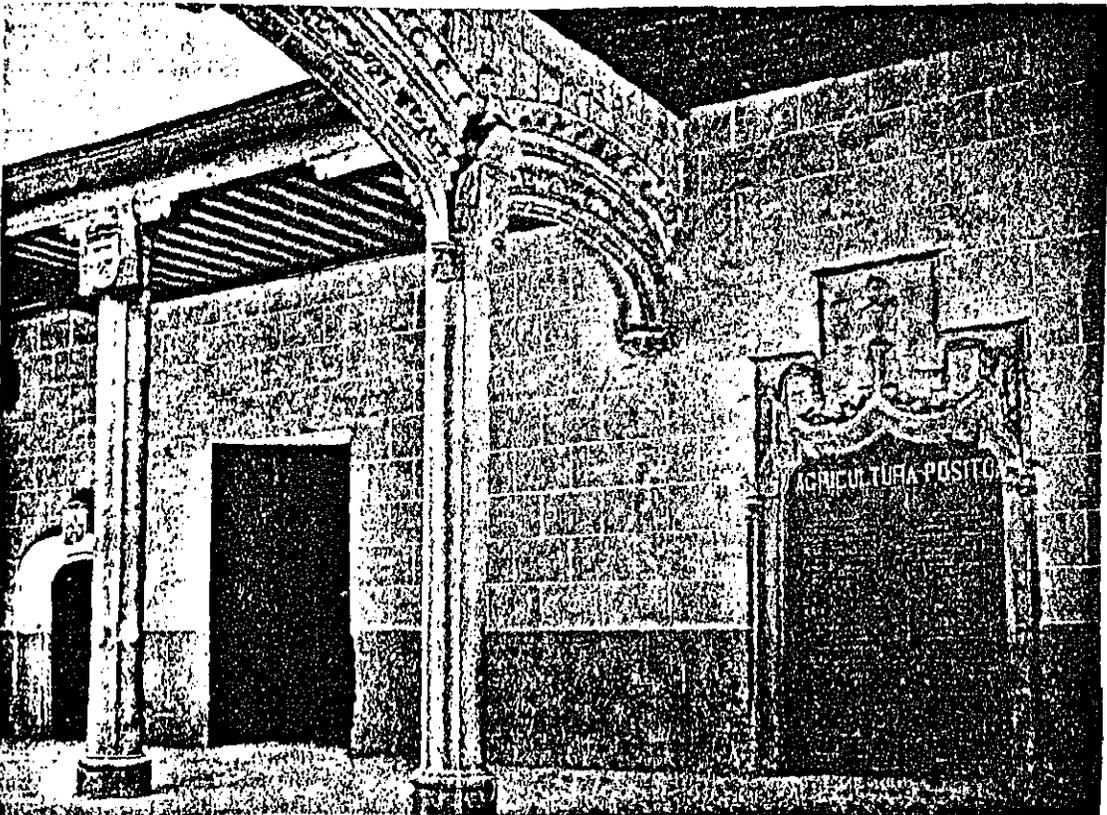
Colegio de San Gregorio de Valladolid, detalle de la fachada.



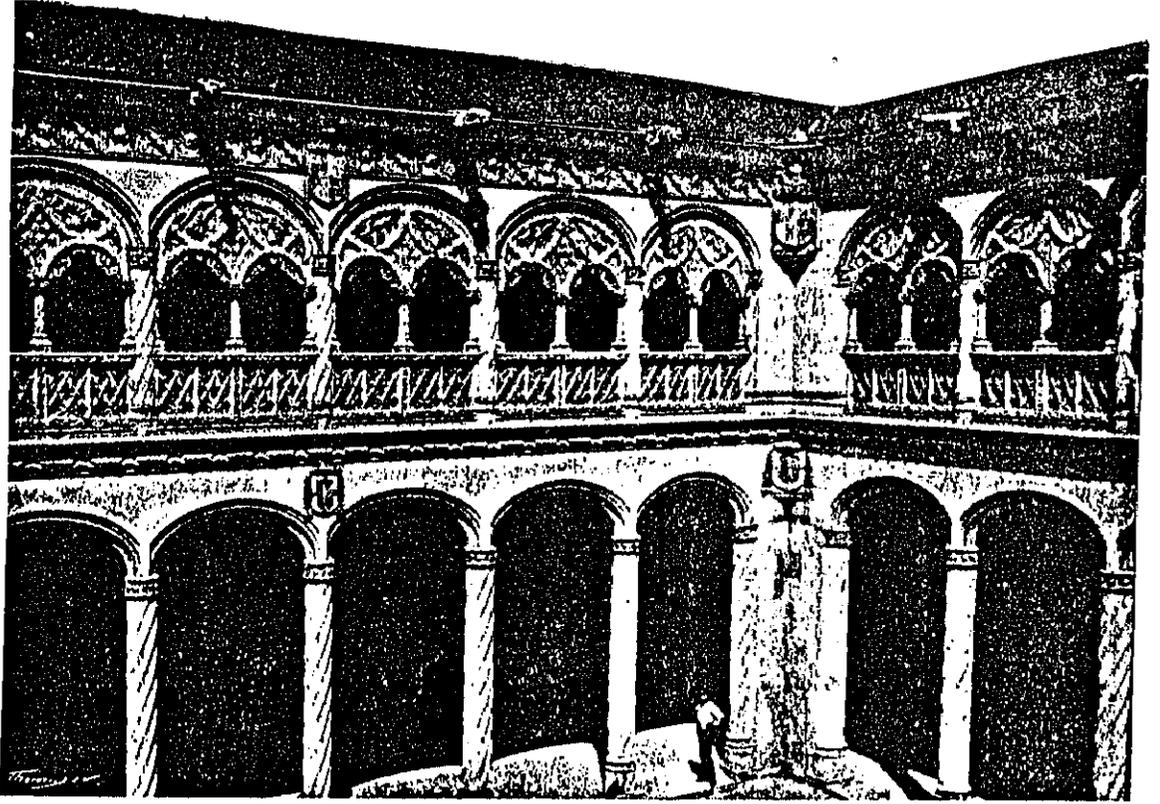
Colegio de San Gregorio de Valladolid, detalle de las jambas de la portada.

ción entre dos machones, a la manera de contrafuertes, en un sólo entrepaño con distintos motivos iconográficos. El ingreso es rectangular con jambas y dintel de granito de una sólo pieza; aparece éste cobijado por un arco carpanel, en cuyo tímpano puede verse en relieve la representación del fundador ofreciendo el Colegio a San Gregorio, sentado en el centro. Sobre este arco, por la parte de fuera, se encuentra -- otro trilobulado de forma conopial, el del medio. De los puntos de encuentro de los lóbulos del arco exterior salen unos haces de vástagos -- nudosos en espiral, que suben hasta lo más alto de la fachada y dividen el paramento en tres zonas, el doble de ancho la del centro que las de los lados. En la parte central, subdividida a su vez en otras tres partes, presenta la decoración más interesante; en su centro aparece un -- granado, que brota de una fuente con niños desnudos a su alrededor, y Lam. V
7 cuyas ramas rodean la representación del monumental escudo de armas de los Reyes Católicos; dos figurillas en el tronco del granado parecen, asimismo, una referencia a los Reyes, al igual que la representación de la divisa --el yugo y las flechas--. Las partes laterales se dividen en dos horizontalmente; en la parte de abajo aparecen los escudos del fundador sostenidos por ángeles y en las superiores reyes de armas con dalmáticas cortas a la altura del escudo real. En el fondo del paramento aparece una decoración de tejido de mimbre, mientras que en el frente y los lados de los machones puede verse la representación de salvajes. Al tratar el problema de la fechada-retablo tuve ocasión de -- abordar el análisis de esta fachada y las distintas interpretaciones que ha suscitado.

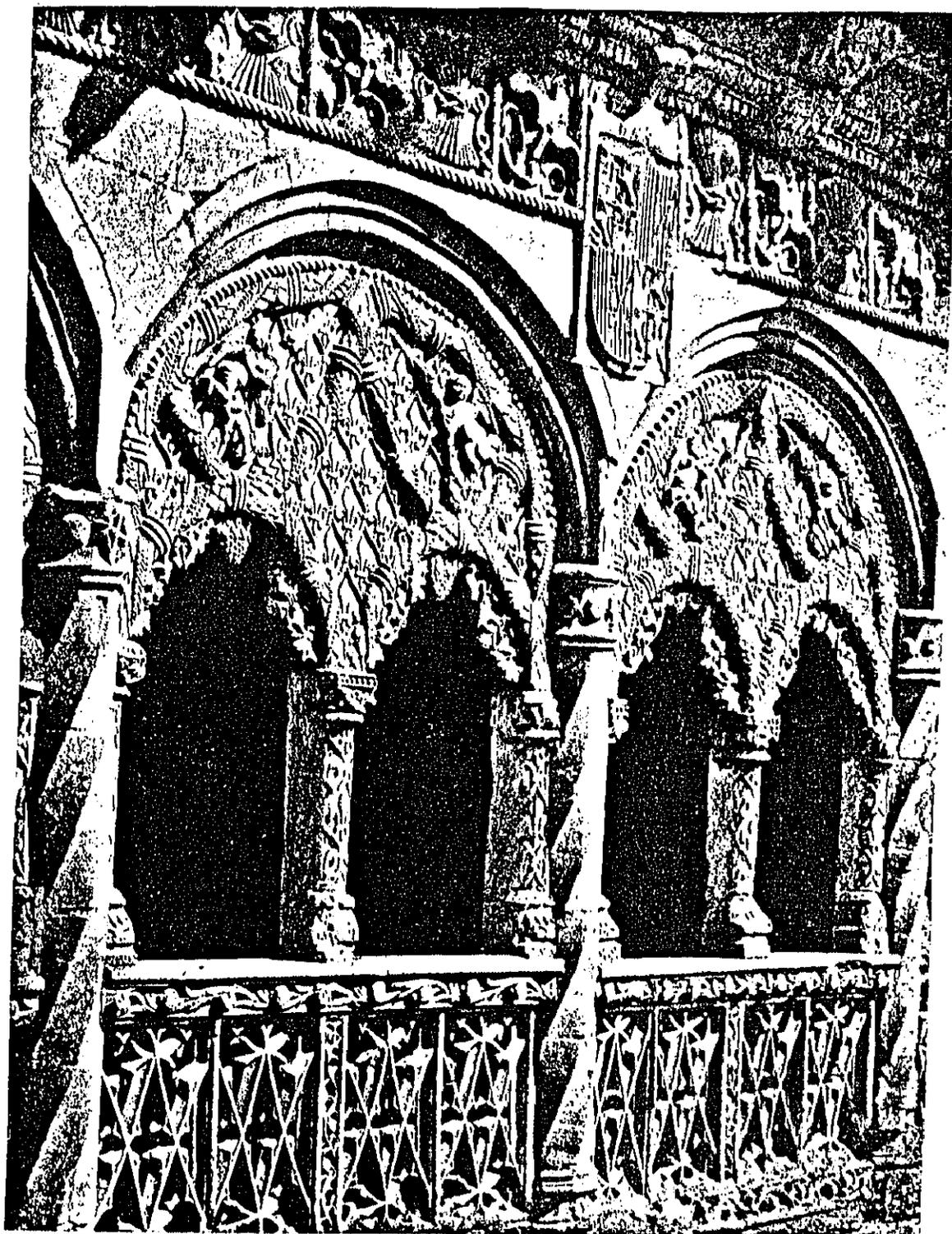
Pasada la portada encontramos el llamado Patio de Estu- -- diantes, donde alternan los escudos de Fray Alonso de Burgos con la -- representación de las cruces del emblema de la Orden. A este patio -- debían dar las aulas de los estudiantes, hoy desaparecidas, que debieron estar ricamente decoradas, según explica Agapito. Se conservan



Colegio de San Gregorio de Valladolid, rincón del patio de los estudios.



Colegio de San Gregorio de Valladolid, detalle del Patio de San Gregorio, donde puede verse la representación de los escudos del Fundador y de los Reyes Católicos en los machones de los ángulos del patio.



Colegio de San Gregorio de Valladolid, Patio de San Gregorio, detalle de las arquerías del piso alto donde pueden verse los emblemas y el escudo de armas de los Reyes Católicos.

sin embargo, las puertas de las dos aulas, una de las cuales es de estilo renacentista, con decoración de personajes desnudos con cintas y el escudo del Colegio sostenido por ángeles, también desnudos. El Patio de San Gregorio es más grande; a él daban las dependencias de los Colegiales. Las arcadas de la parte baja del patio están sostenidas por columnas con estrías en espiral, que rematan en capiteles con perlas, el motivo de flor de lis y la cruz de la Orden; en los machones de los ángulos figura, asimismo, el escudo del fundador. Remata el Patio un friso corrido con decoración de flechas y yugos, como referencia a los Reyes, y los escudos de éstos -sin la granada- en los vértices y centro de cada lado, correspondiéndose con los escudos del fundador del piso bajo. Lamentablemente han desaparecido también estas dependencias y el refectorio; se conserva, eso sí, la caja de la escalera, que, según Agapito, es de lo más flojo del edificio.

Lam. V
10

Lam. V
11y

La capilla fue destrozada en la Guerra de Independencia, desapareciendo el sepulcro de Fray Alonso de Burgos que labró para el Colegio Felipe Bigarmy y que hoy podemos conocer gracias a la descripción de Ponz (79). Ha desaparecido también el retablo y se encuentra muy alterada la fábrica de la primitiva Capilla, cuya traza se ha relacionado con el arte de Juan Guas (80).

Estilísticamente el edificio se vincula a la arquitectura del último gótico del arte de los Reyes Católicos, con sus artesonados - "moriscos" y su tracería gótica en las puertas, los arcos y las ventanas. Sin embargo, es difícil la atribución a un maestro concreto. Ceán Bermúdez en su Adición a la obra de Llaguno atribuye el Colegio a un tal Macias Carpintero, vecino de Medina del Campo. José Martí y Monsó, que tuvo a su disposición el archivo de la marquesa de Verdesoto, no pudo hallar el dato que apuntaba Ceán. Agapito explica que encontró el nombre de Macias Carpintero tres veces en una cuenta de --

1.496 y en el Libro de Acuerdos del Ayuntamiento de Valladolid correspondiente a 1.497; el 22 de julio de 1.496 aparece cobrando jornales por labrar madera y aparejos; en abril y mayo del año siguiente se le abonaron salarios por la clavación de la madera de los arcos triunfales que se prepararon para la entrada en la ciudad de la esposa del Príncipe Juan; de todo lo cual se desprende que este artesano no pudo ser el autor de la traza de este edificio. Agapito se inclina por atribuir la obra a la escuela burgalesa representada por la figura de Simón de Colonia (81). A mi entender, la atribución a Colonia o al círculo burgalés parece muy fundada, habida cuenta de la atribución al artista de la fachada de San Pablo, fachada que, junto a la de San Gregorio, constituyen los dos ejemplos más bellos y ambiciosos de la organización de la fachada-retablo.

El Convento de San Pablo de Valladolid representó en tiempos del Prior Torquemada, junto al Colegio de San Gregorio, el núcleo vallisoletano de renovación espiritual frente a la resistencia a la Reforma representada por San Esteban de Salamanca. La interesante iconografía de la fachada que en este período se labró por iniciativa de -- Fray Alonso de Burgos puede considerarse como una referencia al contenido evangélico de la nueva orientación religiosa. Esta, como la de San Gregorio, constituye una monumental fachada que, subdividida en calles y cuerpos, puede considerarse como el prototipo de la fachada-retablo, cuya aparición y difusión se ha asociado con el arte del reinado de los Reyes Católicos y cuyas características se han estudiado ya con anterioridad. (82).

Lam. V
5

En un capítulo anterior abordé efectivamente el estudio de la configuración y desarrollo del modelo de fachada-retablo. Tuve ocasión entonces de analizar el contenido iconográfico de la fachada de San

Pablo, razón por la cual omito ahora la minuciosa descripción del -- conjunto. Baste recordar solamente cómo ésta se yergue como un monumental retablo subdividido en cuerpos y calles, en cuya parte inferior, como en San Gregorio, puede verse la referencia iconográfica al fundador, mientras que en los cuerpos superiores se encuentran distintos temas como los relativos a los Evangelistas, el problema de la Resurrección, las referencias al Antiguo Testamento . . . , cordando el conjunto - el remate triangular con el escudo de armas de los Reyes Católicos, - - aludiendo a la relación de la Corona con el Convento (89).

No puede afirmarse que la fachada de San Pablo reproduzca un programa iconográfico determinado pero, en mi opinión, buena parte de los temas que en ella se representan constituyen una alusión evidente al contenido evangélico de la nueva religiosidad que insiste en la imitación de la figura de Cristo y en el problema de la Salvación. A ello aluden las distintas referencias a la figura de Jesucristo, desde su representación en el tímpano, en el lado opuesto a Dios Padre, a la incorporación del tema de la Coronación de la Virgen, en el mismo tímpano, y de la Virgen con el Niño, en lo alto de la fachada; por otra parte, las escenas de la Resurrección a las que he hecho referencia constituyen una evidente alusión al problema de la Salvación. La renovación de la espiritualidad se concebía, como se ha visto, como una recuperación de las esencias de la Iglesia primitiva basada en la imitación del modelo de Cristo, la interpretación del propio San Pablo, y la relectura de los Evangelios, problema que debe estar, sin duda, en relación con la representación de los Evangelistas que se repite dos veces en la fachada.

Arribas ha sostenido la atribución de la obra a Simón de Colonia, atribución que ha sido también reconocida por otros autores (84)

y que hoy parece sostenida por los demás historiadores. Por último, -
cabría señalar que, según Arribas, la figura que aparece arrodillada en
el tímpano es, sin duda, Alonso de Burgos. Otros autores han creído
identificar esta representación con la del Prior del Convento Juan de --
Torquemada en función de la presencia de los Santos Juanes, que se ha
identificado como una alusión a su nombre; pero Arribas recuerda, co-
mo se ha dicho, la devoción del Obispo hacia estos Santos y señala la
abundante presencia del motivo de la flor de lis que se repite en el inte-
rior de la iglesia, donde Alonso de Burgos promovió distintas reformas.
Queda de esta forma el Convento de San Pablo vinculado a la actividad -
artística y a la personalidad del fundador del Colegio de San Gregorio.
(85).

B). - Las fundaciones relacionadas con Tomás de Torquemada.

La personalidad de Fray Tomás de Torquemada, fraile dominico y Primer Inquisidor General de Castilla y Aragón, se ha asociado a la edificación de dos de las fundaciones más significativas e importantes del reinado de los Reyes Católicos, el Convento de Santa Cruz de Segovia y el de Santo Tomás de Avila; fundaciones que, a través de la personalidad de Torquemada, se han relacionado también con el establecimiento y funcionamiento del Tribunal de la Inquisición.

El Convento de Santa Cruz de Segovia - Siendo Prior del Monasterio segoviano de Santa Cruz Tomás de Torquemada parece que se efectuaron unas obras en el edificio, a las que se debe fundamentalmente la magnífica fachada de rica iconografía que constituye uno de los ejemplos más notables del arte del reinado. Según explica Llorente (86), el Convento se reedificó en tiempos de los Reyes Católicos con los bienes -o al menos parte de ellos- expropiados a los judíos y a los sospechosos de herejía, aspecto que vincularía la -

fundación a la labor de la Inquisición. Los Reyes concedieron a la Institución extraordinarios beneficios: le otorgaron el título de Santa Cruz la Real, ellos mismos ostentaron el patronato y donaron la primera plata llegada de América para labrar un Lignun Crucis para la iglesia. Todo lo cual se justificó en función de la especial vinculación que hubo entre la Corona y el Convento dominico.

La protección que los Reyes dispensaron al Convento se pone de manifiesto a través de la iconografía de la fachada y de la repetición de sus símbolos y emblemas en el edificio, que ponen, a su vez, de manifiesto la predilección de Isabel y Fernando por la ciudad de Segovia, en cuya iglesia de San Miguel fue Isabel la Católica proclamada reina. En esta ciudad se tomó inmediatamente después el acuerdo entre los esposos para gobernar el reino, conocido precisamente como la Concordia de Segovia, a que hace referencia el lema "tanto monta" que unido a la divisa, el yugo y las flechas, constituye el emblema de los Reyes Católicos, cuya confección se ha relacionado con la personalidad del humanista Elio Antonio de Nebrija. A lo largo de los muros exteriores del Convento de Santa Cruz, como se ha dicho, corre un friso en el que alterna el lema de los Reyes con sus iniciales -la F y la Y- coronadas y el escudo de la Orden de Santo Domingo; todo lo cual constituye indudablemente una referencia emblemática a la personalidad de los Reyes. La decoración de los muros del edificio se complementa con los pináculos de ornamentación vegetal y un friso con bolas, como es usual en el arte de la época.

Pero, sin duda, lo más interesante del edificio es la bellísima fachada, a la que hoy en día se accede por una escalera de estructura barroca que obedece a una reforma del siglo XVII. En la fachada de Santa Cruz, que sin ser propiamente una fachada-retablo, puede relacionarse con este modelo en virtud del desarrollo de su iconografía,

que constituye una alusión a la problemática de la religiosidad del momento, así como a la Monarquía de los Reyes Católicos. En el tímpano de la portada figura la representación de la Piedad en su versión - con las Tres Marías, a cuyos lados aparece la representación orante de los Reyes Católicos, sostenidas estas dos figuras por otras dos. - Más arriba puede verse la imagen del Crucificado, a cuyos lados se encuentran dos frailes dominicos y el alfa y la omega. En esta zona aparecen también dos escudos con las armas de los Reyes y un angel portando el escudo de la Orden. Corona la fachada un remate triangular, a la manera del que habíamos encontrado en San Pablo de Valladolid, en cuyo centro hay un gran escudo de armas de los Reyes Católicos sostenido por el águila de San Juan y acompañado por dos leones; ornamenta el reborde de este remate la típica decoración de hojas de cardo habitual en el arte del reinado. Otro motivo iconográfico de gran interés lo encontramos en las jambas de la portada que se continúan en el bello arco trilobulado; entre la rica decoración vegetal podemos ver la representación de un fraile dominico que sujeta una iglesia.

La fachada de Santa Cruz constituye una evidente referencia al contenido de la espiritualidad de la época, según he explicado, - por cuanto en ella se hace hincapié en la figura de Cristo como centro de la renovación religiosa. Este es el sentido de la inclusión del tema de la Piedad en el tímpano de la portada -alusión evidente al problema de la Salvación y al tema de la Pasión- y de la representación del Crucificado junto al alfa y la omega -principio y fin- más arriba. Aparecen también diversas referencias a la Orden de Santo Domingo, que se representa como un elemento decisivo en la renovación espiritual; a ello hace alusión la representación del fraile que sujeta una iglesia en las jambas de la portada, así como los frailes dominicos que se sitúan a ambos lados de Cristo en la cruz y los distintos emblemas de la

Orden que aparecen tanto en la fachada como en el friso que discurre por los muros laterales del edificio.

Esta fachada recoge también distintas referencias a la Corona que complementan el sentido emblemático del motivo del lema al que me he referido más arriba. El escudo de armas remata la iconografía de la fachada, pero, sin duda, el tema más significativo es el - Lam. 3^{VI} constituido por la representación de los Reyes en actitud orante ante el motivo de la Piedad. Esta iconografía, como sabemos, se repite en otras fachadas -El Paular, claustro de la Catedral de Segovia, ...- relacionadas con el arte de Juan Guas (87). Llorente identifica así una serie de portadas que puede relacionarse con el arte del arquitecto de la Corona, en la que la autora incluiría también la de San Juan de los Reyes, hoy desaparecida, que para ella debía tener una iconografía similar. Este dato serviría para relacionar la obra de Juan Guas con el arte segoviano de su tiempo; con ello se apunta también la posibilidad de la intervención de Guas, o de arquitectos afines a él, en las obras de Santa Cruz. Por otra parte, la incorporación del motivo de la Piedad, en su versión simple o acompañada, como en este caso, por las Tres Marías, junto a la representación de los Reyes Católicos tiene un enorme interés desde un punto de vista político y religioso, puesto que tiene el valor de significar la adhesión de los Reyes al contenido evangélico de la renovación religiosa, y a esa "piedad moderna" basada en la oración y la imitación de la figura de Cristo.

El Convento de Santo Tomás de Avila - El Convento de Santo Tomás de Avila es la otra obra ligada estrechamente a la personalidad del Inquisidor Torquemada y a la Monarquía de los Reyes Católicos. Obedece a una fundación de Doña María Dávila, espo-

sa del tesorero de los Reyes, Hernán Núñez de Arnalte, y dama de la Reina Isabel. El Convento se construyó a las afueras de la ciudad de Avila, en el solar del antiguo Convento de Santi Spiritus fundado en 1.209 por Nuño Mateos a orillas del Arroyo Granjal, al que Torquemada adquirió el terreno necesario para levantar el nuevo Convento cuando llegó desde Segovia con los primeros frailes que habían de habitar la fundación de Doña María Dávila.

Los obras se iniciaron en 1.483 bajo la dirección del maestro Martín de Solárzano y se prolongaron hasta 1.493. Para levantar el edificio se emplearon, junto al millón y medio de maravedies que aportó María Dávila, siguiendo la voluntad testamentaria de su esposo, parte de los bienes incautados a los judíos y conversos sospechosos de herejía -como en el caso de Santa Cruz de Segovia-, aspecto que vinculaba la fundación a la defensa de la ortodoxia religiosa, en el que debió influir, en alguna medida, la personalidad del Inquisidor Torquemada. Los Reyes Católicos, a su vez, protegieron también el Convento, hasta el punto de hacerse construir unas habitaciones privadas en las dependencias del edificio, con lo cual nos encontramos, como he explicado en el capítulo anterior, ante el ejemplo más interesante de monasterio-palacio vinculado al arte de este reinado (88). Los Reyes demostraron su predilección por la fundación abulense al ceder al Convento el osario que tenían los judíos en la ciudad por Real Cédula dada en Medina del Campo en 1.494 (89).

En una primera fase de construcción del conjunto se levantó la enfermería y el primer claustro con las dependencias conventuales. A esto se añadió un segundo claustro, el Patio de los Reyes, y la iglesia. Explica Chueca que la predilección de los Reyes Católicos por la fundación abulense se puso de manifiesto con la decisión de incluir -

Lam. V
7/9

Lam.
10/1

en las dependencias del mismo habitaciones reservadas a los Reyes - que debían constituir un palacio de verano. Estudiando el conjunto, Chueca señala que, frente al tono general de la arquitectura del Convento - que responde a la estética del gótico del reinado, el palacio de los Reyes, con su acceso privado al exterior, responde al llamado "estilo mudéjar", habitual en la arquitectura palaciega de - la época, lo que se interpreta como una referencia al carácter de ar- - quitectura civil de esta zona del Convento (90).

La iglesia del Convento de Santo Tomás de Avila (91) responde al modelo sencillo de iglesia conventual de una nave con capillas laterales, cubierta por compleja bóveda de crucería, habitual en la arquitectura conventual del reinado. Destaca en ella, sin embargo, su exterior sobrio, donde, sobre los decorativos, dominan los elementos constructivos, a diferencia de cuanto hemos visto en otros edificios de la época; aparece casi como elemento exclusivo de ornamentación el gran escudo real de armas acompañado por el águila, los leones y la divisa de - los Reyes; reptan por la fachada las ramas de un granado con sus frutos -de forma similar a lo que hemos descrito en relación a la fachada de San Jerónimo el Real en Madrid- hasta rodear el gran rosetón de la parte superior. La austeridad de la decoración de esta fachada ha sido interpretada por algunos autores -entre ellos, Torres Balbás (92)- como una alusión al carácter sobrio y austero de la personalidad del Inquisidor Torquemada, si bien, a este respecto habría que hacer notar la diferencia entre esta fachada y la riqueza iconográfica y ornamental de la de Santa Cruz de Segovia que data de la época en que Torquemada era Prior del Convento.

Ahora bien, el interior de la iglesia tiene un enorme interés, tanto desde un punto de vista artístico, como ideológico y reli-

Lam. VI
5

Lam. VI
6

gioso. Para la iglesia del Convento pintó Pedro Berruguete algunas de sus tablas más famosas e interesantes, como son las que forman el retablo mayor dedicado a Santo Tomás, bajo cuya advocación se levantó el Convento; quizás como una referencia al nombre de pila de Torquemada, con distintas escenas de la vida del Santo y la representación de los Evangelistas y los Padres de la Iglesia, que pueden considerarse como una alusión a la orientación de la nueva religiosidad basada en una relectura de las Escrituras y de la doctrina los Padres de la Iglesia; pintó también Berruguete, para el mismo templo, el retablo de San Pedro Mártir y el de Santo Domingo de Guzmán, en el que figura la famosa tabla con el Auto de Fe presidido por el Santo, que tiene el interés de constituir la referencia directa a un hecho concreto acaecido por aquellas fechas en la ciudad de Avila, donde un sacerdote judaizante fue acusado de profanar una Sagrada Forma, Forma que se entregó como reliquia al Convento de Santo Tomás. Fue éste el primer Auto de Fe que registra la historia de la Inquisición española, por lo cual el arte naturalista de Berruguete convirtió la tabla en un auténtico reportaje documental de la época, con un enorme interés religioso y social.

Hay en el Convento otras referencias a la labor inquisitorial de Torquemada. De esta forma Rosell nos cuenta que la confección de la sillería obedeció a la pena que se impuso a un judío, a quien, según la leyenda, se conmutó la pena de muerte por la ejecución de esta obra. En Santo Tomás el coro se coloca en alto para permitir una vista más diáfana de la celebración de los Oficios Sagrados; en primer término destacan las sillas reservadas a los Reyes Católicos, en cuyos respaldos figuran los escudos de armas acompañados por la divisa de los Reyes (93).

Al morir en 1.497 el Príncipe Don Juan, que debía sentir -

predilección por el Convento abulense, sus padres decidieron enterrarle en la capilla mayor de la iglesia. Explica Cienfuegos que los Reyes Católicos tuvieron el patronato de esta capilla mayor y que la dotaron con cuarenta mil maravedies con la obligación de que dijese por el alma de su hijo una Misa diaria cantada y dos de aniversario (94). Vinculando a la fundación el sentido representativo del arte funerario se acrecentó el valor emblemático del Convento para la Monarquía de los Reyes Católicos, quienes parece que después de la muerte de su hijo no volvieron a habitar su palacio de Santo Tomás. La iglesia se había pensado ya para panteón de sus fundadores -el secretario de los Reyes y su esposa-, pero, sin duda, hoy en día el mayor interés del edificio reside en el magnífico sepulcro de mármol blanco de Carrera que se sitúa en el centro del Presbiterio. Desde una valoración estrictamente artística este sepulcro tiene una gran importancia porque constituye el primer sepulcro renacentista español; en efecto, la introducción en la Corte del escultor italiano Domenico Fancelli por el Conde de Tendilla para la ejecución de la obra supuso la incorporación de las formas renacentistas al arte de la Corona; con sus paredes en talud y la serena representación yacente del Príncipe constituye el antecedente próximo del mausoleo que el mismo artista labró más tarde para los Reyes Católicos, y que se custodia en la Capilla Real de Granada, problema sobre el que volveré al tratar el tema del arte funerario.

- Notas -

al

CAPITULO - IV -

- (1) Véase VALERA, Doctrinal de Príncipes, Tratados, pág. - 187, cita reproducida en el primer capítulo de este trabajo.
- (2) Véase CEPEDA, En torno al Estado de los Reyes Católicos, Madrid, 1.956, págs. 45-46 y 56, donde el autor afirma que "sólo es rey quien bien rige" era un viejo aforismo medieval, en el que el término bien aparecía como - un reflejo del bien eterno.
- (3) Véase VALERA, Memorial de diversas hazafias, pág. 33, edición citada en la bibliografía.
- (4) " El comienzo del saber
es poderoso Señor,
un temeroso temor
del bien que vos fizo ser,
ser en España nascido,
sin otra mayor sin par,
entre todas escogida,
y no para ser regido,
sino sólo para reynar "
- GOMEZ MANRIQUE, Requimiento de Príncipes, pág. 115, cito por la edición, Cancionero Castellano del siglo XV, - Madrid 1.915.
- (5) Escribe Valera:
" ... por tal manera que a todos parece todos hecho más por la mano de Dios que por obra de hombres", cita recogida en RODRIGUEZ VALENCIA, Isabel la Católica en la opinión..., Valladolid 1.970, pág. 73, volumen I.
- (6) "A todo lo qual no poco se puede creer que haya sido ayudada por las plegarias y suplicaciones y ayunos y limosnas hechas por la muy inclita reyna nuestra señora". Op. cit., pág. 74.
- (7) Sobre todas estas cuestiones puede consultarse CEPEDA, Op. cit., pág. 121 y ss. Posteriormente Carlos V, en -

efecto, se considerará a sí mismo como el brazo armado de la Iglesia, lo que determinó sus guerras contra Lutero. Felipe II continuó la política religiosa de su padre, -- hasta el punto que su Estado fue conocido como Monarquía Católica.

(8)

Véase en relación a este problema RUANO, "Medievalismo y Modernidad en el reinado de los Reyes Católicos", - Cuadernos Hispanoamericanos, (1.952), págs. 58-69. Al interés que se manifestó en este reinado por la copilación legislativa he hecho ya distintas referencias. El tema se aborda también, como he señalado, en SUAREZ FERNANDEZ, "Fundamentos de régimen unitario de los Reyes Católicos, Cuadernos Hispanoamericanos (1.969), págs. -- 178-196.

(9)

Comenta Azcona a este respecto:

"No se hallaba fácilmente que hiciese derivar su intervención sino de derechos mayestáticos de la Corona; buscaba títulos en el Patronato, en la costumbre, en los retorcidos argumentos de los legisperitos para esta intervención, en casos y personas eclesiásticas y para conseguir del Romano Pontífice la correspondiente autorización o privilegio". La elección y reforma del Episcopado español en tiempo de la Reina Católica, Madrid 1.960, pág. 309.

(10)

En relación a este problema pueden consultarse las reflexiones sobre el mismo en la introducción al tomo correspondiente de la Historia de España dirigida por Menéndez Pidal, SUAREZ FERNANDEZ-MATA CARRIAZO, La -- edad de los Reyes Católicos, Madrid 1.969.

(11)

Münzer comenta dirigiéndose a los Reyes:

"Nada les queda que hacer a vuestras majestades, como no sea agregar a sus vitorias la reconquista del Sepulcro Santo de Jerusalén, Luis y Ricardo, el uno rey de Francia, el otro de Inglaterra, intentaron esta empresa -- luengos años Para vosotros, pues, está reservado -- el triunfo, para vosotros el coronaros con los trofeos de tal vitoria . . . El Africa tiembla ante vuestra espada y se dispone a someterse a vuestro cetro; con ello no tendreis ya los enemigos a la espalda . . . Rodas os dará sus diestros guerreros; Alemania y Hungría contendrán al turco -- en sus fronteras para que a Saladino no le sea posible --

traspasarlas. Fácil, por tanto, ha de seros rescatar el sepulcro de Cristo del dominio de los enemigos de Dios y añadir esta joya a vuestra diadema", Viaje por España, - Madrid 1.951, págs. 405-406, discurso que el viajero -- dedicó a los Reyes Católicos en su audiencia de San Jerónimo el Real.

- (12) "Yten, porque todas las virtudes sin la Fe son nada, y -- por aquella y en aquella nos salvamos, mandamos al ylustísimo Príncipe nuestro nieto, muy estrechamente, que -- siempre sea gran celador y defendedor y ensalzador de -- nuestra Fe católica y ayude, defienda y favorezca la Yglesia de Dios, y travaje (en) destruir y extirpar con todas -- sus fuerzas la herejía de nuestros reynos y señorios". -- SANTA CRUZ, Crónica de los Reyes Católicos, pág. 389, edición citada en la bibliografía.
- (13) Véase el desarrollo de estas ideas en BATAILLON, Erasmo y España, México 1.966, 2ª edición, pág. 49.
- (14) Afirma Bataillón:
"La España de Cisneros contiene en gérmen todo lo que -- desarrollará la de Carlos V y todo lo que se esforzará en salvar la de Felipe II", Op. cit., pág. 42.
- (15) Carta de Isabel la Católica a Hernando de Talavera, recogida en Epistolario Español, pág. 17, edición citada en la bibliografía.
- (16) Más adelante hará referencia al grabado, estudiando la representación de los Reyes en la ilustración del libro, véase, como estudio general sobre el tema, MORENO GARBA YO, "Iconografía de los Reyes Católicos en la Biblioteca de Palacio", Reales Sitios (1.970), págs. 41-45.
- (17) Véase AZCONA, Op. cit., pág. 227. Hernando de Talavera fue nombrado Arzobispo de Granada tras la conquista del reino nazarí; a él le sustituyó Cisneros como confesor de la Reina.
- (18) El Marqués de Lozoya hace estas reflexiones sobre la personalidad de la Reina en el prólogo del libro donde se publicaron los documentos que constituyen su Testamentaría, véase TORRE, Testamentaría de Isabel la Católica, Bar-

celona 1.974, págs. 46-47.

- (19) Véase WITTKOWER, Nacidos bajo el signo de Saturno, - Madrid 1.983, pág. 43 y ss. En este trabajo se estudia de forma global el desarrollo del fenómeno del mecenazgo, - si bien, el caso español, por sus particulares circunstancias queda al margen, deteniéndose el autor sólo de pasada en la época de Felipe II, destacando el hecho del establecimiento de la capital estable en Madrid. A este respecto también se recogen las opiniones de Lorenzo el Magnífico sobre la problemática del mecenazgo y el prestigio a través de las obras de arte, GOMBRICH, Norm and form, - Studies in the art of the Renaissance, London 1.971.
- (20) HAUSER, Historia social de la literatura y el arte, Madrid 1.969, 4ª edición, pág. 490, volumen I.
- (21) Escribe Münzer:
"Así el rey como la reina, después de haber obtenido la victoria en la guerra de Granada y arreglado el gobierno de sus estados, procuran constantemente el aumento de la religión, restauran las antiguas iglesias, fundan otras nuevas construyen numerosos monasterios y hacen copiosísimas donaciones. Ahora están levantando en Avila un gran monasterio bajo la advocación de la Santa Cruz, destinado a los dominicos inquisidores También han mandado erigir en Valladolid otro de la Orden de Predicadores, con un colegio anexo para estudiantes, provisto de cuanto es menester. ¡ Tanto es lo que el rey, nuevo Carlomagno, y la reina se desvelan por el aumento de la religión! Creo que todas estas obras costeánse, en gran parte, con los bienes de los judíos, que eran riquísimos en España y con los confiscados a los que, convictos de heregía, fueron -- condenados al fuego". Op. cit., pág. 401.
- (22) A este respecto comenta Marineo Sículo:
"Teniendo los Católicos Principes guerras muy justas y muy santas empresas, por aumentar la religión cristiana, para que más fácilmente venciesen sus enemigos y alcanzasen de ellos victoria, no solamente hacían oraciones y sacrificios a Dios . . . , más también prometían muy liberalmente de hacer cosas sagradas y nuevos templos. Por lo cual Dios siempre cumplía sus votos y santos de-

seos". Vida y hechos de los Reyes Católicos, pág. 78.

(23) Véase SIGUENZA, Historia de la Orden Jerónima . . . , -- donde se narran los hechos y se explica la ayuda que los -- Reyes recibieron de los jerónimos en la Guerra de Sucesión, (edición citada en la bibliografía).

(24) Véase PULGAR, Crónica, edición citada en la bibliografía, pág. 318. En el capítulo anterior se reprodujo la cita de Pulgar, donde se describe la llegada de los Reyes a la ciudad para fundar el Monasterio, así como la elección -- del lugar para levantarlo.

(25) AZCARATE, "La obra toledana de Juan Guas", Archivo -- Español de Arte (1.956), pág. 22. Estudio al que habré -- de hacer distintas referencias por tratarse, como es sabido, de la monografía más completa sobre el edificio.

(26) Véase, entre otros trabajos del autor, AZCARATE, "Documentos sobre Juan Guas", Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid (1.960), págs. 242-263. Estudiando la personalidad de Juan Guas, he reproducido las frases del testamento del arquitecto en las que se alude a su cargo como arquitecto de la Corona.

(27) Véase AZCARATE, Arquitectura gótica toledana del siglo XV, Madrid 1.958. Anteriormente he analizado ya el término "escuela toledana", su contraposición con la llamada "escuela burgalesa" y los maestros que la integran.

(28) Dato citado repetidas veces por el autor, véase, entre -- otros, AZCARATE, Op. cit., pág. 23. En el capítulo anterior transcribí la cita en la que el cronista de la Orden narra cómo los frailes se opusieron al deseo de la Reina de ampliar el solar del Monasterio hasta el río.

(29) Véase también, en relación con el mismo problema, AZCARATE, "La obra toledana de Juan Guas", págs. 12-13.

(30) Véase CHUECA, Casas reales en monasterios . . . , págs. 126-127. Más adelante abordaré, de forma monográfica, el problema del arte funerario.

(31) Véase AZCARATE, Op. cit., pág. 19, donde se continua

la minuciosa y prolija descripción de los elementos constructivos y ornamentales de esta parte del edificio. Alvar Martínez es el maestro más antiguo de la "escuela toledana", cuya personalidad ha estudiado el autor en distintos trabajos.

- (32) Op. cit., pág. 23.
- (33) Véase SANCHEZ CANTON, "Dibujo original del arquitecto del siglo XV Juan Guas para San Juan de los Reyes", - Arquitectura (1.959), págs. 335 y ss. Dibujo que sirve para reconstruir el proyecto primitivo de Guas.
- (34) Véase la descripción en Op. cit., pág. 26. El crucero, - debido, como se verá a continuación, a su profusa ornamentación, constituye uno de los elementos más interesantes del conjunto.
- (35) Véase CHUECA, Op. cit., pág. 123. Ya he aludido a la interpretación del autor en relación con el contenido emblemático y representativo del Monasterio, que Chueca denomina "templo votivo de la Monarquía".
- (36) Op. cit., pág. 126. Como se verá en su momento, en la evolución de la arquitectura funeraria del momento puede establecerse una secuencia que va desde la Cartuja de Miraflores hasta la Capilla Real.
- (37) Comenta Brans a este respecto:
"Es preciso ver San Juan de los Reyes y su fastuosa decoración a través de esta visión grandiosa, pues sólo esta visión nos revela plenamente la gran genialidad del plan de Guas y nos hace sentir que después de la conquista de Granada los monarcas hayan preferido descansar en esta ciudad". Isabel la Católica y el estilo hispanoflamenco, Madrid 1.952, pág. 206.
- (38) Véase AZCARATE, "El origen de Juan Guas", Archivo Español de Arte (1.950), págs. 255-256. En este trabajo el autor explica, a través del análisis del escudo de armas del arquitecto que figura en el claustro de San Juan de los Reyes, que Pedro Guas, padre del arquitecto que llegó a España en la generación inmediatamente anterior, era de origen francés.

- (39) Una buena descripción de la iglesia, retablo, sepulcros, etc. puede encontrarse en TARIN, La Cartuja de Miraflores, Burgos 1.931, 2ª edición, págs. 169 y ss.
- (40) Véase el texto de la inscripción en SAGREDO, La Cartuja de Miraflores, León 1.978, pág. 27.
- (41) Véase TARIN, Op. cit., pág. 176. El ciclo completo de la vida de Cristo constituía un tema habitual en la iconografía religiosa de la época, puesto que la religiosidad giraba en torno a la figura de Cristo, como es sabido; en efecto, la iconografía del monumental retablo de Siloé que remata la cabecera de la iglesia gira alrededor de una imagen de Cristo.
- (42) Véase ROSENTHAL, "El primer contrato para la Capilla Real, Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada — (1.974), págs. 13-36, donde se estudia y publica el documento, el más antiguo que se conserva sobre la marcha de las obras y en el se pone de manifiesto la relación de Egas con las mismas.
- (43) Véase GOMEZ MORENO, "La Capilla Real de Granada", Archivo Español de Arte y Arqueología (1.925), págs. 245-246. Según se verá al abordar el problema del arte funerario, este autor considera que fue responsabilidad del Rey Fernando el pobre resultado de las obras de la Capilla,
- (44) Véase GALLEGO, La Capilla Real de Granada, Madrid 1.957, 2ª edición, pág. 103, donde se analiza el testamento de Isabel la Católica. Es esta la monografía más completa que se ha publicado hasta la fecha sobre el edificio, razón por la cual habré de hacer constantes referencias al mismo.
- (45) Véase ROSENTHAL, Op. cit., pág. 16. Como veremos más adelante, frente a Manuel Gómez Moreno, este autor considera que la responsabilidad del proyecto para la Capilla Real se debe a Cisneros y no al Rey.
- (46) GALLEGO, Op. cit., pág. 46. Obra, como decía más arriba, fundamental para el estudio de este edificio, cuya descripción sigo en líneas generales.

- (47) Op. cit., pág. 49, donde se transcribe el texto de la -- inscripción.
- (48) Véase ROSENTHAL, Op. cit., pág. 32.
- (49) Véase GALLEGO, Op. cit., pág. 69.
- (50) Véase ROSENTHAL, Op. cit., pág. 16. A partir de esta afirmación del Emperador se ha levantado la polémica -- sobre la Capilla Real, polémica que se inició en los tiempos de su construcción y que se ha prolongado hasta -- nuestros días. Recientemente se ha abordado también el problema en GARCIA GRANADOS, "Problemas arquitectónicos en la Capilla Real de Granada ". Cuadernos de -- Arte de la Universidad de Granada (1.988).
- (51) Conocemos el dato a través de la correspondencia que -- Tendilla, como Gobernador del reino de Granada mantuvo en 1.509 sobre la marcha de las obras de la Capilla -- Real. El dato al que hago referencia figura en una carta dirigida al Rey y fechada el 12 de septiembre, véase GOMEZ MORENO. "Documentos referentes a la Capilla -- Real", Archivo Español de Arte y Arqueología (1.926), -- págs. 99-100. Este autor fue el primero que transcribió las cartas de Tendilla, junto con otros documentos relativos a la Capilla, si bien, recientemente se ha publicado la correspondencia del Conde de Tendilla en TENDILLA, Correspondencia del Conde de Tendilla, Madrid -- 1.973-1.974.
- (52) Véase GOMEZ MORENO, "Hacia Lorenzo Vázquez", Archivo Español de Arte y Arqueología (1.925), págs. 7-40. A la personalidad de este arquitecto, como introductor -- en Castilla de la arquitectura renacentista, he hecho frecuentes alusiones, si bien hay que señalar que su obra -- no guarda relación directa con el arte de los Reyes Católicos; la intervención de Lorenzo Vázquez como asesor en la Capilla Real debió estar determinada por su relación con la familia Mendoza y con el propio Tendilla -- como indico en el texto.
- (53) ROSENTHAL, Op. cit., pág. 21.
- (54) Op. cit., pág. 20.

- (55) Véase GOMEZ MORENO, "La Capilla Real de Granada". Problema al que hice referencia más arriba.
- (56) "Yten, mando que si la Capilla Real que yo he mandado - hacer en la Yglesia cathedral de Santa María de la O de - la ciudad de Granada no estubiere fecha al tiempo de mi fallecimiento ... Testamento de Isabel la Católica, SANTA CRUZ, Crónica de los Reyes Católicos, pág. 345, - reproduciendo los testamentos de los Reyes.
- (57) ROSENTHAL, Op. cit., pág. 15, donde se analiza el -- problema del temor de Tendilla de disgustar a Cisneros, alterando el proyecto de la Capilla Real.
- (58) El texto de la carta del Conde de Tendilla al Arzobispo - de Sevilla decía así:
"Yo ^{señor} he hecho venir al maestro de cantería que hizo mi - monasterio, para la emyenda desta Capilla real, que la ha bien menester. Suplico a v'ra. md. mande o ruegue - al maestro mayor de ay que venga acá, que dos días so- los se detendrá aquí, y va en ello yr perdida la obra u - ganarse para siempre; quel que la tiene no querria que - se enmendasen por no confesar su yerro y de quien ge - la encomendó". GOMEZ MORENO, "Documentos referen- tes a la Capilla Real", pág. 99.
- (59) Véase PULGAR, Crónica, pág. 371, donde se sigue el - relato de la conquista del reino de Granada y se alude a la fundación de las distintas iglesias y monasterios.
- (60) Véase la descripción de la portada y los comentarios al respecto en CASTEJON, La Mezquita de Córdoba, León 1.979, pág. 14.
- (61) Véase como monografía sobre el tema TORRES BAL- - BAS, "El ex-convento de San Francisco de la Alham- - bra", Boletín de la Sociedad Española de Excursiones - (1.931).
- (62) Véase GALLEGO, Granada: guía histórica y artística - de la ciudad, Madrid 1.961, págs. 177 y ss.
- (63) Op. cit., pág. 178.
- (64) Op. cit., pág. 179.

- (65) Op. cit., págs. 477 y ss., donde se describe y estudia el Monasterio.
- (66) Op. cit., pág. 478.
- (67) Ibidem. El esquema compositivo de esta pintura tiene un enorme interés en la evolución del arte del reinado y el tema del retrato en particular, como se verá en el capítulo siguiente.
- (68) Sobre esta función y sus características, véase Op. cit., págs. 530 y ss.
- (69) Op. cit., págs. 531-532.
- (70) En relación con este problema debe consultarse los trabajos de GARCIA ORO, La Reforma de los Religiosos — Españoles en tiempos de los Reyes Católicos, Valladolid 1.969 y Cisneros y la Reforma del Clero español en tiempos de los Reyes Católicos, Madrid 1.971.
- (71) Véase AZCONA, La elección y reforma del Episcopado español en tiempos de los Reyes Católicos, Madrid 1960, págs. 201 y ss.
- (72) Escribe Chueca:
"... Orden Jerónima, Orden nacional por excelencia, — que parece haber venido a cumplir no sólo un cometido religioso, esto que fue siempre obsesión de nuestros reyes, la divinización de su poder ... Es natural que dadas las peculiaridades de la Orden Jerónima, su españolismo exclusivo y su sumisión al poder real. Los monarcas de fin de la Edad Media se sintieron especialmente unidos a ella y la hicieron objeto de sus máximas atenciones. Op. cit., págs. 123-124.
- (73) Véase SIGUENZA, Op. cit., págs. 15 y ss. Problema — que ya se ha tratado más arriba.
- (74) Comenta Gutiérrez que a Alonso de Burgos, Obispo sucesivamente de Córdoba, Cuenca y Palencia, se debe — buena parte del florecimiento que alcanzó en nuestro — país la renovación teológica un siglo más tarde, puesto que fundó el Colegio de San Gregorio de Valladolid, ému

lo en la ciencia sacra del de San Esteban de Salamanca. "La política religiosa de los Reyes Católicos en España desde la Guerra de Granada", Miscelania-Comillas (1952), pág. 248.

- (75) Véase BATAILLON, Op. cit., pág. 7.
- (76) "Tubo -el obispo- por motivo de esta empresa; lo primero: Celo de la honra de Dios, y que la hermosura de la Iglesia, amancillada con ignorancia de sus hijos, se desgase y creciese, mantenida por hombres doctos y varones señalados en virtud y observancia regular, criados a los pechos de la verdadera doctrina. Lo segundo: Amor - á la Patria y nación Española, en aquellos tiempos, mendiga la luz y medio bárbara, contentas las Universidades con moderados Letrados, y estos educados en naciones - extranjeras ... Lo tercero: La Orden de Santo Domingo, Madre tiernamente amada y Provincia española de predicadores, cuyos hijos bagueaban por París, Bolonia y - - otras tierras, buscando estudio ... Lo cuarto: la doctrina de Santo Tomás, Compendio de la de todos los Santos, cresca y dilátase estudiada por sus hijos, herederos de - su espíritu y legítimos interpretes de su mente". Texto recogido en AGAPITO, "El Colegio de San Gregorio de - Valladolid", Museum (1.911), págs. 316-317.
- (77) Op. cit., págs. 320 y ss. Se inició, pues, con anterioridad al reinado de los Reyes Católicos la vinculación del lugar con la Corona.
- (78) Deben consultarse como obra fundamental sobre el temalosos trabajos de Agapito. "El Colegio de San Gregorio de Valladolid ", citado anteriormente, así como "El Colegio de San Gregorio de Valladolid", Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones (1.907), donde se encuentra una completa descripción del edificio, junto a -- una valoración de la fundación desde un punto de vista - religioso.
- (79) Véase AZCARATE, Escultura del siglo XVI, Ars Hispaniae, tomo XIII, Madrid 1.956, pág. 45. La obra que - ha de ser considerada ya como renacentista, no puede - valorarse adecuadamente por la falta de datos.
- (80) Véase GARCIA CHICO, "Juan Guas y la capilla del Co-

legio de San Gregorio", Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid (1.950), págs. 206-207. Azcárate hace referencia a esta obra de Guas al plantear la polémica sobre el proyecto del arquitecto para la portada de San Juan de los Reyes, hoy desaparecida a la que Guas había hecho en Valladolid, según se vio en su momento.

- (81) Véase AGAPITO, "Arquitectura de Valladolid", Anuario de la Asociación de Arquitectos de Castilla (1.904-1.905), pág. 58.
- (82) García Chico plantea, en efecto, la relación entre las -- dos fundaciones, tanto formal, como espiritual, "El Monasterio de San Pablo y el Colegio de San Gregorio de - Valladolid", Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid (1.953).
- (83) Sigo la descripción de la fachada y la interpretación de los motivos iconográficos de ARRIBAS, "Simón de Colonia en Valladolid", Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid (1.934).
- (84) Véase GOMEZ MORENO, "A propósito de Simón de Colonia en Valladolid", Archivo Español de Arte y Arqueología (1.934), págs. 181-184.
- (85) Junto a las obras citadas más arriba, puede consultarse también en relación con esta fundación AGAPITO, "Del - Valladolid monumental: la iglesia del convento de San -- Pablo", Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones (1.911).
- (86) A quien debemos la monografía más completa sobre el - Convento, véase LLORENTE, "El convento de Santa -- Cruz de Segovia", Estudios segovianos (1.961).
- (87) La fachada del claustro de la Catedral de Segovia puede consultarse como obra segura de Guas como fruto de su trabajo en la Catedral, véase HERNANDEZ, "Juan Guas maestro de obras de la Catedral de Segovia", Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (1947), Al trabajo de Guas en la comarca ya he hecho referencia en ocasión de estudiar la personalidad del arquitecto.

- (88) Véase REPULLES, "Tres fundaciones de Isabel la Católica: San Juan de los Reyes, Santo Tomás de Avila y San Jerónimo el Real de Madrid", Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones (1.903-1.904).
- (89) Dato recogido en CHUECA, Op. cit., , pág. 131. La relación de la Corona con el Convento fue por consiguiente muy estrecha desde el momento de la fundación, siendo su ayuda indispensable para llevar a cabo la edificación.
- (90) En el capítulo segundo de este trabajo estudié la función del Convento dentro de la arquitectura palaciega del reinado, véase al respecto Op. cit., págs. 123 y ss.
- (91) Véase la descripción de dicha iglesia en FERNANDEZ - CASANOVA, "La iglesia de Santo Tomás de Avila", Boletín de la Sociedad Española de Excursiones (1.904).
- (92) Véanse los comentarios del autor sobre el tema en TORRES BALBAS, Arquitectura Gótica, Ars Hispaniae, - tomo VII, Madrid 1.952, págs. 330 y ss. El mayor alarde en la ornamentación del Convento se reservó para el llamado Patio de los Reyes, al que daban las dependencias del palacio, cuyos antepechos estaban profusamente decorados con la divisa de los Reyes.
- (93) Véase ROSELL, "La sillería del coro de Santo Tomás de Avila", Museo Español de Antiquedades (1.874).
- (94) Dato recogido en CHUECA, Op. cit., , pág. 134. Otros comentarios sobre el carácter funerario de la fundación y las características del sepulcro que labró Fancelli para el Príncipe don Juan se encontrarán en el último capítulo de este trabajo destinado a abordar el problema del arte funerario.

- CAPITULO V -

El arte y la vida:
la pompa y el boato.

- ***** -

V. 1. - La escenografía cortesana.

El carácter itinerante de la Corte de los Reyes Católicos a que he hecho referencia anteriormente privó a ésta, como sabemos, de la existencia de auténticas residencias palaciegas estables. Ahora bien, los Reyes trasladaron consigo la Corte en sus continuos desplazamientos con su complejo protocolo, el personal de la Casa Real y el arte mueble encargado de componer en cada lugar y ocasión la escenografía adecuada para las diferentes representaciones cortesanas, tuvieran lugar éstas en las habitaciones preparadas al efecto en monasterios y conventos, en los viejos alcázares de la Monarquía castellana, en los que se conservaba la tradición de los refinados comportamientos cortesanos de la Corte musulmana, o en una tienda del campamento de Granada.

Las distintas residencias que ocuparon ocasionalmente los Reyes, tanto las que ellos ordenaron levantar en Avila o Guadalupe, - como las que heredaron de sus antecesores, respondían básicamente a la estructura sencilla y funcional de palacio "mudejar", caracterizado por su distribución en grandes salas susceptibles de ser subdivididas por medio de tapices o tabiques de acuerdo con las distintas necesidades de la Corte, según comentaba Azcárate en relación con el palacio de Medina del Campo (1). Como hemos visto, a lo largo del si-

glo XV se había asociado el uso del llamado estilo "mudejar" a la arquitectura civil, estableciéndose una cierta confrontación con la arquitectura religiosa que empleaba fundamentalmente las formas góticas. En este sentido el arte de los Reyes Católicos no aportó ninguna novedad en el tema de la arquitectura palaciega, hecho que podría justificarse por el escaso desarrollo que éste tuvo durante el reinado. Por otra parte, las técnicas moriscas ofrecían, como sabemos, un repertorio de soluciones eficaces y ampliamente experimentadas, capaces de crear conjuntos ornamentales de extraordinaria complejidad y riqueza, efectismo que se lograba, sin embargo, con el empleo de materiales simples, baratos y dúctiles, como el yeso, el ladrillo, el azulejo o la madera. Surgieron así los espléndidos artesonados en madera dorada y policromada de Guadalupe y el Infantado cargados de contenido emblemático y representativo; pero, junto a la nota suntuosa y colorista de los artesonados se encontraban también las superficies neutras de los muros blancos, que en la corte de Isabel la Católica se cubrieron con los ricos tapices de la colección de la Reina.

La estructura sencilla de estas construcciones permitía, en efecto, transformar las amplias estancias, según las distintas necesidades, a la manera del decorado para una representación teatral; en este sentido jugaron un papel fundamental las colecciones de tapices — que poseyó Isabel la Católica. A falta de documentos más precisos, los tapices constituyen, en función de los temas que se desarrollaron en ellos, una referencia al entorno social, cultural y religioso de la Corte de los Reyes Católicos.

Por su fácil transporte el arte del tapiz se adecuó perfectamente a las necesidades de una corte itinerante que precisó disponer en todo lugar del marco de referencia a los contenidos políticos y cul

turales del reinado. Por otra parte, con la presencia de los tapices - se podía suplir la falta de ornamentación adecuada en los alcázares y monasterios que con frecuencia se convertían en residencia ocasional de la Corte.

Sánchez Cantón, que ha acometido el estudio de las piezas que compusieron las colecciones de la Reina Católica (2), ha intentado hacer el inventario de los tapices de la Reina; tarea árdua y difícil, - puesto que se trata de arte prácticamente desaparecido, ya que, como veremos más adelante, los continuos viajes y el uso de los paños para cometidos que no eran los suyos propios hizo desaparecer la mayor - parte de las piezas. Ha agrupado el autor temáticamente los tapices - de los que hay noticia documental. Explica que eran escasos los paños en los que se desarrollaban asuntos de carácter mitológico; éstos, como la serie de los trabajos de Hércules, para Sánchez Cantón tendrían un sentido didáctico, encargados de hacer comprender a las damas de la Reina la prosa difícil de Enrique de Villena (3), dato que se encontraría en relación con el interés por los temas culturales que se desarrolló al calor de la Corte de Isabel la Católica. Muchos - de los temas de los tapices reflejaban el ambiente literario de su tiempo; a este respecto debe señalarse que el autor ha encontrado distintas referencias al contenido del Humanismo Cristiano, como son los temas de vicios o virtudes o los paños en los que se aborda abiertamente el tema de la fama(4). Frecuentes son también las referencias a - géneros literarios más desenfadados, que debieron gozar de la preferencia de las damas de la Corte a la hora de distraer sus ocios, como son los libros de caballería y la novela sentimental (5). Todo ello nos remite a un ambiente de cierta inquietud intelectual, pero con un tono - relajado y casi frívolo en ocasiones; en este sentido debe interpretarse la dedicatoria en tono caballeresco y desenfadado de Diego de San Pe-

dro a las damas de la Reina (6).

Según indicaba más arriba, los tapices estuvieron también encargados de preparar la escenografía adecuada para prestar la solemnidad y el sentido representativo a las "representaciones" -cortesananas. A ello debían hacer referencia los numerosos paños y reposteros con las armas y emblemas de la Corona que figuran en los documentos (7). En relación con el contenido emblemático y el sentido representativo de algunos tapices, Sánchez Cantón señala la presencia en los inventarios de algunos paños de escenas cortesananas con una curiosa iconografía que representan a un rey o una reina a los que se rendía pleitesía (8). El autor explica que no se conoce el origen del tema; pero, a mi entender, es evidente que la incorporación a estos tapices de los atributos de la realeza -corona, cetro, manto,- puede interpretarse como una alusión expresa a la Corona.

Ahora bien, en los tapices de la Reina se desarrollaron - otros muchos temas, de entre los que destacan, por su abundancia y calidad, los de asunto religioso, puesto que, como fué explicando en los capítulos anteriores, la insistencia en la problemática religiosa - se convirtió en una de las obsesiones del arte y la política del reinado. Estos tapices tuvieron también fundamentalmente una función escenográfica, constituyendo, junto a aquellos que pueden interpretarse como una alusión a la vertiente ético-moral del Humanismo, el marco de referencia a los constantes interrogantes de la vida humana. En efecto, en Medina del Campo, cuando murió la Reina Isabel en las paredes de su palacio se colgaron tapices alusivos a la muerte

"Se citan paños de seda y oro con San Gregorio -probablemente en su versión funeraria de la Misa-, con temas del Apocalipsis, otro con -

Dios Padre y un angel, otros con vicios y virtudes, otro que tenía "en lo baxo del un ombre que se dixe cupido", otros "tres paños de cama de la ystoria de Ercole", y otro tapiz, en fin, "que tenía en el medio en alto la muerte" (9).

Se completaba la escenografía cortesana en torno a los Reyes Católicos con los diversos objetos del ajuar de Isabel la Católica y las distintas piezas que, junto a los tapices, componían las llamadas "colecciones" de la Reina que pasaré a estudiar a continuación. Todos ellos, como se verá, estuvieron destinados a poner de relieve la ostentación del poder a través de las metáforas del lujo y la riqueza; si bien, aquí no residía la mayor aportación del reinado, si no que ésta se encontraba en la nueva valoración del arte en sí mismo y en su utilización en función de una determinada estrategia política, lo que, según vimos, dió unidad al arte del reinado y prestó una cierta homogeneidad a las "colecciones" de la Reina. A continuación pasaré a abordar el problema de la intervención de la Reina Isabel como promotora y coleccionista de obras de arte, su contribución a crear la imagen de la Monarquía a través de la ostentación y acumulación de objetos preciosos y obras de arte y el controvertido tema de la aparición en España de las Colecciones de la Corona.

V. 2. - La valoración del arte, el ajuar y las colecciones de la Reina.

Dejando a un lado la mitificación de que ha sido objeto a lo largo de los siglos la imagen de Isabel la Católica y la controversia y polémica surgidas en torno a su personalidad, lo que es innegable es que a su iniciativa se debe el desarrollo de un nuevo "estilo" de ejercer el poder y de concebir el Estado, que se apoyaba en la potenciación de los valores de orden cultural, social y político que, según hemos visto, contribuyeron a configurar la imagen del Estado Moderno; es decir, la valoración de la cultura, el prestigio y representatividad de las artes plásticas, y la propia actitud personal del soberano destinada a conseguir el afecto, la admiración, e incluso, el temor de sus súbditos. Isabel la Católica supo, como veremos, servirse de estos valores vinculados al arte y a la cultura para crear la imagen de la Monarquía, que de esta forma se presentaba distanciada y claramente diferenciada del pueblo.

A la intuición política de la Reina Isabel se debe el que en su reinado empezasen a estimarse los valores en torno a la representatividad y al prestigio que se derivaban del empleo de los recursos del mundo de las artes plásticas y de la cultura en general. Ello justifica

ba la presencia de poetas, cronistas, historiadores y artistas vinculados al personal de la Casa Real; pero, como explica Chastel, ya no bastaba con proteger a artistas y escritores; el mecenazgo se convirtió en una estrategia; las cortes se espiaban e imitaban sus fiestas y representaciones teatrales, se disputaban el consejo de humanistas, rivalizaban en la contratación de artistas ... (10). Los Reyes Católicos con su actuación en materia artística se situaron en un primer estadio del mecenazgo, configurado como un proceso que se desarrolló en distintos estadios. En la Edad Media las relaciones entre las obras de arte y los mecenas eran primitivas y elementales; el arte se movía, en cierto modo, dentro de una jerarquía teológica, de la que participaba el mecenas en alguna medida a través de las obras que patrocinaba; también aquí se trataba de expresar una idea de prestigio, pero de un prestigio refrendado por la divinidad. La primera representación del mecenas, - el donante, que puede considerarse como el antecedente próximo - del retrato como género independiente, se integraba en un lenguaje formal, pero debe ser considerada como una mera representación y nunca como un retrato; ocupa un lugar jerarquizado como un testimonio de la función del hombre en el microcosmos. Sin embargo, hacia el fin de la Edad Media las obras de arte se incorporaron al aparato ideológico del poder y empezaron a desvincularse del determinismo teológico; sutiles y sofisticados mecanismos la llevaron a desempeñar un papel de prestigio representativo y emblemático. Todo lo cual permitió justificar los dispendios que se hicieron en obras de arte, que se convirtieron en algo indispensable para configurar la imagen del mecenas y prestigiar a través de él la familia y los Estados (11).

La magnificencia se presentaba como una de las características fundamentales que configuraban la esencia del mecenazgo. Gombrich se refiere al tema cuando estudia el desarrollo del mecenazgo con relación a la actividad de los Medici en Florencia. Según el au-

tor las fundaciones religiosas de Cosme de Medici deben situarse en el primer estadio del proceso; a través de ellas se mostraba la magnificencia del mecenas y se afirmaba su poder "estatal", aun antes de que éste quedase sancionado por las leyes. Gombrich señala que - en este caso la idea de magnificencia respondía al sentido etimológico del término: "aquél que hace cosas grandes". Se trataba, más bien, de una actitud mental, puesto que se deseaban las riquezas para este fin, y no en sí mismas. De esta forma el mecenas, a través de sus fundaciones, ejercía la virtud en el sentido humanista del término, que nos remite al contenido ideológico del mecenazgo. Por otra parte, esto servía para fomentar el orgullo de la ciudad y engrandecer el Estado, que no se consideraba digno de edificios menos lujosos. Ahora bien, en esta primera fase del mecenazgo persistía la justificación transcendente a través del contenido piadoso de las fundaciones, actitud que cambiará con Lorenzo el Magnífico, con él empezó la valoración del arte por el arte; Lorenzo no se limitó a proteger a artistas, sino que su intervención incidió sobre el desarrollo y progreso del arte (12).

Lucio Marineo Sículo, estudiando la personalidad de la Reina Isabel, escribe a propósito del problema de la liberalidad y magnificencia de los príncipes, que la liberalidad es una actitud de ánimo generoso con la cual los príncipes ganan la voluntad de los hombres, imitando a Dios "que es dador principal de todos los bienes" (13). - La inmensa mayoría de los programas artísticos de los Reyes Católicos aparecen también vinculados al contenido piadoso y devocional - del arte religioso, pero a través de ellos empezaron a manifestarse las referencias a nuevos contenidos ideológicos que se concretaban en el valor emblemático y representativo de las obras.

Isabel la Católica, como sabemos, demostró una decidida

inclinación por la problemática cultural: el saber, la educación y la creación artística. En su política cultural se ha querido ver la consecuencia de su afición personal por estos temas, así como la valoración de los mismos desde una óptica estrictamente política, comprendiendo la importancia que podían adquirir en la creación de la imagen ideológica del Estado. Pero en su reinado culminaba también la fecunda tradición cultural de la Castilla del siglo XV, en especial de la Corte de Juan II, de quien Isabel debió heredar su afición por la literatura y el arte. En torno a la figura de Juan II se habían cifrado las aspiraciones del reino de Castilla, que Alvaro de Luna quiso hacer realidad, pero que se vieron frustradas por la incapacidad política del rey, quien, sin embargo, demostró tener una enorme capacidad para valorar las artes y las letras y una buena formación intelectual (14).

Explican Morán y Checa que coincidiendo con el reinado de Juan II puede advertirse el tímido inicio del fenómeno del coleccionismo en nuestro país. Señalan los autores que el de "colección" es un concepto "moderno", puesto que durante la Edad Media en lugar de colección hay que hablar de tesoro; se manifiesta un interés por la acumulación de objetos preciosos y riquezas a los que se asignaba un valor mágico y simbólico como expresión del poder; aparecen, sin embargo, las primeras colecciones propiamente dichas cuando los objetos se empiezan a valorar en función de sus características estéticas y formales y de su interés histórico (15). En 1.428 Juan II de Castilla mandó secuestrar con destino a su tesoro una copa de tres pies que tenía a su alrededor esmaltes indios, otra copa con una sobrecopa con flores indias y encima una manzana india y sobre ésta un águila dorada, un cubilete de madera con unas labores moriscas, ... (16). El rey debió poseer una buena colección de objetos artísticos, que según algunos autores (17), debieron ser el origen de las colecciones de su hija. Juan II recibió a Van Eyck durante su viaje a la Pe-

nínsula, e incluso, parece que le encargó un cuadro sobre el tema alegórico de la Fuente de la Vida. Es perfectamente verosímil -- que la Reina Católica heredase la afición del padre por las obras de arte, junto a muchos objetos que se confunden con los suyos propios -- en los inventarios de su reinado.

Isabel la Católica se incorporó al espíritu de una nueva época al demostrar con su propia actuación una valoración de la estética en sí misma que no se manifestaba sólo en su afición por las artes plásticas, sino que se transmitía también a los actos de su vida y a su peculiar manera de entender la política. Juan Melchor de Santa Cruz de Dueñas en su Floresta de apotemas y sentencias (Toledo -- 1.574) recoge la frase, atribuida a la Reina, que rezaba así: "el que tiene buen gusto lleva carta de recomendación"; Menéndez Pidal, al estudiar la frase, señala que ésta se encuentra a la cabeza de las ideas estéticas de su tiempo; inmediatamente después -- de su aparición en castellano empezó a usarse en Italia; Ariosto la empleó tomada, sin duda, del español. Isabel que, según Marineo Sículo hablaba la lengua latina "graviter et ornate", solía repetir esa frase -- que aparece por primera vez en el idioma con su metáfora del gusto -- sensual para indicar el sentido de la oportunidad en cada caso, que -- acierta a dar a las acciones el agrado, el tono, el éxito, con todo lo -- cual, según explica Menéndez Pidal, la Reina no hacía más que participar del espíritu del Renacimiento (18).

Isabel la Católica supo comprender en todo momento que -- en ella se encarnaba la imagen del Estado; desde los primeros tiempos se negó a dejar la responsabilidad y el protagonismo político en -- manos de su esposo y asumió el "oficio" de Reina -- como dirían los teóricos de su tiempo -- dispuesta a desempeñar su papel hasta el fin.

Por ello en todos los actos públicos podemos comprobar el cuidado exquisito con el que se ocupaba de cada detalle que contribuía a configurar la imagen de la Monarquía. Isabel consiguió alcanzar ese difícil equilibrio entre sus convicciones personales de carácter religioso y moral, fruto de su adhesión al Humanismo Cristiano, y las exigencias de comportarse de acuerdo con el rango que ocupaba en la escala social, cuya importancia nadie mejor que ella conocía. Por consiguiente, la Reina Católica escuchaba sumisamente los consejos de Hernando de Talavera y huyó de toda vanidad al proyectar su propio enterramiento personal, pero supo explotar todos los recursos que le prestaban el boato y la magnificencia de la pompa cortesana para conseguir una aparición mayestática de la que hacía emanar su autoridad. Doussinague intenta recrear el ambiente que rodeaba a la Reina Isabel, donde el instinto político se conjugaba con una elegancia innata a la hora de manejar los mecanismos cortesanos (19).

Clemencin en su Elogio..., obra ya clásica para estudiar la figura de la Reina, nos describe a una Isabel generosa y magnánima con los demás, pero cuya modestia personal la llevaba a vestir con sencillez, cuando no se trataba de apariciones públicas, y a economizar en los gastos de su mesa (20). Fernández de Oviedo refiere la preocupación de la Reina por fomentar en el Príncipe don Juan la generosidad y magnanimidad, obligándole a repartir sus ropas entre sus servidores todos los años (21). Sin embargo, Isabel la Católica fue sensible al contenido de la espiritualidad de su tiempo (22) al promulgar las leyes sobre el lujo, de escaso éxito, por otra parte; en ellas se intentaba poner coto al desenfreno de la Corte de Enrique IV, que había llevado al triunfo de la moda morisca. De esta forma el uso de los paños suntuosos quedaría reservado exclusivamente para el culto divino. Bejarano ha publicado algunos documentos al respecto, como pudiera ser

la sobrecarta de la pragmática dada con fecha 3 de octubre de 1.503, en la que se inserta la Real Cédula de los Reyes Católicos de 21 de diciembre de 1.498 prohibiendo la entrada, comercialización y empleo de brocado, rasos, bordados de oro^y plata, y sus labores a sastres, jubeteros y demás artesanos, haciendo excepción de favor de los ornamentos sagrados . . . , dada en Medina del Campo a 30 de diciembre de 1.503 (23). Más adelante el mismo autor recoge una Real Cédula del Rey de 22 de diciembre de 1.505 por la que se autoriza a usar capa de seda y de brocado a los procedentes de Nápoles, a pesar de la vigencia de las leyes suntuarias (24).

La descripción que hizo Lucio Marineo del oratorio privado de la Reina demuestra el lujo y la suntuosidad con el que se atendía a todo lo concerniente al culto divino; éste se había asimilado desde antiguo a la magnificencia, la riqueza y el ornato. Por otra parte, la Reina en cuanto tal, se sentía en la obligación de cuidar los mínimos detalles en orden a crear el ambiente majestuoso a que he hecho referencia, como se demuestra en las relaciones con sus damas y el personal de la Corte en general, entre los que destaca el crecido número de capellanes, mozos de capilla y demás personas relacionadas con las funciones del culto. Dicho oratorio puede interpretarse en relación con el problema de la liberalidad y magnificencia en los príncipes al que se había referido el mismo autor (25).

En todos sus actos, los objetos de que se rodeó, etc., Isabel la Católica comprendió que se encontraba la representación del Estado que ella encarnaba. Ello justifica la artificiosidad del ambiente cortesano, la pompa y solemnidad de que se rodearon los Reyes en los actos públicos -recuérdense a título de ejemplo las ceremonias del bautizo del Príncipe don Juan en la Catedral de Toledo (26)- y el -

interés por acumular objetos preciosos, cuyo uso debe valorarse más que como un lujo como una exigencia de carácter político. En los diferentes inventarios del reinado, que en muchas ocasiones han llegado hasta nosotros de forma fragmentaria, se recoge la referencia a los numerosos objetos valiosos que la Reina debió poseer; en los documentos se mezclan las piezas de su ajuar personal (piezas de tela, brocados, terciopelo, seda, vajillas ...) con los objetos artísticos propiamente dichos (tapices, pinturas, piezas de joyería ...). Si los primeros se justificaban en función de ese carácter representativo del poder, los segundos añadirían a esto el intento de conformar una colección artística y la referencia al problema de la selección lingüística que ello comportaba y, en definitiva, unos y otros requerían un análisis más pormenorizado de la cuestión.

El origen histórico del coleccionismo artístico se remonta a la Antigüedad, vinculado primero a los ajuares funerarios y más tarde a los tesoros de los templos griegos, costumbre que se perpetuó a lo largo de la Edad Media en los tesoros de los templos cristianos. - El gusto por las joyas y la ostentación se asimilaba al ejercicio del poder. Se buscaban los objetos en función de su carácter simbólico y mágico derivado de los materiales preciosos de los que están hechos y las características inherentes a los mismos (27). En los inventarios que conocemos y que han sido publicados del reinado de los Reyes Católicos y que, fundamentalmente, son los concernientes a los objetos que la Reina donó a Margarita de Austria (28), los que envió a su hija María de Portugal (29), a los que componían el llamado tesoro del Alcázar de Segovia que fueron inventariados en 1.503 (30), los que figuran en los inventarios redactados con ocasión de la muerte de la Reina (31), aparece la referencia a numerosos objetos de oro y plata -copas, saleros, candelabros, ...-, donde la riqueza de los mate-

riales empleados -y tal vez la delicadeza y esmero del trabajo, dato que no recoge la escueta redacción de los documentos, - nos remite a la configuración de la imagen del poder a través del lujo y de la ostentación de la riqueza; idéntico valor debieron tener los restos de ricos paños, los hilos de perlas, hebillas de oro y pedrería, piedras preciosas y demás adornos que, junto a las demás prendas de vestir, aparecen recogidas en los mismos documentos como una referencia al ambiente fastuoso de las grandes solemnidades cortesanas.

Los objetos preciosos que se relacionan con el reinado de los Reyes Católicos pueden considerarse como un documento válido - para estudiar el ambiente cortesano del momento, pero debieron desempeñar una función claramente representativa, como asimismo en general todas las manifestaciones artísticas del reinado, al calor del vigoroso desarrollo político de la Monarquía de los Reyes Católicos. - A ello hace referencia la presencia de numerosos objetos que formaban parte de las pertenencias personales de los Reyes con las armas y emblemas de la Corona; se describen distintas imágenes de santos - Santo Domingo, San Gregorio, San Andrés, San Pedro, ...- confeccionadas en plata blanca y dorada que pertenecieron a la Reina y - que ostentaban las armas de Castilla y León, o bien, las de Castilla, León y Aragón (32), escudos que en ocasiones aparecen acompañados por el yugo y el haz de flechas de la divisa de los Reyes. El mismo autor reseña también distintos objetos en los que aparecen escudos - de armas que no son las reales; se trata de emblemas de algunas familias nobles del reino como los Osuna, Medinaceli, el Obispo de Córdoba, o de las Casas Reales de Portugal e Inglaterra; todo lo cual debe relacionarse con obsequios que la Reina debió recibir de sus hijas casadas en Inglaterra y Portugal o de otros miembros de la nobleza castellana.

Ahora bien, mayor interés tienen desde un punto de vista estrictamente artístico otros objetos de formas caprichosas y complicada iconografía que se incluyen también en los inventarios de la testamentaria de Isabel la Católica. Según comentaba más arriba, Miguel Morán y Fernando Checa explican que, si bien, el gusto por acumular riquezas era una tradición medieval vinculada a los valores -- simbólicos del lujo y la ostentación, el interés por las características formales de cada objeto en particular y de su valor intrínseco constituía un rasgo de "modernidad", aspecto que los autores detectan por primera vez en el reinado de Juan II; de aquí que sea difícil matizar en ocasiones donde empezaron las "colecciones" de la Reina y donde acabó la simple acumulación de objetos con fines más o menos pragmáticos. Poseyó, entre otras cosas, Isabel un barril de madera engastado en otro de plata blanca y dorada -- que tenía dos asas en forma de dragones y una tapadera de plata con un leoncito encima que tenía dos esmaltes, uno con las armas reales y el otro con adorno de flechas en el pescuezo y un asa formada por dos serpientes doradas (33). Antonio de la Torre describe también -- una salva para el servicio de mesa en plata dorada en forma de fortaleza que tenía en la parte superior una lengua en forma de escorpión con dos escudos de armas de Castilla y León, una escribanía de plata que llevaba encima un ángel con una lanza con una veleta, en cuya tapadera había un esmalte azul con dos renglones de letras en plata -- blanca, mientras que en el cuerpo de la escribanía había un escudo -- real y toda la pieza estaba sostenida por cuatro monitos, ... (34).

El gusto por el lujo, la riqueza y la ostentación no se circunscribió exclusivamente a los objetos preciosos que se empleaban en el servicio doméstico de la Casa Real, o bien estaban destinados a incrementar el tesoro de los Reyes, sino que se ponía también de

manifiesto en la indumentaria personal de los Reyes y de los demás miembros de la Corte, aspecto éste que debió ser cuidado con especial esmero por la Reina Católica en sus apariciones públicas. A ello harían referencia los restos de paños de diferentes texturas y calidades, los adornos personales -hebillas, cinturones, cintas, sombreros-, piedras preciosas o semipreciosas, etc. que, según comentaba más arriba, figuran en los inventarios. La Corte de Isabel la Católica siguió las modas de la época; en ella se mezclaron la moda francesa, muy arraigada en España, con el gusto por las ropas moriscas que había puesto de moda la Corte de Enrique IV, usadas para las fiestas y las grandes solemnidades. En el recibimiento que hizo Isabel en 1.476 a los embajadores de Borgoña toda la Corte lucía la moda francesa, siemtras que son famosas las descripciones de las ropas del Rey, el Príncipe y su séquito, que vestían a la morisca, durante el recibimiento que se dispensó a Margarita de Austria (35).

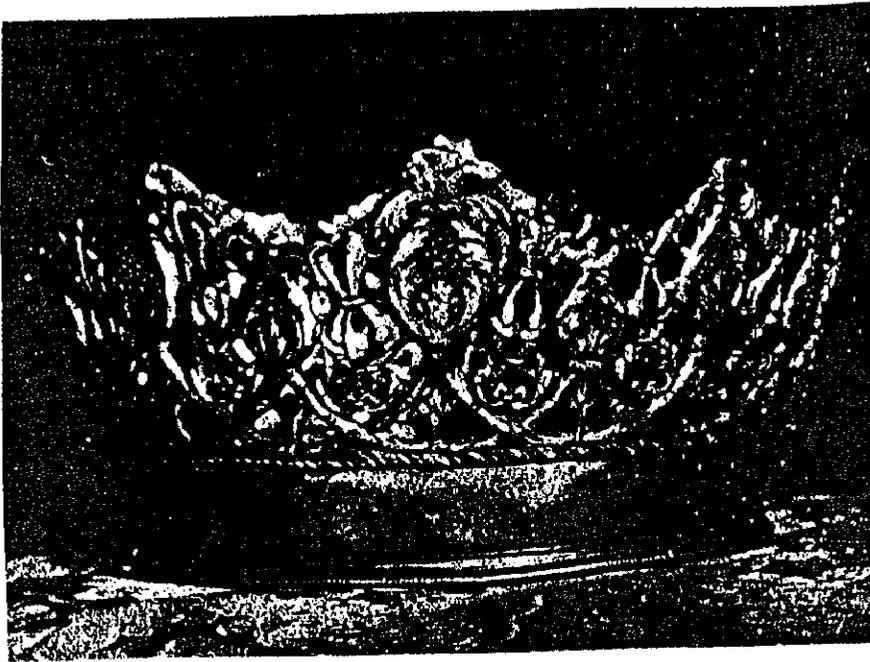
La descripción de la proclamación de Isabel como Reina - que estudia Menéndez Pidal (36), siguiendo a Palencia, nos transmite una idea clara del concepto que la Reina tenía del valor representativo del Estado, que se puso siempre de manifiesto en sus apariciones públicas. La futura Reina se presentó montada a caballo, con lo cual se establecía una diferenciación evidente con los cortesanos que la acompañaban a pie; iba ricamente vestida y literalmente cubierta de joyas; delante de ella, también a caballo, marchaba Gutiérrez de Cárdenas con la espada desnuda en la mano, como símbolo del poder real y de la justicia, problema en el que hizo especialmente hincapie la política de los Reyes Católicos como contraposición al tumultuoso reinado de Enrique IV.

En abierta contradicción con la sobriedad y sencillez que

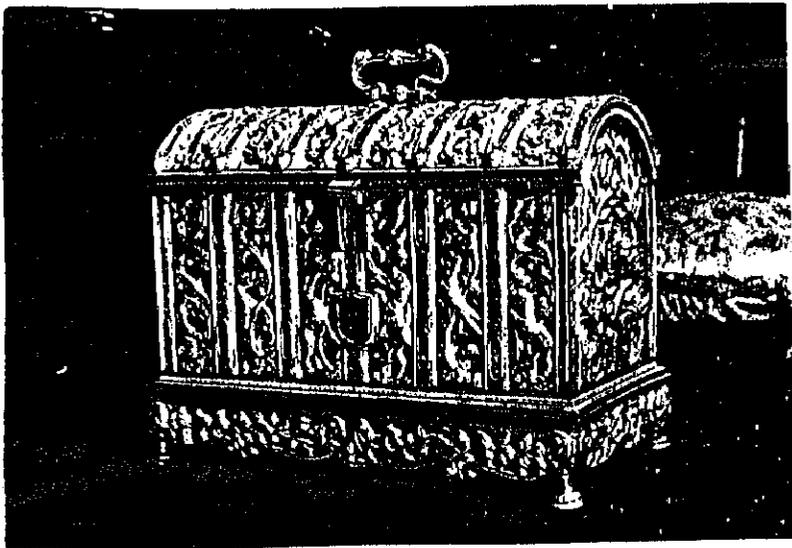
propugnaba el confesor de la Reina Hernando de Talavera, Isabel la Católica quiso realzar en todo momento el valor representativo de sus apariciones públicas (37), comprendiendo que en ella se encarnaba el Estado (38). Las crónicas, tan importantes en la literatura del reinado, junto con las referencias documentales de los inventarios a los que he hecho mención, constituyen el único testimonio con el que contamos para reconstruir la escenografía de estas apariciones públicas, así como la moda de los trajes, peinados y complementos que lucieron la Reina y los miembros de la familia real (39).

El arte de la joyería por sus peculiares características se convirtió en un elemento indispensable para completar el sentido emblemático y representativo que se atribuyó a la imagen pública de los Reyes. Por una parte, los distintos adornos: brazaletes, cinturones, bloches, cintas con perlas y demás elementos de oro y pedrería completaban, como vimos, la moda de la época complicada y lujosa. La joyería, además, debido a los ricos materiales que en ella se emplean participaba de las metáforas simbólicas en torno a la riqueza y el poder que, según vimos, habían caracterizado a lo largo de los siglos la posesión de objetos bellos y preciosos. La iconografía de muchas de las joyas de Isabel la Católica constituye, por su parte, una referencia expresa a los símbolos de la Monarquía, si bien, hay constancia documental de la existencia de otros objetos que, de haberse conservado, serían consideradas piezas admirables de la joyería española debido a la complejidad de su talla y a los curiosos elementos iconográficos que las integraban.

En el Museo de la Capilla Real se conserva, junto a otros objetos que poseyeron los Reyes, una sencilla corona labrada en plata, que tan sólo debe considerarse como un pálido reflejo de las mag-



A.



B.

Fig. A: Corona de plata perteneciente a Isabel la Católica, Capilla Real de Granada.

Fig. B: Cofre de plata perteneciente a Isabel la Católica, - Capilla Real de Granada.

nificas coronas que debió poseer la Reina Católica. Al respecto explica Angulo (40) que Isabel mandó labrar una corona de oro en 1.477 al platero García Gómez; la pieza pesaba setecientos gramos y la Reina ordenó que fuera enriquecida con perlas y piedras preciosas procedentes de su cámara (rubís procedentes de joyeles, diamantes, ...). El llamado collar de las flechas, lucido por la Reina en las grandes solemnidades, -pieza que tampoco se conserva y que como las restantes joyas de Isabel debió ser depositado en Valencia en 1.500 como -- garantía del dinero prestado para la campaña de Italia- constaba de -- diecisiete manojos de oro esmaltados de verde en los hierros y de -- blanco y negro en las plumas, en sus cuerdas, siete balajes, tablas -- grandes y cuadradas con sus correspondientes engastes de oro, y veinte perlas gruesas en forma de peritas en los molinetes, bajo cada uno de los cuales había una rosa esmaltada; el collar pesaba algo más de cinco marcos (41); las flechas constituyen una referencia a la divisa de la Reina y Angulo sospecha que aunque no se ajusta completamente a la descripción que del mismo se hizo en Valencia al ser depositado allí, pueda este collar ser el que luce su hija en la estatua yacente de su sepulcro de la Capilla Real. Además de este collar de las flechas, consta documentalmente que la Reina poseyó el joyel de la divisa de las flechas que tenía en su tejido de oro un diamante y un rubí, ocho perlas muy grandes, de las cuales cinco pendían de las puntas de las flechas. Evidente sentido emblemático tiene también el joyal que se representa en el Retrato de Palacio, si bien, no hay constancia documental de que esta pieza se corresponda con un joyel que poseyera -- realmente la Reina, y que pudo interpretarse simplemente como una alusión simbólica y emblemática a la incorporación a la Corona de -- las Ordenes Militares cuyos emblemas se representan en la icono-- grafía del joyel.

Además de los ejemplos descritos, destinados, sin duda,

a aumentar el valor representativo de las apariciones públicas de la Reina, ésta debió poseer otras piezas importantes. Entre ellas destaca Angulo el famoso collar de los balajes, pieza muy valiosa, regalo del Rey, el collar de los cordones, el joyel de la salamandra formado por dos cabezas de salamandra con ojos de rubí en una y de diamante en la otra, adornado con perlas y otras piedras, una pulsera formada por dos salamanquesas de oro enriquecidas con rubís y diamantes ... y algunos joyeles de menor importancia, entre los que — destaca, por el sentido naturalista de la talla y la curiosidad de sus formas, uno formado por un tronco de oro con unas hojas y un ave esmaltada en el centro, otro compuesto por un arco, tres hojas y un águila en el centro con un rubí, un camafeo orlado de esmeraldas que representa un viejo, otro joyel que representa una jarra con azucenas — adornado con perlas (este último debe constituir lógicamente una referencia al tema de la Anunciación) (42).

Desconocemos exactamente el número de piezas de joyería que poseyó Isabel la Católica, aunque de la importancia de este arte en la Corte de los Reyes Católicos da idea la presencia de algunos joyeros en la nómina de la Casa Real. Las piezas más importantes — debieron quedar empeñadas en Valencia, según expliqué más arriba; otra buena parte de los objetos de joyería fueron regalados por la propia Reina a su hija María y a su nuera, según se desprende documentalmente de los inventarios a que he hecho referencia. Sin embargo, a la muerte de Isabel la Católica aún figuraban en su tesoro — algunas joyas que se reseñan en la testamentaría; entre ellas pueden señalarse por tener cierto interés iconográfico, una sortija perteneciente al Príncipe don Juan compuesta por un camafeo que representa a un viejo, un joyel en forma de rueda, en cuyo centro figura un león con un animal debajo, simbolismo que puede considerarse como

una alusión a la fuerza de la Monarquía, otro joyel que representa un yugo trabado en hilos de oro y esmaltado por detrás en blanco con el lema "tanto monta" -otra referencia emblemática en la joyería - de la Reina- un cinturón que lleva una hebilla de oro en la que podía verse por un lado a Santiago y San Juan Bautista y por el otro a San Miguel, otro joyel en forma de hoja con un hombre vestido de brocado - que lleva sobre los hombros tres hojas esmaltadas en verde, alrededor arañas esmaltadas en blanco, negro y pardillo y a sus pies un leoncito, ... (43).

Destinados a configurar la escenografía palaciega los tapices se convirtieron, como explicaba más arriba, en un elemento indispensable del ámbito cortesano; de ellos debió también poseer la -- Reina Católica una buena colección. Distintos autores han estimado el número de tapices con los que contó la Reina en una cifra muy alta, alrededor de unos trescientos setenta tapices; pero como señala Sánchez Cantón (44) el Conde Viudo de Valencia de Don Juan no llegó nunca a publicar los documentos que justificasen esta cifra (45), ni tampoco más tarde Elías Tormo (46). Sánchez Cantón, por su parte, estudiando los documentos que se conservan, señala que sólo tenemos noticia documental de treinta y nueve de ellos, si bien, es de suponer que hubo muchos más en la Cámara Real. Sabemos que en 1.505 el Rey y los testamentarios de la Reina mandaron sacar del Alcázar de Segovia diecinueve tapices con destino al tesoro de la Capilla Real. - A la Reina de Portugal se le envió un tapiz de San Gregorio y otro pequeño sobre la Adoración de los Magos. La Reina regaló a Beatriz Galindo otro tapiz del Crucificado entre los ladrones. A la muerte de Isabel la Católica el Rey ordenó que se enviaran a su hija Juana los tapices que ella había regalado a su madre; a su vez, ella misma compró en la almoneda de Toro otros paños para su uso personal y -

para regalar a su hijo Fernando (47).

Sin embargo, de todos ellos, así como de los otros muchos que debió poseer la Reina Católica, no se conserva ninguna pieza, salvo tal vez el de San Gregorio que figuraba en los inventarios de la Reina Juana. Explica Sánchez Cantón que el arte del tapiz puede considerarse un arte casi efímero sobre todo en esta época. El tapiz constituye un elemento indispensable en una corte itinerante como la de los Reyes Católicos debido a la facilidad del transporte; pero los continuos traslados deterioraron las piezas, que a menudo -- eran empleadas para cometidos muy diferentes de los propiamente ornamentales. Explica el autor que cuando los tapices estaban muy estropeados se acostumbraba a sacarles los hilos de oro y plata y se desechaba el resto.

Los tapices eran generalmente de procedencia flamenca, -- aunque estima Sánchez Cantón que los tapices más antiguos que poseyó Isabel la Católica debían de ser de origen francés. Se trataba fundamentalmente de tapices que llegaban de las ciudades de Arrás y Amberes; hasta tal punto que en los documentos de la época figura la frase "paño de ras" como sinónimo de tapiz. Estos paños se introducían en España a través de la vía comercial que estaba permanentemente abierta con los Países Bajos; de esta forma consta que la Reina adquirió distintos paños en la feria de Medina del Campo, si bien, la mayoría le fueron regalados por el Rey, sus hijos u otros nobles de la Corte, según explica Sánchez Cantón, problema que pondría de manifiesto la predilección de la Reina Católica por este género artístico (48). Este autor agrupó temáticamente los tapices según expliqué -- más arriba, y demostró como éstos hacían referencia al contenido -- cultural, político y religioso de su tiempo, lo que justificó, como vi-

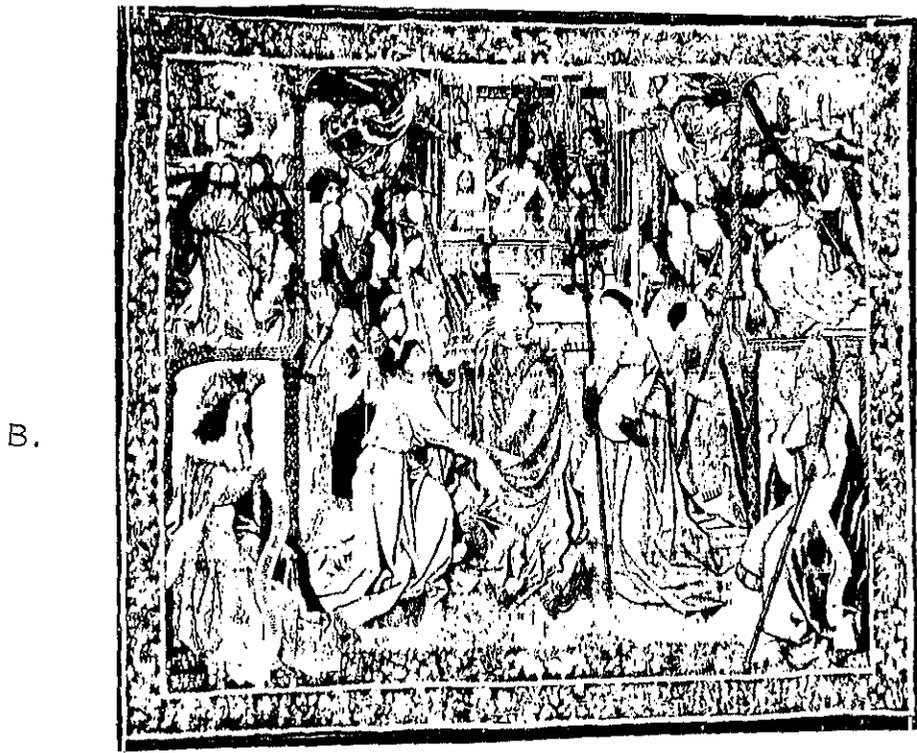
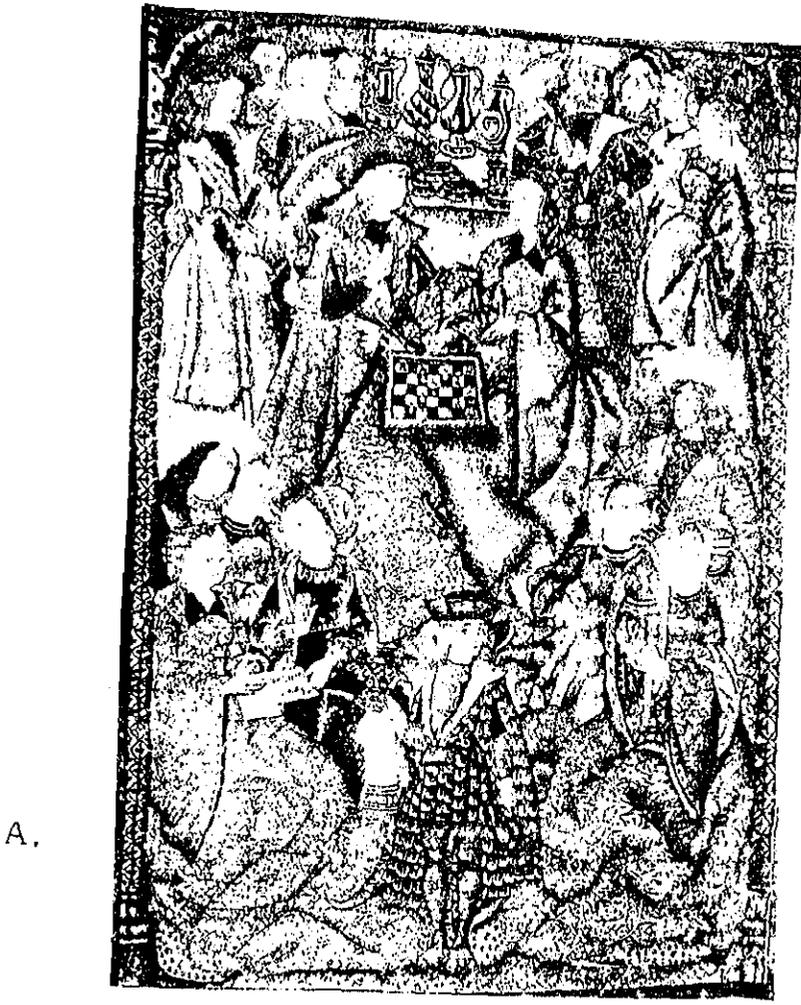


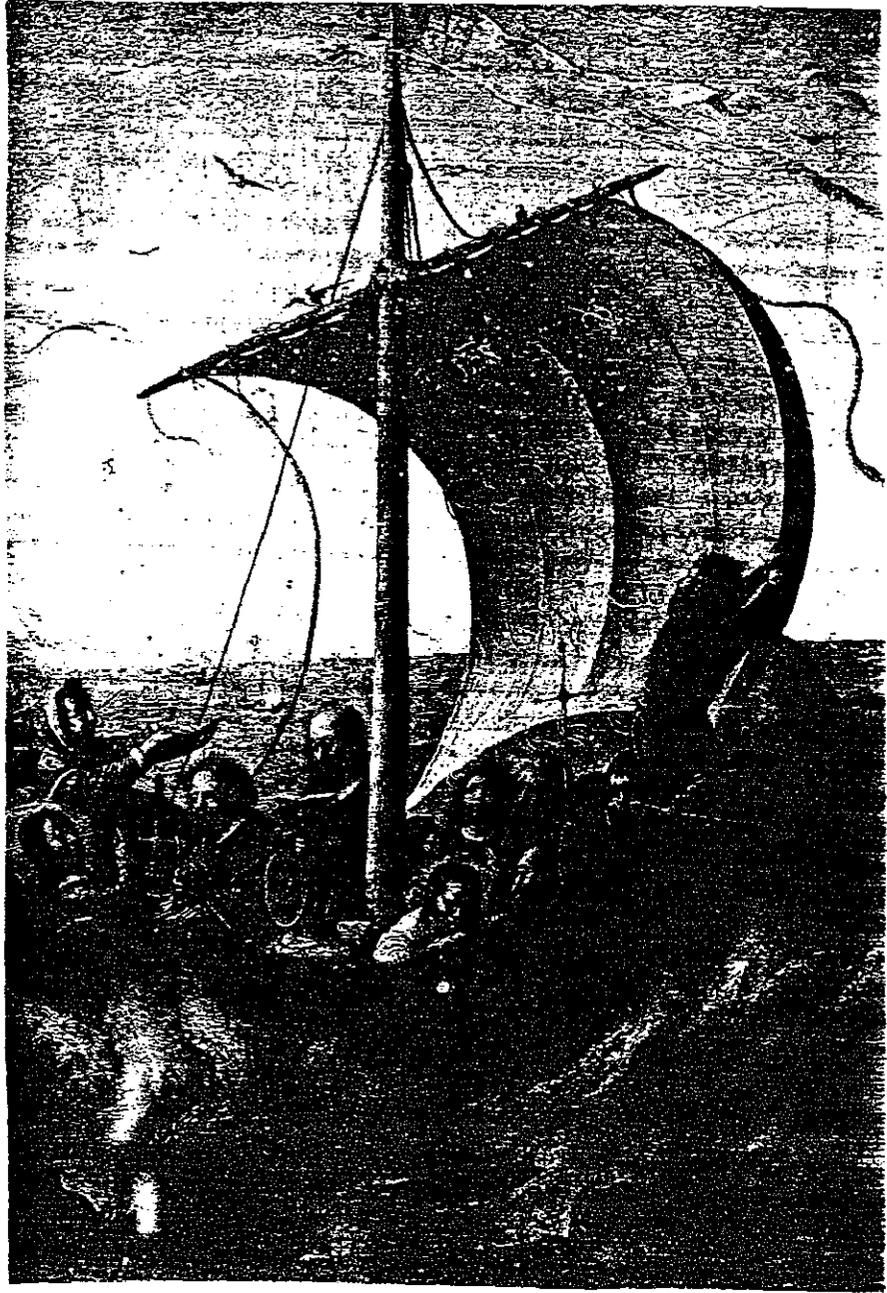
Fig. A: Maximiliano y María de Borgoña jugando al ajedrez. Tapiz tejido hacia 1485 (similar a alguno de los que se citan en los inventarios de la Reina).
Fig. B: La misa de San Gregorio y otros temas. (Tapiz que fue regalado por Juana I a su madre y devuelto a la muerte de ésta).

mos, su empleo para conformar el ambiente y la escenografía cortesana.

Ahora bien, el aspecto de las colecciones artísticas de la Reina que ha interesado siempre más a eruditos e historiadores son las pinturas de Isabel la Católica. Del desarrollo que el género alcanzó en el arte del reinado da testimonio la presencia en la Corte, formando parte del personal de la Casa Real de numerosos pintores, si bien, como hemos explicado, muchas veces no ha podido atribuírseles con certeza obras seguras; sin embargo, los distintos autores han magnificado la importancia numérica de la colección. Madrazo en el siglo pasado se interesó ya por el tema y propuso la fabulosa cifra - de cuatrocientos sesenta cuadros, aunque, estimaba el autor que no podía hablarse con propiedad de una verdadera colección, puesto que la mayor parte eran pinturas de devoción (49). Otros autores han estudiado más detenidamente el tema, cuestionando las grandes cifras propuestas por Madrazo. Sánchez Cantón, en su libro citado repetidas veces (50), nos ofrece un estudio general del problema y publica los documentos que se conservan al respecto, documentos generalmente procedentes de inventarios en los que se describen cuadros. Un intento similar de valorar las colecciones de pinturas de la Reina es el que llevó a cabo Roger van Schoote (51), quien intenta estudiar fundamentalmente el origen de la pequeña colección de pinturas que se conservan hoy en día en la Capilla Real de Granada. En efecto, del crecido número de obras que se mencionan en los inventarios y a las que aluden los distintos autores sólo se conservan la veintinueve tablas que se custodian en la Capilla Real, unas veintisiete tablas procedentes del famoso retablo de Isabel la Católica, quince de las cuales se conservan en el Palacio de Oriente de Madrid, y algunos retratos -en diferentes palacios y museos- que constituyen, sin embargo, el aspecto más interesante de las colecciones

de pinturas de Isabel la Católica.

La temática de las tablas responde fundamentalmente a la iconografía religiosa, por lo que se trata generalmente de tablas -- de devoción, puesto que debe recordarse, además, que las funciones ornamentales y escenográficas estuvieron en la Corte de los Reyes - Católicos desempeñadas por los tapices. El conjunto más importante era el de las cuarenta y siete tablas que componían el famoso políptico de Isabel la Católica (52) que después de la muerte de la Reina fueron halladas en un armario en Toro. Estas tablas se vendieron -- con el resto de las posesiones de Isabel en la almoneda de Toro, quedando de esta forma dispersas las tablas del políptico, algunas de -- las cuales fueron adquiridas por Margarita de Austria; hoy en día se conservan quince de ellas en el Palacio Real de Madrid. En este retablo se desarrollaba el ciclo completo de la vida de Cristo, de -- acuerdo con las tendencias de la espiritualidad de la época basada en la imitación de la figura de Cristo, y responden a la estética de corte flamenco de los pintores de la Corte. Explica Elisa Bermejo que -- las tablas, al menos aquellas que han podido ser estudiadas por la -- moderna historeografía, fueron obra de Juan de Flandes, excepto -- las de la Ascensión y la Asunción que la autora atribuye a -- Michiel (53). El Marqués de Lozoya estima que Juan de Flandes retrató en estas tablas a la Castilla y la Corte de Isabel la Católica -- con sus gentes, sus paisajes, sus trajes, ...; comenta el autor que la barca de La tempestad del Lago Tiberiades es similar a las carabelas que llevó Colón a América y ostenta las armas de Castilla como una referencia emblemática a la Corona; de igual manera el Marqués creyó identificar entre los personajes asistentes al milagro de la Multiplicación de los panes y los peces un retrato de Isabel la Católica. (54).



A.



Fig. A: Juan de Flandes, "La Tempestad en el Lago Tiberiades".
Palacio Real Madrid.

Fig. B: Juan de Flandes, "Multiplicación de los Panes y los Peces".
Palacio Real Madrid.



Fig. A: Juan de Flandes, "Resurrección de Lázaro",
Palacio Real de Madrid.

Fig. B: Juan de Flandes, "Entrada de Jesús en Jerusalén",
Palacio Real de Madrid.



A.



B.

Fig. A: Juan de Flandes, "Jesús ante Pilatos", Palacio Real de Madrid.

Fig. B: Juan de Flandes, "Bajada al Limbo", Palacio Real de Madrid.



A.



B.

Fig. A: Juan de Flandes, "La Venida del Espíritu Santo", Palacio Real de Madrid.

Fig. B: Juan de Flandes, "Las Marías en el Sepulcro", Palacio Real de Madrid.



Juan de Flandes, "Cena en el Castillo de Emanús",
Palacio Real de Madrid.

El otro conjunto destacado de tablas de devoción es el que se conserva en el pequeño museo de la Capilla Real de Granada compuesto fundamentalmente por tablas atribuidas a algunos de los artistas más relevantes del momento. Se trata de obras atribuidas a pintores como Van der Weyden, Bouth o Menling que constituyen una referencia a las tendencias estéticas más difundidas en las cortes europeas de la segunda mitad del siglo XV, aludiendo a la influencia en -- nuestro país del mito cortesano al que he hecho repetidas referencias, y demuestran la predilección de la Reina por el arte de los maestros flamencos y por la vertiente más expresionista y dramática de los temas evangélicos -Descendimiento y Piedad que se repiten en distintas tablas-. Ahora bien, entre estas tablas aparecen dos de corte italiano que se han atribuido a Botticelli y al círculo de Perugino -la Oración en el Huerto y Cristo muerto ante el Sepulcro- que ponen de manifiesto un cierto eclecticismo en el proceso de selección lingüística (55).

Lam. VIII
4/13

Sin embargo, son los retratos las pinturas más interesantes de las colecciones de Isabel la Católica. Su importancia viene determinada por el hecho de que con ellos aparece en nuestro país el retrato como género independiente, problema que es susceptible de una interpretación desde un punto de vista estrictamente artístico, pero también sociológico y político. Iconográficamente el retrato aparece como el resultado de la evolución que sufrió la representación del donante en los retablos medievales, representación que fue ganando en verismo e importancia hasta individualizarse del contexto de la composición religiosa y convertirse en un auténtico retrato. Este proceso puso de manifiesto el triunfo de los valores individualistas frente a la concepción transcendente del mundo medieval y -- abrió el camino hacia la pintura "moderna". Por otra parte, --

A.



B.



Fig. A: Dierick Bouts, "La Crucifixión, El Descendimiento, La Resurrección", Capilla Real de Granada.
Fig. B: Dierick Bouts, detalle del Descendimiento.

A.



B.



Fig. A: Bartolomé Bermejo, "Busto de Cristo", reverso de La Adoración de los Reyes, Capilla Real de Granada.
Fig. B: Pedro Berruguete, "San Juan Evangelista". Capilla Real de Granada.



Pietro Perugino, "Cristo Erguido en el Sepulcro",
Capilla Real de Granada.



Sandro Botticelli, "La Oración del Huerto", Capilla Real, Granada,

la aparición del retrato en el reinado de los Reyes Católicos tuvo una enorme importancia política, puesto que estuvo destinado a poner de relieve el tono marcadamente personalista que se asignó a la política del reinado y que en otras obras se manifestó a través de la insistencia en el motivo ornamental de las iniciales de los Reyes.

Parece ser que la Reina Católica poseyó y encargó distintos retratos suyos, del Rey, de sus hijos y de otros miembros de las Cortes europeas, aspecto que vinculaba la Corona española a las modas cortesanas de su tiempo. El famoso Retrato de Palacio, regalado por la Reina a la Cartuja de Miraflores, del que se conservan dos versiones, una en el Palacio Real de Madrid y otra en el Palacio del Pardo, puede considerarse como uno de los ejemplos más característicos del género; se trata de un retrato que representa un evidente valor emblemático y representativo que le viene dado por el joyel que comenté más arriba, así como por el motivo de castillos y leones del bordado de la camisa de la Reina que ha de interpretarse como una referencia emblemática a la Corona de Castilla. Los Retratos de Windsor, cuya presencia en el castillo inglés ha de ponerse en relación con el matrimonio de la Infanta Catalina con el Príncipe de Gales, constituyen también dos piezas fundamentales de la colección. Se trata de retratos de medio cuerpo sobre fondo neutro en posición tres cuartos, según el modelo de retrato flamenco, con la minuciosidad y el verismo que caracterizó a la estética flamenca y que hizo posible que en los Países Bajos el género se consolidase con fuerza muchos años antes que en Italia. Junto a los retratos propiamente dichos, persistieron en el arte de los Reyes Católicos algunas composiciones de tema religioso en las que se incluye una representación de los miembros de la familia real, como en el caso de la famosa Virgen de los Reyes Católicos del Museo del -

Prado y la de las Huelgas; el interés de estas composiciones viene de terminado por constituir el antecedente próximo de la aparición del retrato como género independiente. Estas composiciones, que pueden situarse en un estadio intermedio de la evolución del tema del retrato, continuarán desarrollándose, según se verá, en Italia en pleno Renacimiento. En cualquier caso, la importancia del problema del retrato me obligará a tratar monográficamente el mismo más adelante, razón por la cual no me extiendo ahora en mayores consideraciones al respecto.

En capítulos anteriores he tratado el tema de la formación, estilo y personalidad de los pintores de la Corte de Isabel la Católica así como el problema de la opción estética por la que se inclinaron los Reyes, por lo que no vuelvo ahora sobre ello, pasando a valorar a continuación la actividad de la Reina Católica como coleccionista.

Tras haber estudiado el conjunto de objetos artísticos que, según los inventarios, poseyó Isabel la Católica, procedería el pasar a valorar su actividad como coleccionista, puesto que tradicionalmente la crítica ha considerado que con este reinado se inició la tradición fecunda de las colecciones artísticas de la Corona española. El Marqués de Lozoya señala a este respecto que con Isabel empezó la serie de reyes coleccionistas españoles, puesto que considera que — Fernando estuvo más interesado en la política, la diplomacia, la guerra. Estima que la Reina entendió el coleccionismo como búsqueda y adquisición de obras de arte, no como simple ornato de un edificio, y que, como Felipe II, supo hacer compatible "la austeridad de su ambiente con el lujo supremo que consiste en situar en él obras de arte de la más alta calidad" (56). Cabe, sin embargo, hacer un estudio más detenido del problema.

El coleccionismo "moderno", como sabemos, tuvo su origen en la afición por los objetos bellos y valiosos, a los que desde la Antigüedad se les asignó un valor simbólico como expresión de la riqueza y el poder. De esta forma a lo largo de la Edad Media se consolidó el concepto de 'tesoro', entendido como acumulación de riquezas, que en nuestro país se mantenía vivo aún en el siglo XV, - tesoro que, en opinión de Morán y Checa, debe interpretarse como un antecedente de la cámara de maravillas manierista (57). Ahora bien, en las cortes principescas europeas del siglo XV empezaron a manifestarse las características que habrían de tener las colecciones propiamente dichas; es decir, el carácter profano y privado de las mismas. Profano en tanto que los objetos no se buscan por su valor trascendente y sagrado, sino por ellos mismos, en función de sus características formales o su valor histórico y estético, y privado porque su disfrute y contemplación se reservaba para unos pocos elegidos e iniciados en el tema, como una referencia al sentido del arte como elemento de diferenciación social que asumió la obra de arte a partir de este momento. Este proceso se inició en la Corte de Borgoña por Juan el Bueno y se continuó por su hijo el Duque de Berry, a quien la crítica califica como el primer coleccionista "moderno".

En España durante el siglo XV el gusto por acumular objetos preciosos y la afición por los asuntos extraños debe considerarse como una herencia medieval, mientras que la valoración del objeto - en función de sus características artísticas y su interés histórico debe valorarse como un rasgo de "modernidad", aspecto que, como - expliqué más arriba, empezaba a ponerse de manifiesto en el reinado de Juan II de Castilla tímidamente. El caso del Cardenal Mendoza debe considerarse como uno de los más interesantes de este período

do, equiparable en cierto modo al del Duque de Berry, con sus ingentes colecciones de monedas antiguas y otros objetos y su inquietud - por los problemas estéticos y formales que le llevaron a introducir las formas renacentistas en su Colegio de Santa Cruz (58).

Isabel la Católica, por su parte, heredó la afición de su padre por las artes plásticas y la cultura, pero en su reinado no acababa, quizás, de darse con auténtica decisión el paso definitivo hacia el coleccionismo propiamente dicho. En este período se mantuvo todavía en vigencia la noción medieval de tesoro como se puso de manifiesto en el enunciado del inventario que la propia Reina encargó - en 1.503 de las riquezas que se custodiaban en el Alcázar de Segovia (59). Rosmihal había descrito algunos años antes el tesoro y el lugar donde se custodiaba, en un elegantísimo palacio de color celeste adornado de oro y plata con el suelo de alabastro, donde el viajero pudo ver también las estatuas de los Reyes de España desde Alfonso X realizadas en oro puro (60). En relación con las propias "colecciones" de la Reina hay que señalar que las piezas que las integraban estaban con frecuencia destinadas a desempeñar funciones diversas, caso de las tablas de devoción, los tapices o algunos objetos - de joyería de particular contenido emblemático, etc. lo que no significa en absoluto que no se hiciera una valoración de las obras en sí mismas como objetos artísticos, hecho que explicaría los constantes regalos que se hicieron de obras de arte durante el reinado, tanto - por parte de la Reina a sus hijas y nuera, así como a otros servidores de la Corte, como de éstos a la Reina, según comenta Sánchez Cantón a propósito del tema de los tapices. Sin embargo, en la redacción escueta de los inventarios de la época no aparece nada nítida la diferencia entre los objetos artísticos propiamente dichos y las restantes piezas del ajuar de la Casa Real, problema que debe interpre-

tarse como una referencia al ambiente cortesano del reinado, donde, como vimos, la obra de arte desempeñó funciones de representatividad además de su contribución a crear la escenografía cortesana; este hecho ponía, a su vez, de relieve la falta de una voluntad firme de articular una auténtica "colección" en el sentido "moderno" - del término.

Por otra parte, las obras de arte que poseía Isabel la Católica a su muerte fueron vendidas en pública subasta en la almoneda de Toro, siguiendo la costumbre, para pagar sus deudas y hacer - frente a las mandas de su testamento. Esto impidió que con ellas - se iniciaran los fondos de las colecciones de la Corona española y -- explica la dispersión y desaparición de muchas de las obras. Sólo - milagrosamente se han conservado vinculadas a la propiedad del Estado las quince tablas del políptico de la Reina Isabel que se conservan en el Palacio de Oriente de Madrid, así como el ya citado Retrato de Palacio. La decisión de trasladar a Granada con destino a la Capilla Real algunas de las obras de arte y objetos personales que - poseyeron los Reyes Católicos nos ha permitido conservar allí una - pequeña colección compuesta por las veintinueve tablas mencionadas más arriba, el sencillo cofre de plata y la corona de la Reina Isabel, la espada del Rey Fernando, algunos banderas, ...

Puede, por tanto, discutirse la consolidación del fenómeno del coleccionismo unido al reinado de los Reyes Católicos y expresamente a la personalidad de Isabel la Católica. Es, sin embargo, - indiscutible que durante este reinado se articularon los mecanismos necesarios para configurar un auténtico arte regio, en relación con el cual aparece el contenido emblemático y representativo que se - asignó a la obra de arte en este reinado. Según he explicado en su

momento, el proceso de selección lingüística que indicaba la formación del arte regio y la aparición del fenómeno del coleccionismo — respondía en el reinado de los Reyes Católicos a diferentes condiciones que justificaron el carácter un tanto "ecléctico" del mismo, si bien, como he explicado, lo que verdaderamente contribuyó a dar unanimidad al "estilo" fue la utilización de la obra de arte en función de una determinada estrategia política.

V. 3. - La representación de los Reyes y la aparición del retrato como género independiente.

Las constantes referencias a la personalidad de los Reyes constituyen uno de los temas más característicos del arte de los Reyes Católicos, aspecto que se puso de manifiesto, tanto en el lenguaje emblemático de la arquitectura, como en el contenido iconográfico de las artes figurativas, según veremos a continuación. - Este problema, que ha de ponerse forzosamente en relación con el contenido de la cultura humanista que hacía hincapié en los valores individuales y en la peripezia humana del individuo, en el contexto del arte de los Reyes Católicos adquirió un sentido emblemático, ya que por extensión, éstos pasarán a encarnar la imagen del Estado.

En efecto, la representación de los Reyes, que constituyó una temática harto frecuente en el arte del reinado, ha de ponerse en relación con el contenido de la cultura humanista, que consus doctrinas en torno a la fama, la gloria y la virtud constituyó la base del pensamiento de los escritores españoles del siglo XV. En mi opinión, la aparición de nuevos géneros literarios como la bio--

grafía, la crónica y la historeografía, que se habían ido desarrollando en la prosa del siglo XV y culminaron en los escritores de la Corte de los Reyes Católicos -Pérez de Guzmán, Hernando del Pulgar, Enrique del Castillo, Diego de Valera, Andrés Bernáldez, Nebrija, ...-, debe valorarse como la correspondencia en el campo de la literatura de lo que supuso para la historia de la pintura la aparición del retrato como género independiente. Pero, según comenta Cepeda (61), en el caso concreto de los Reyes Católicos el culto a la personalidad de los Soberanos no debe entenderse tan sólo como la respuesta al ambiente cultural de su tiempo, sino que obedeció también a razones de índole político.

A través de la prosa política del siglo XV asistimos a un fortalecimiento de la imagen de la institución monárquica que, como sabemos, constituyó la vertiente de matiz nacionalista del Humanismo castellano (62). Todo ello justificó que los turbulentos acontecimientos que llevaron al destronamiento de Enrique IV no quebrantaran el prestigio de la Monarquía castellana; más tarde, los Reyes Católicos con el fin de establecer una clara diferenciación con el -- pasado inmediato y como un medio de cimentar su propia autoridad basaron su actuación política en la exaltación de su prestigio personal, hecho que justificó el acento marcadamente personalista que imprimieron a su política y que se transmitió a las obras de arte surgidas al calor de la Corte.

Las iniciales de los Reyes timbraron, junto a los escudos y la divisa, las piedras de los edificios más representativos de la -- arquitectura del reinado, al igual que su imagen fue repetidamente representada en escultura, pintura y grabado, siguiendo una tradición ya iniciada en centurias anteriores (63), pero que nunca hasta

entonces había alcanzado un desarrollo similar atendiendo al número y a la calidad de los ejemplos, ni había adquirido la iconografía regia cotas tan altas de individualismo, naturalismo y realismo como en los retratos que comentaré más adelante; si bien, habría que distinguir, según veremos, lo que debe considerarse como auténticos retratos de lo que es la simple representación de los Reyes al servicio de una intencionalidad emblemática o representativa. Los Reyes Católicos fueron considerados por los cronistas e historiadores como la representación de la imagen de la Monarquía que ellos crearon, con lo cual los éxitos de la política del reinado se explicaron en función de las virtudes y cualidades personales de los Reyes. En el discurso que Münzer dirigió a los Reyes Católicos en la audiencia que éstos le concedieron habló de la sorpresa y admiración que los Reyes causaban en los príncipes alemanes por haber unido los reinos que antes estaban enfrentados (64).

A). - La aparición del tema del retrato.

La aparición del retrato como género independiente en el arte de los Reyes Católicos debe considerarse como una de las mayores aportaciones del arte del reinado a la Historia del Arte español; en efecto, la presencia en los inventarios de los Reyes de numerosas menciones a retratos de caballete de la familia real viene a demostrar la incorporación de un nuevo género a la temática de la pintura española, puesto que fue coincidiendo con el reinado de los Reyes Católicos cuando en nuestro país el retrato dejó de formar parte de composiciones iconográficas más amplias -representaciones religiosas o iconografía funeraria- para convertirse en un tema exclusivo de la composición. Este hecho, que incide fundamentalmente en el desarrollo de la pintura, debe ponerse en relación con el contexto general de las artes figurativas del reinado, si bien, en mi opinión, los retratos de caballete presentan características propias que los distinguen de las restantes representaciones de los Reyes que aparecieron al mismo tiempo en fachadas, retablos y sepulcros.

Con anterioridad al reinado de los Reyes Católicos las representaciones de los reyes fueron extraordinariamente frecuentes a lo largo de la Edad Media (65). Estas se hallaban insertas fundamentalmente en el contexto de una solemne iconografía regia -monedas, sellos, miniaturas, ...- con una clara intencionalidad de ca-

rácter emblemático que evidentemente no abandonó el arte de los Reyes Católicos, aunque entonces, como veremos, las referencias fueran más concretas al talante particular de la política del reinado y a la personalidad de los Reyes. Fue la aparición del bulto funerario del monarca con su representación yacente la que podemos considerar que inicia la serie de retratos reales por atender a una representación más individualizada del personaje (66). Sin embargo, y a pesar de su innegable valor artístico, estimo que las estatuas de la fecunda tradición de la escultura funeraria medieval española deben interpretarse como un elemento más de la rica iconografía funeraria que a fines del siglo XV había adquirido ya una gran madurez en cuanto a temas y a técnicas, madurez que sería recogida y aprovechada por la escultura renacentista. En el caso de la pintura los pasos que llevaron a la representación de la individualidad del personaje fueron más lentos, si bien, sus logros fueron también más espectaculares al conseguir aislar al personaje de todo contexto iconográfico, puesto que el yacente no tenía sentido si no estaba arropado por la iconografía funeraria y soportado por la estructura del sepulcro, mientras que la pintura consiguió dar vida al "retrato libre".

Fue coincidiendo con el reinado de los Reyes Católicos - cuando aparecieron los primeros retratos de caballete de la pintura española, que se corresponden precisamente con los retratos de los Reyes y de sus hijos. La aparición de lo que Francastel denomina "retrato libre" fue la consecuencia última de la lenta evolución que sufrió la representación del individuo a lo largo de la pintura - medieval. La incorporación del donante, como referencia a aquel - que encargó y costeó la obra, al contexto de una representación del tema religioso debe considerarse como el antecedente remoto de la

aparición del retrato como género independiente. Ahora bien, conviene explicar que este tema iconográfico, vinculado a las grandes composiciones murales, se configura en su origen como una mera representación -adoptando un desarrollo iconográfico menor que el resto de los elementos de la composición con el fin de establecer alguna diferenciación con el ámbito sagrado al que no llegará a incorporarse plenamente el donante hasta llegar a las espléndidas tablas flamencas del siglo XV, como la Virgen de Autum de Jean Van Eyck- y, -por consiguiente, en ningún caso puede considerarse como un auténtico retrato. Sin embargo, estima Francastel que la representación del donante en un manuscrito constituyó un avance con relación a la del donante de un fresco, puesto que áquel se representaba sólo ocupando toda una página, mientras que éste se insertaba en una -- composición más amplia, aunque hay que considerar que los dos géneros se dirigían a un público diferente -más elitista el primero, - más popular el segundo-, que continuaron desarrollándose de forma paralela. Para el autor tuvo mayor importancia la aparición del retablo en el siglo XIV, vinculada a la evolución de la arquitectura gótica del norte de los Alpes, que rasgó los muros de las iglesias hasta transformarlas, según frase de Francastel, en auténticas "jaulas de cristal", impidiendo la realización de pinturas murales que fueron sustituidas por los retablos; el retablo, que presentaba la novedad de poder intercambiar y despiezar las escenas, representó, en opinión de Francastel, un paso adelante hacia el retrato individualizado (67).

Mayor transcendencia tuvo en el curso de este proceso la llamada presentación por el santo, iconografía que contaba con - antecedente en las catacumbas y que con su aparición en algunas tablas francesas del siglo XIV supuso una gran novedad, especialmen

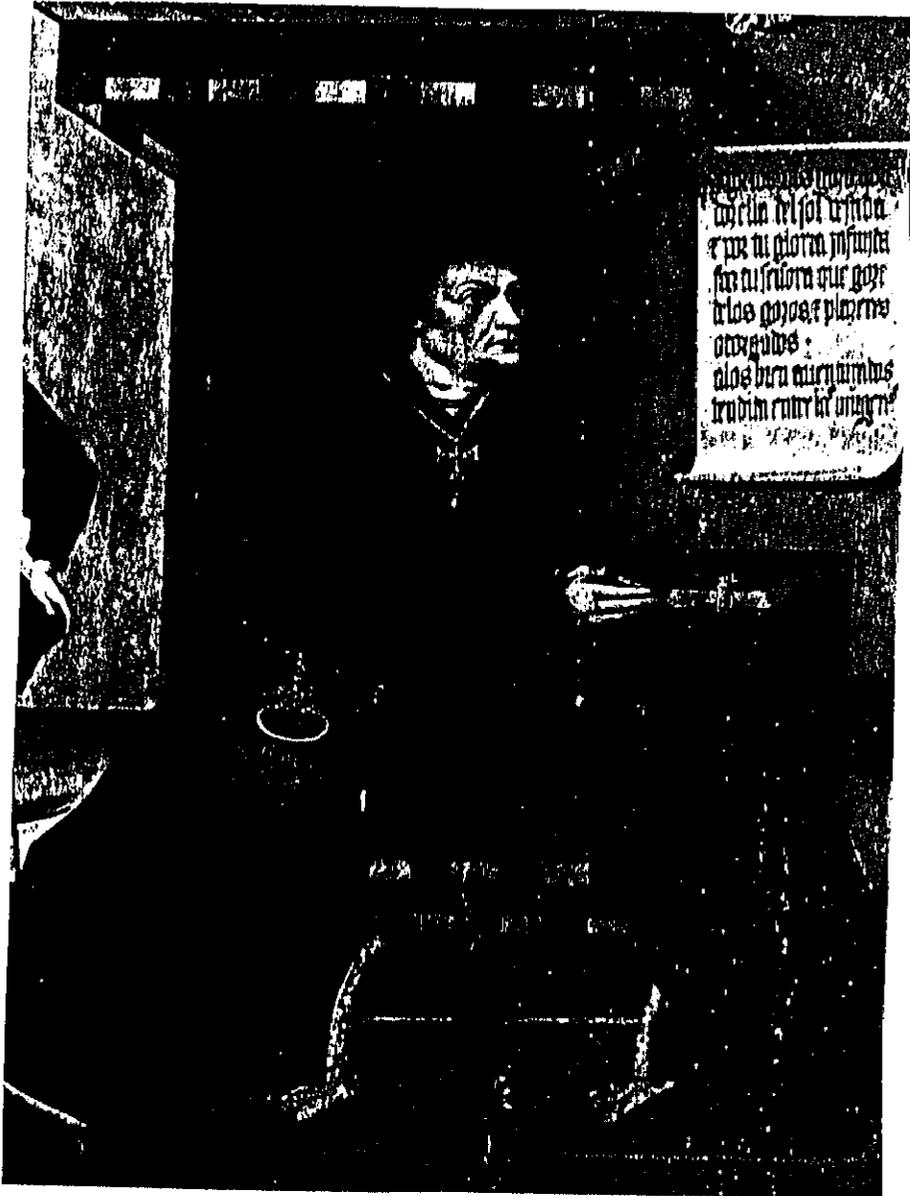
te en la representación de los reyes que a partir de este momento - se realizó de acuerdo con una mayor sencillez, imprimiendo a la - composición un carácter más individualizado y abandonando la so- - lemnidad y rigidez de la iconografía regia carolingia y bizantina (68). Este esquema habría de tener fortuna en el desarrollo posterior de - las artes figurativas, incorporándose a la iconografía de fachadas y retablos - aspecto que desarrollaré más adelante con relación al arte de los Reyes Católicos-, donde el donante o promotor de la obra aparece en actitud orante acompañado por su santo protector que - actúa de intermediario. Idéntico esquema aparece en tablas de devoción, cuyo interés para la evolución del tema del retrato es enorme, puesto que el desarrollo que en ellas adquieren los retratos coloca a estas composiciones a medio camino entre el arte profano y el religioso; se trata de composiciones sencillas, donde el personaje retratado aparece orando ante una imagen de la Virgen acompañado - por uno o varios santos, cuyo eco se prolongó en España hasta el -- reinado de los Reyes Católicos como demuestra la famosa Virgen de los Reyes Católicos del Museo del Prado.

Otro paso adelante en la evolución hacia el "retrato libre" los constituyeron las composiciones en las que habían desaparecido la representación del santo y quedaban reducidas a la imagen del - orante ante la Virgen, tema que, con unas evidentes raíces medie- vales en la tipología del donante, supuso el pretexto para la ejecu- ción de auténticos retratos. La pintura española contó con algunos - ejemplos que pueden considerarse muy significativos en la historia del retrato regio, como la tabla que comenta Sánchez Cantón, donde se representa a Enrique II de Castilla orando ante una imagen de la Virgen de la Leche, acompañado de su esposa e hija; tabla que el - autor fecha alrededor de 1.373; para Sánchez Cantón, se trata de -

verdaderos retratos de la familia real, valorados por él como auténtico documento histórico; en ella la personalidad del rey se identifica por la inscripción "Enricus Rege" (69).

Francastel denomina "retrato libre" a la aparición del retrato como género independiente, denominación que para el -- historiador francés alcanza una doble significación, puesto que se aplica al retrato realizado de forma independiente del contexto de -- una composición religiosa, tratándose además de una pieza móvil, -- que aparece separada del conjunto del retablo en el que había sur-- gido en forma de donante (70). Francastel fecha la aparición del "retrato libre" en Francia en la segunda mitad del siglo XIV con la ejecución del retrato de Juan el Bueno, en el que sobre la solemnidad de la iconografía regia priman los valores del naturalismo y el individualismo (71). En España el retrato tendría que esperar a la ejecución de los primeros retratos de los Reyes Católicos en los últimos años del siglo XV para alcanzar un desarrollo similar.

Como antecedente próximo a la espléndida serie de retratos del reinado de los Reyes Católicos se ha señalado la significación de los retratos del Marqués de Santillana y de su esposa que -- Jorge Inglés pintó para el retablo de Buitrago (72). Con respecto a estos retratos Gudiol ha señalado su importancia para la historia -- del retrato español al ser concebidos como tema central del retablo, hecho que ponía de manifiesto el triunfo de los valores individualistas que consagró la aparición del retrato como género independiente (73); por otra parte, todo ello no hace más que demostrar el destacado papel que la familia Mendoza representó en el desarrollo y la -- evolución del arte de su tiempo. Gran interés tiene también en relación a este problema el Orante del Museo del Prado atribuido al Ilu



Jorge Inglés, Retrato del Marqués de Santillana; tabla procedente del Retablo del mismo nombre (Colección - Duques del Infantado, Castillo de Visfuelas, Madrid).



Orante del Museo del Prado, tabla anónima del siglo XV, en la que se cree que se representa a un miembro de la familia Men_ doza.

mado Maestro de Segovia, en el que se ha querido identificar a un hijo del Marqués de Santillana. La composición representa a un caballero elegantemente vestido en actitud orante; la escena, según el modelo flamenco, se desarrolla en el interior de una iglesia gótica y está tratada de acuerdo con un ingenuo y primitivo sentido de la perspectiva que intenta crear un clima de realismo; ahora bien, falta toda referencia al tema religioso -salvo la alusión a las características arquitectónicas del edificio- y, sin embargo, el Orante aparece acompañado por un paje, referencia personal, sin duda, a su origen aristocrático (74).

B). - Los retratos de caballete de los Reyes Católicos:
su estilo, sus autores y ejemplos más represen-
tativos.

Las supuestas "colecciones" de pintura de la Reina Isabel han llamado siempre poderosamente la atención de los historiadores que, como sabemos, han sobrevalorado la actividad de la Reina Católica en este sentido. Brans, que abordó el tema concreto de los retratos, señala que Isabel la Católica pudo llegar a poseer hasta unos sesenta retratos, entre los que figuraban, junto a los de los miembros de la familia real, los de distintos personajes de las cortes europeas; este hecho, que es difícil de probar documentalmente con los escasos datos con que contamos, en cualquier caso da idea de la importancia del tema en el contexto del arte de los Reyes Católicos. El desarrollo del género del retrato en la Corte de Isabel y Fernando sitúa el arte del reinado en relación con las tendencias más innovadoras del arte europeo del momento, puesto que en este período el retrato asumió, junto a su papel de renovación del lenguaje de las artes figurativas, un valor de prestigio social vinculado al ambiente cortesano de la Europa de fines de la Edad Media y principios de la Modernidad.

Brans ha intentado reconstruir el elenco de los retratos -

que poseyó la Reina Católica, tarea ardua y difícil, ya que muchos de ellos no han llegado hasta nosotros y los datos documentales al respecto son imprecisos y se conservan de forma fragmentaria. Sabemos que en la Capilla Real se conservaba un retrato de la Reina con sus cuatro hijas y San Juan Bautista que Gállego explica que fue inventariado por última vez en 1.827 (75). El viajero Jerónimo Münzer nos describe una tabla, que pudo ver en la Catedral de Málaga, en honor de San Juan Bautista, en la que se representaban los retratos de los Reyes que mostraban carteles con inscripciones latinas alusivas al carácter religioso de la tabla (76), tabla que también ha desaparecido y que, como la anterior, nos remite al viejo esquema ya estudiado en el que el "retrato" aparecía vinculado a contenidos de carácter religioso, que aquí subrayaba la presencia del Bautista como santo favorito de la devoción de la familia real. En el arte de los Reyes Católicos, como veremos, es frecuente la alternancia de composiciones similares con los auténticos "retratos libres". Otra tabla desaparecida con retratos de los Reyes es la que Bosarte vió en Valladolid y describe en su Viaje artístico (77).

Las noticias documentales son también muy imprecisas sobre las características estéticas y formales de los retratos cuya mención se recoge en los distintos inventarios. Así el mismo Brans cita la referencia escueta a un ex-voto -que pudo tener cierto interés como retrato- en el que se representa al Rey Fernando junto al Príncipe y San Juan Bautista, incidiendo en el tema expuesto más arriba, de la especial devoción de la familia real por el santo (78). El tema del ex-voto no era nuevo en la historia de la representación de los reyes españoles; al respecto puede citarse la referencia que hace Sánchez Cantón a la estatua de Pedro IV el Ceremonioso; se trata de una estatua de alabastro policromado que se conserva en la Sala Capitu-

lar de la Catedral de Toledo, en la que el rey, que viste túnica y manto con bordado primoroso, lleva al cinto una espada con las armas de Cataluña; el autor relaciona la obra con la costumbre de los reyes de encargarse ex-votos, hecho que justificaría las numerosas estatuas reales de la escultura catalana del siglo XIV, según prueba documentalmente el Marqués de Lozoya en el tomo II de su Historia del arte hispánico (79).

Mayor interés presenta el estudio de los inventarios de la Reina Juana y de Margarita de Austria, donde Brans ha identificado distintos retratos de la familia real procedentes de las colecciones de Isabel la Católica. Juana la Loca debió poseer varias tablas con el retrato de su madre, dos de su hermana Catalina, Princesa de Gales, etc. (80). Más numerosos y de mayor importancia son, sin embargo, los retratos que figuran en los inventarios de Margarita de Austria y que deben proceder de los regalos que hizo la propia Reina Isabel a su nuera o que fueron adquiridos a la muerte de la Reina, junto con otras obras como las tablas del famoso retablo de Isabel la Católica. Margarita poseyó, por lo menos, dos retratos de Fernando el Católico, otros dos de su cuñada Isabel de Portugal; debió poseer también varios retratos de Isabel la Católica, entre ellos, el famoso retrato hecho a la Reina cuando ésta contaba treinta años -el más juvenil de los que de ella se conocen- que Brans atribuye a Michiel y como sabemos le sirve para fechar la llegada del pintor a la Corte aunque, según hemos visto, otros autores han rectificado la fecha propuesta por Brans. Figura también en este inventario otra tabla con la representación de la Reina Isabel a un lado y a otro la de San Juan y Santa Margarita con los rasgos fisonómicos del "príncipe y la Madama"; relacionado con el matrimonio de los Príncipes alemanes con los hijos de los Reyes Católicos debe considerarse también el díptico, hoy

en el Museo de Viena, que representa a los dos hermanos -Margari-
te y Felipe- y que figuró también en los inventarios de Margarita de
Austria. Por último, debió tener también cierto interés una tabla con
tres hojas en la que se representa al futuro Carlos V junto a sus her-
manas Leonor e Isabel, tabla que Brans cree pintada por encargo de -
la Reina Católica y que a su muerte debió pasar a poder de Margarita
de Austria (81).

Sin embargo, de todas estas tablas, que dan idea de la im-
portancia del género del retrato en la Corte de los Reyes Católicos, a
penas si queda la escueta mención documental a que he hecho referen-
cia, lo cual hace prácticamente imposible su valoración desde un pun-
to de vista estético. Por otra parte, los escasos ejemplos que se con-
servan han suscitado diferentes interpretaciones, constituyendo tema
frecuente de polémica para la crítica especializada, puesto que, como
veremos, la escasez de datos conservados plantea enormes dificulta-
des a la hora de proceder a la atribución a maestros concretos; el pro-
blema se complica aun más, si cabe, por la existencia frecuente de -
diferentes versiones de los retratos más significativos -Retrato de -
Palacio, Retrato de Windsor de Fernando el Católico, ...- lo que ha-
ce difícil distinguir las copias de los originales.

La colección de retratos de los Reyes Católicos se inscri-
be, en efecto, dentro de las modas cortesanas de su tiempo. Estos -
retratos constituyen un documento histórico del mayor interés en rela-
ción con la investigación sobre las modas de vestir y la fisonomía de
los personajes más relevantes del momento, pero sobre todo deben va-
lorarse como un testimonio de índole político y social, ya que ponen -
de manifiesto la moda de intercambiar y coleccionar retratos, costum-
bre de origen italiano que se difundió rápidamente por las cortes euro

peas del siglo XV y que se convirtió en un elemento de prestigio social y en un arma de eficacia política. Esto justificó la existencia de las distintas versiones de los retratos a que he hecho referencia y a la presencia en los inventarios de la Corona española de los distintos retratos de miembros de las casas reinantes extranjeras: un retrato de la hija del rey de Nápoles, otro del Emperador Maximiliano, otro de Alfonso de Portugal, otro de la Duquesa de Braganza, otro de la Duquesa de Bretaña y otros de personajes extranjeros sin identificar (82). En este sentido el interés del estudio del tema del retrato en el arte de los Reyes Católicos estriba en poner de manifiesto la proyección internacional de la Corte española como consecuencia de la política internacional del Rey Fernando. El retrato, separado definitivamente del contexto religioso en el que había surgido, se incorporó a los hábitos cortesanos de una sociedad refinada que lo utilizó como un instrumento de prestigio social. Esto explica también la presencia de algunos retratos de la familia real española en museos extranjeros, así como las distintas versiones que de ellos se realizaron, -- sin duda con el fin de ser enviados a las cortes extranjeras. En el Castillo de Windsor se conservan los famosos retratos de los Reyes Católicos que debieron estar relacionados con la boda de la Infanta Catalina con el Príncipe de Gales; según explicaré, de este retrato de Fernando existen, al menos, otras dos versiones, una en Berlín y la otra en Poitiers. En el Museo de Viena se encuentra, junto al famoso díptico que representa a Margarita y Felipe y que Brans estima que la Reina Católica encargó a Michiel antes de la boda con sus hijos, pues, se representa a los Príncipes "en el tiempo de su minor edad" (83), otro en el que se representa a Juana y a Felipe y que, relacionado con el arte de Juan de Flandes, se cree que fue pintado en Castilla hacia 1.502.

La identificación de la personalidad de los autores de los retratos más representativos del arte de los Reyes Católicos es, las más de las veces, tarea casi imposible, moviéndonos casi siempre - en el terreno de las hipótesis más o menos fundamentadas. Sin embargo, puede afirmarse que ellos participaron del estilo habitual en los pintores de la Corte, que se correspondía, como sabemos en líneas generales con el lenguaje de la pintura flamenca. Es preciso señalar la influencia que esta tendencia tuvo en el nacimiento del retrato como género independiente en el arte del reinado. Este, según explica Francastel, había surgido en Francia, adquirió posteriormente un extraordinario desarrollo paralelo en dos tendencias estéticas diferentes, la italiana y la flamenca, si bien, hay que señalar que la pintura flamenca con su inclinación hacia el naturalismo imprimió a la espléndida serie de retratos del siglo XV un sello de verismo y una calidad en la representación de la individualidad del retratado que no sería igualada por la pintura italiana hasta bien entrado el siglo XVI. La pintura flamenca, en efecto, hizo del retrato uno de los géneros más logrados con la representación en tres cuartos, sistema que permite dar a la imagen del retratado un mayor verismo que el retrato italiano de perfil mucho más simplificado y esquemático. Los retratos más importantes que se conservan del reinado de los Reyes Católicos responden a este esquema; en ellos el fondo neutro obliga a concentrar la atención en el rostro del retratado, así como, en su indumentaria, que se reproduce con el mimo y la minuciosidad que había consagrado la estética flamenca, hecho que tiene un gran valor para el estudio de algunos retratos con interés iconográfico y que constituye un documento de primera mano sobre la moda en el vestir y el peinado de la época.

La colección de retratos de los Reyes Católicos se ha re-

lacionado con los nombres de los pintores más destacados de quienes se tiene noticia que trabajaron en la Corte, si bien, la crítica ha hecho hincapié en el estudio de la personalidad de Michiel Situm y Juan de Flandes en relación con el desarrollo del género del retrato. Brans da una importancia singular al trabajo de Michel como retratista, a quien considera como uno de los mejores retratistas del siglo (84); - afirmación que, según mi opinión, considero un tanto exagerada, habida cuenta que no tenemos absoluta constancia de que sean suyas las obras que se le atribuyen, puesto que la crítica especializada no coincide unánimemente en esas atribuciones. Hay constancia documental de la presencia en la Corte de Michel como pintor de Isabel la Católica (85); Brans, según hemos visto, estudiando la personalidad del pintor, cree que Michel estuvo en la Corte al menos desde 1.481, fecha en la que dibujó el retrato de Isabel joven que figura en los inventarios de Margarita de Austria, "una tabla de la cabeza de la Reina doña Isabel en la edad de XXX años hecha por el maestro Michiel" (86). Ahora bien, un estudio más detenido del problema del origen, - la formación y la presencia en la Corte del artista se llevó a cabo en el capítulo segundo, aunque podemos resumir, afirmando que el pintor, de origen flamenco, debió llegar a la Corte española como artista plenamente formado; su estilo se ha relacionado con el de Van der Goes y el de Menling; permaneció en España hasta la muerte de la Reina - en 1.504, pasando más tarde al servicio de Margarita de Austria, de quien se convirtió en artista predilecto, hecho que explica el interés de la Princesa por coleccionar las tablas que el pintor realizó para - su suegra - junto a los retratos, Margarita poseyó también las dos -- tablas del retablo de la Reina que se atribuyen a Michiel-. La larga - permanencia del artista en la Corte y su cargo oficial como pintor de la Reina -reconocido documentalmente en la Real Cédula de Fernando el Católico de 1.515- justificaría la atribución, en opinión de Brans,

no siempre compartida por otros autores, de un buen número de retratos.

Además del retrato de la Reina, citado más arriba, que es de cuantos se conocen el que la representa más joven, Brans atribuye al Maestro Michiel la famosa Virgen de los Reyes Católicos del Museo del Prado (87), tabla que Angulo considera de autor anónimo, aunque familiarizado con la familia real (88) y Mayer estima que, en cualquier caso, no es de autor español, pero que Brans atribuye a Michiel por creer que se había pintado en la Corte -punto en el que coincidiría con Angulo-, atendiendo al origen flamenco de su autor; sin embargo, - Sánchez Cantón considera que, si bien, la tabla parece flamenca, se conoce lo suficiente la personalidad de Michiel como para no atribuirsele (89). Como expliqué más arriba, se atribuye también al pintor - el pequeño tríptico del Museo de Viena, donde figuran los retratos de Felipe y Margarita; Brans opina que con ocasión de la proyectada boda entre los Príncipes alemanes y los hijos de los Reyes Católicos, es verosímil suponer que Isabel enviara a su retratista Michiel a realizar los retratos de los jóvenes, "dos tablas viejas, donde se representan al difunto rey Felipe y a madama, en el tiempo de su minoridad, - vestidos de tisú de oro" (90). El tríptico donde se representa al futuro Carlos V junto a sus hermanas Isabel y Leonor, que se conserva en el mismo museo, en opinión de Brans obedece a un encargo de la Reina Católica a su pintor Michiel para poder conocer así a sus nietos; el pintor debió viajar hasta la corte de Malina, donde ejecutó la obra entre 1.501 y 1.502, retrato que fue recuperado por la tía a la muerte de Isabel la Católica (91). Para Brans el inventario de los retratos de Isabel la Católica atribuidos al Maestro Michiel debe completarse con la referencia a un posible retrato de Juana la Loca en la colección del Marqués de Santillana de Madrid y a otro de su hermana

Catalina del Museo de Viena (92),

Juan de Flandes fue otro de los pintores vinculados a la Corte de Isabel la Católica con cuyo estilo la crítica ha relacionado varios retratos de los Reyes. Artista de origen flamenco -como quiso significar el nombre por el que se le conocía-, existen noticias documentales de su presencia en la Corte de Castilla al menos desde 1.490 -como en el caso anterior, remito para más noticias sobre la obra y la personalidad del artista al capítulo correspondiente-. Su estilo que; como hemos visto, muestra una tendencia más lírica que la - del arte de Michiel, se ha relacionado con el de Gerard David (93). - De entre las atribuciones de retratos que se han hecho a Juan de - - Flandes destaca la del famoso Retrato de Palacio que, sin embargo, para Bermejo es discutible comparando el modelado del retrato con el de las obras seguras del artista (94), pero que, desde la atribución de Barcia, según veremos, ha sido sostenida por distintos autores. Más fundamentada parece la atribución del Retrato de la muchacha de la rosa (Colección Tyssen) que algunos autores consideran retrato - de Juana la Loca y otros, tal vez con mayor fundamento, de su hermana Catalina; representa éste a una joven de unos quince o dieciseis años que lleva en la mano un capullo de rosa entreabierto, símbolo de su juventud; se ha interpretado también el capullo como una referencia al emblema de la Casa Tudor, lo que demostraría que se trata - de un retrato de Catalina; la joven se representa de tres cuartos sobre fondo verde claro y muestra los ojos grandes y alargados y las - manos largas y gráciles que siempre se han relacionado con el estilo de Juan de Flandes. El retrato de la Reina Juana del Museo de -- Viena, que forma parte de un díptico con el retrato de Felipe el Hermoso, presenta idénticas características al de la Muchacha de la Rosa, así como, la misma forma de disponer el cabello con raya en -



A.



B.



C.

Fig. A: Catalina de Aragón, Museo de Viena.

Fig. B: Juana I, tabla atribuida a Juan de Flandes.

Fig. C: Juana I, tabla atribuida a Juan de Flandes (Colec. Thyssen)

medio, hecho que justificaría la atribución a Juan de Flandes, si bien Bermejo considera que esta atribución en el caso del retrato de Felipe es más dudosa, puesto que, según la autora, aunque el tono general del retrato parece remitir a Juan de Flandes, hay muchos más detalles que hacen discutible la atribución (95); Brans, por su parte, que sostiene la atribución del díptico a Juan de Flandes, opina que es obra pintada en Castilla hacia 1.502 aprovechando el viaje a España de la pareja (96).

El análisis del díptico de Viena ha llevado a Brans a relacionar con la personalidad de Juan de Flandes el famoso díptico con los retratos de los Reyes del castillo de Windsor, siendo éste el único autor destacado que sostiene esta atribución. Los Retratos de Windsor, considerados por lo general de autor anónimo, se han relacionado -especialmente el de Fernando, según veremos- con el arte del -llamado maestro de la Magdalena (97); sin embargo, Brans estima que no hay que buscar un autor tan alejado del ambiente castellano, -cuyo viaje para pintar los retratos resulta, cuando menos, problemático, por lo cual sería más verosímil atribuir la obra a un pintor del círculo de Isabel la Católica como Juan de Flandes (98). Brans basa su hipótesis en la estrecha vinculación del artista a la Corona que se pone de manifiesto -además de en los retratos enumerados- en algunas obras de tema religioso, donde el pintor incluye la imagen de -los Reyes, a modo de homenaje a un artista de la Corte a sus protectores. En efecto, Juan de Flandes, según he explicado, fue el autor del famoso políptico de cuarenta y seis tablas, que constituyó, sin duda, el conjunto más importante de pinturas de la colección de Isabel la Católica (99), en una de cuyas tablas, la Multiplicación de los panes y los peces, se ha identificado un posible retrato de Isabel entre los personajes que asisten al milagro, retrato que, en opinión de



Juan de Flandes, Adoración de los Reyes de Cervera del Pisuerga.

Brans, reproduce el esquema del de Windsor, dato que justificaría la atribución de éste al pincel de Juan de Flandes.

Haverkamp, por su parte, señala que en la Adoración de los Reyes de Cervera del Río Pisuerga figura, junto al rey moro, un personaje que lleva anillo de oro y cetro de cristal, que se considera corresponden con un retrato tomado del natural del Rey Fernando (100); la vinculación a la Casa Real de su autor, Juan de Flandes, justificaría la inclusión del retrato del Rey en la obra, aspecto que, relacionado con el tema de la composición, imprimiría a la misma un cierto sentido emblemático. El mismo tema, la Adoración de los Reyes, se incluye en algunas obras que adquirirán un alto valor representativo para la Corona; en mi opinión, esto es evidente en la presencia del tema en la parte alta de la fachada de la Capilla Real del interior de la Catedral de Granada y en la fachada de Santa María de Aranda de Duero. Sin embargo, Bermejo muestra ciertas dudas en la atribución de la pintura a Juan de Flandes y estima que pudo ser obra de otro pintor de la Corte como Melchor Alemán, si bien, la autora reconoce que es difícil la atribución a este artista al no conocerse obras suyas seguras (101). Sea como fuera, lo cierto es que la inclusión de los retratos de los Reyes en estas obras de contenido religioso, a mi entender, debe considerarse, más que como una muestra del sentimiento piadoso de los Reyes, como un homenaje de los pintores de la Corte a sus Soberanos, que asume un valor emblemático y representativo en la línea general del arte del reinado.

- El retrato de Miraflores o de Palacio.

El retrato más conocido de Isabel la Católica, aquél que se reproduce convencionalmente siempre que se hace una referencia a la Reina, es el célebre retrato de Isabel en edad madura que se conserva en el Palacio de Oriente de Madrid. Barcia fue el primer historiador que detuvo su atención en el retrato, señalando que se trataba de una pintura que la Reina Católica había regalado a la Cartuja de Miraflores, pasando más tarde a propiedad de la reina María Cristina y de ahí a las colecciones reales (102). Angulo recoge la interpretación de Barcia y los testimonios de los viajeros que prueban la presencia del retrato en la Cartuja (103).

El retrato nos muestra a Isabel representada de tres cuartos y vestida con brial pardo verdoso, con amplio escote por el que asoma la camisa listada -análoga a las que se describen en los inventarios, explica Angulo-, en cuyo borde puede verse el bordado con motivos de castillos y leones, como referencia al escudo de Castilla, bordado en negro sobre fondo blanco que, en opinión del Marqués de Lozoya (104), recuerda a los que aún en nuestros días se realizan en algunas aldeas de las provincias de Segovia y Avila; cubría la cabeza una cofia de velo muy transparente que acababa a la altura de las orejas; llevaba encima otra de tela tupida que avanzaba hacia la mitad de la frente; por encima llevaba una toca de tela muy transparente, pero más larga, cuyos extremos aparecían sujetos por un joyel de interesantísima iconografía. Los ojos de la Reina son azules y el pelo rubio rojizo recogido a los lados de la cabeza.



A.



B.

Fig. A: Retrato de Isabel la Católica, versión del Palacio Real de Madrid.

Fig. B: Retrato de Isabel la Católica, versión del Palacio del Pardo.

El joyel que aparece en la versión del retrato que se conserva en el Palacio de Oriente y que, como veremos, imprime al retrato su carácter emblemático, está formado por la cruz flordelisada de las Ordenes Militares de Santiago, Calatrava y Alcántara, de la que pende una venera con la espadilla de Santiago; el joyel se adorna con tres perlas y dos piedras preciosas (esmeraldas y zafiros). - Otra versión de la misma obra que se conserva en el Palacio del Fardo muestra un joyel que difiere del anterior por sustituir la cruz de Santiago por una piedra triangular. El joyel, como veremos, se -- convierte en un elemento fundamental para fechar e interpretar el -- sentido iconográfico del retrato, aparece como el centro de la polémica en torno a la autenticidad de la versión del retrato del Palacio de Oriente, a que haré referencia seguidamente.

El retrato aparece, pues, concebido con un evidente carácter representativo, aspecto que estaba, en cierto modo, determinado por el origen de la pintura, encargada por la Reina para la Capilla de Miraflores, Monasterio que, por contener los restos de sus padres y por la importancia de la intervención en él de la Reina, asumió un destacado papel representativo dentro del arte de la Corona. En efecto, son numerosas las referencias de carácter emblemático que figuran en la decoración del edificio y que han por fuerza de ponerse en relación con los motivos del bordado del borde de la camisa de la Reina, que se reproducen también en el collar que llevaba al cuello la estatua yacente de Juan II. Por otra parte, la crítica especializada ha relacionado el sentido iconográfico del joyel con la incorporación de los Maestrazgos de las Ordenes Militares a la Corona, hecho que estuvo destinado a afirmar el sentido autoritario y centralista de la política del reinado, y cuyo reflejo en la iconografía -- del retrato convirtió por tanto a éste en un emblema de la Monar- -

quía de los Reyes Católicos; todo lo cual, en opinión de Angulo, obligaría a fechar la obra con posterioridad a la incorporación de los Maestrazgos a la Corona en 1.494, si bien, el mismo autor hace una reflexión sobre la interpretación de la iconografía de Santiago, como Santo Patrono de Castilla, en los programas iconográficos de los Reyes Católicos, hecho que por sí sólo justificaría la presencia de la cruz de Santiago en el joyel, aunque estima que, en cualquier caso, la Reina no se haría labrar un joyel semejante hasta después de haber recibido la autorización del Pontífice para llevar a cabo la incorporación de los Maestrazgos a la Corona (103). Por otra parte, el rostro de la Reina demuestra que el retrato se pintó cuando ésta era ya de edad madura, con signos de cansancio y la carne flácida bajo la piel, lo cual obliga a retrasar la fecha del retrato al menos hasta la década de los noventa.

La existencia de diferentes versiones del retrato plantea la polémica sobre la autenticidad de la tabla de Palacio. Del retrato existe una versión muy similar que se conserva en la Academia de la Historia, pero, sin duda, la más interesante y polémica es la que estuvo en el antiguo despacho de Franco en el Palacio del Pardo, que Barcia interpretó como una copia del siglo XVIII regalada por los frailes a Felipe V, pero sobre la cual ya Angulo señalaba que quienes la habían visto recientemente la consideraban una copia contemporánea del Retrato de Palacio (106). La mayor diferencia entre los dos retratos estriba en que en el del Pardo la espadilla de Santiago se sustituye por una piedra triangular. Haverkamp considera que el retrato original es el del Pardo, puesto que éste refleja con mayor fidelidad el color del pelo y de los ojos de Isabel, como lo demostraría el estudio comparativo de la pintura con las descripciones que en las Crónicas se hizo de la Reina. Estima también este autor que, en líneas generales, es mejor el acabado del retrato del Pardo como se observa en la cofia con pliegues —

más naturales y en el detalle del bordado que está más logrado que en el del Palacio Real (107). La crítica posterior ha recogido la tesis sobre la autenticidad del retrato del Pardo, siguiendo la interpretación de Haverkamp (108); mientras que Brans sostenía la autenticidad de la versión del Palacio de Oriente, que considera el original de una nutrida serie de copias posteriores (109), al igual que Angulo que, sin pronunciarse rotundamente al respecto, sigue la interpretación de Barcia (110).

El retrato se ha atribuido al arte de Juan de Flandes desde que Barcia señaló que el retrato de Miraflores era obra de un tal "Juan flamenco"; sabido es que Juan de Flandes debió trabajar para la Cartuja de Miraflores como lo demuestra la existencia en la iglesia de dos retablos -hoy desaparecidos- que se le han atribuido, dato en el que se basa Barcia para afirmar que el retrato es obra de este pintor. Haverkamp recoge la atribución a Juan de Flandes y la confirma con el análisis comparativo entre el modelado del retrato y el de las escenas del retablo de la Reina que se consideran obras seguras del artista -- (11). Sin embargo, según explicaba más arriba, Bermejo, basándose precisamente en el análisis del modelado, no considera que deba incluirse este retrato entre las obras seguras de Juan de Flandes. Angulo estima que el uso del color emparenta el retrato con el arte de Juan de Borgoña (112), mientras que Brans no se decanta por la atribución a ningún artista en concreto y recoge las distintas interpretaciones -- que otros autores han propuesto atribuyendo la obra a diferentes pintores de la época: Melchor Alemán, Rincón o Bermejo (113).

En todo caso, sea quien sea el autor del retrato y una u -- otra la versión original del mismo, es evidente la importancia que la pintura tiene por su valor iconográfico y sentido emblemático, que ha

cen de ella una pieza clave para el desarrollo de este trabajo dedicado fundamentalmente a dar una interpretación global del arte del reinado. El Retrato de Palacio viene a demostrar la importancia que la representación de los Reyes adquirió en el arte del reinado; este retrato tiene todos los ingredientes para provocar el interés del historiador, a saber: la polémica sobre la interpretación estética y formal del mismo y su valor como elemento emblemático y representativo en la línea general del arte del reinado.

- Los retratos de Windsor.

En el Castillo inglés de Windsor y pertenecientes a las colecciones de pintura de la Corona inglesa se conservan dos retratos de los Reyes Católicos que deben forzosamente relacionarse con el viaje a Inglaterra de la Infanta Catalina con motivo de su boda con el Príncipe de Gales. Los retratos han podido ser identificados gracias a que en el dorso de ambos figuran en francés los nombres de los Reyes; -- además en el inventario de Enrique VIII de 1.542 aparecen estos retratos como pertenecientes a los Reyes Católicos (114).

El retrato de la Reina Católica, en opinión de Angulo, resulta menos fiel que el de Palacio; en Windsor el cabello aparece de un color castaño más oscuro que en el Retrato de Palacio; aquí la Reina también aparece visiblemente más joven. El retrato se realizó en -- tres cuartos, como era usual en los retratos de la Corte, sobre fondo neutro que permite destacar la imagen de la Reina que lleva un atuendo más sencillo que en el retrato de Madrid y muestra un libro en las



Retrato de Isabel la Católica del Castillo de Windsor.

manos; el rostro es fino y alargado, los ojos claros, la nariz larga y --
recta y la expresión seria, según, como señala Angulo, la habían des-
crito los cronistas (115); se representa a la Reina con amplio escote --
que le permite lucir el joyel que lleva al cuello, que carece, sin em--
bargo de valor iconográfico. Más interesante resulta el vestido, don-
de reside el valor emblemático y simbólico del retrato.

Viste la Reina un brial de brocado con bordados "góticos". El minucioso detalle con que está tratado el bordado, norma habitual de la pintura de corte flamenco, muestra un interesante motivo, donde reside el valor simbólico del retrato, situado sobre el pecho en la --
parte que deja libre el libro; se representan dos frutos lisos y redon--
dos que nacen de un mismo vástago y que están cubiertos por una sóla corona. Angulo interpreta el motivo como una alegoría alusiva a los --
dos reinos -Castilla y Aragón-, unidos bajo una misma corona en el --
corazón de la Reina (116). El autor relaciona este bordado con la iconografía de la acuñación de Sevilla de 1.476, donde aparecen los dos escudos cubiertos por una sóla corona en el anverso de las monedas. --
Según veremos más adelante, la iconografía de las Excelentes se ha relacionado con la iconografía del arte del reinado de los Reyes Católi--
cos, aspecto que presta a las obras en que aparece un evidente valor emblemático. Por tanto, al igual que sucedía con el Retrato de Pala-
cio, este retrato, junto al valor general del género en el contexto del arte de los Reyes Católicos, asume un sentido emblemático que lo con-
figura como una alegoría del contenido político de la Monarquía de los Reyes Católicos.

El interés del Retrato de Windsor del Rey Fernando no re- Lam. VII
side en constituir una referencia a contenidos de orden político, sino - 18
que es un ejemplo de la importancia que alcanzó la difusión de los re-



A.



B.



C.

Fig. A: Retrato de Fernando el Católico, del Castillo de Windsor.

Fig. B: Versión del retrato anterior en el Musée des Beaux-Arts, de Poitiers

Fig. C: Retrato de Fernando el Católico, Juan de Flandes (detalle de la Adoración de los Reyes de Cervera del Pisuerga).

tratos de los Reyes fuera de nuestras fronteras; en efecto, este retrato aparece como una versión más de un retrato del Rey de los que se debieron enviar a las distintas cortes europeas, como lo demuestra la polémica en torno a su originalidad que suscitó Angulo.

El esquema compositivo del retrato de Fernando es similar al del retrato de la Reina. Se le representa con una gorra negra y un traje de tela bordada con escote de pico que deja ver la cadena de otro que el Rey lleva al cuello. Angulo (117) ha relacionado este retrato con otros dos, uno en Poitiers y otro en Berlín. En el Museo de Bellas Artes de Poitiers existía un retrato que estaba catalogado como de Fernando el Católico (118), mientras que el de Berlín aparecía catalogado como de un personaje o caballero desconocido y atribuido al Maestro de la Magdalena. Según explica Angulo, Winkler había relacionado ya los dos retratos entre sí; pero fue Angulo quien con ayuda de Blunt, que era entonces conservador de las colecciones reales inglesas, relacionó estos dos retratos con el de Windsor. Angulo opina que se trata de versiones de un mismo retrato, ya que a penas si se observan diferencias entre ellos, salvo en el traje que en el retrato de Berlín es de tela lisa. Este autor estima que el de Berlín debe ser el retrato original, pues, considera que su calidad es superior, mientras que el de Windsor debió ser solamente una copia que se relaciona con la costumbre de enviar retratos a reyes, príncipes y amigos.

Con respecto al posible autor de los retratos debo remitir a cuanto expuse más arriba, donde explicaba cómo Angulo recogía la atribución al Maestro de la Magdalena del retrato de Berlín, si bien, señala que pudiera ser el autor un pintor de la Corte española sin identificación segura; identificación que en el caso de los Retratos de Windsor sería más difícil de lo habitual si se tratase, en efecto, de copias

-al menos en el caso del retrato de Fernando- en lugar de originales. Recuérdese, sin embargo, como Brans aseguraba que se trataba de -- obras seguras de Juan de Flandes (119), hipótesis que no ha sido confirmada por la crítica posterior. A propósito de estos Retratos es -- preciso aludir también a cuanto expuse en relación con la personalidad de Antonio Inglés y su estancia en la Corte de Castilla, formando parte de la embajada que preparó la boda del Príncipe de Gales, y su posible trabajo para Isabel la Católica (120).

- La Virgen de los Reyes y otras composicio-
nes de tema similar.

A medio camino entre la pintura religiosa y la profana se -- encuentra una serie de composiciones, cuyo sentido iconográfico he -- comentado más arriba, que evoca el origen remoto del tema del retrato en el seno de las composiciones religiosas. El arte de los Reyes -- Católicos fue particularmente sensible a la temática de carácter reli-- gioso, puesto que, según sabemos, no perdió completamente el sentido trascendente del arte medieval; -- esto explica la existencia de distin-- tas composiciones donde se representa a los miembros de la familia -- real junto a una imagen de la Virgen y de diferentes Santos, perpetuando un esquema compositivo que, según hemos visto, fue muy difundido en la pintura europea, adoptando por lo tanto diferentes soluciones es-- téticas. La Virgen de los Reyes Católicos, que, por otra parte, es -- una de las obras más significativas del arte del reinado, se convirtió en un ejemplo muy característico de esta tendencia. Esta tabla cuenta con antecedentes en la historia del retrato de los reyes de la Coro-- na española como la composición, que ya he comentado, en la que apa

rece Enrique II con su familia orando ante una imagen de la Virgen de la Leche. Por tanto, la tabla del Prado, que por lo demás artísticamente puede considerarse una obra discreta, no supone ninguna novedad en cuanto a temática y composición, pues, en cierto modo, no hace más que responder al viejo esquema de la presentación por el santo que comentaba Francastel, si bien, presenta un enorme interés iconográfico para el estudio del contenido ideológico del arte del reinado.

La pintura fue encargada para el oratorio privado de los Reyes en su residencia del Convento de Santo Tomás de Avila, hecho que justificaría por sí sólo el interés iconográfico de la tabla, que se incorporaba al contenido de los programas simbólicos y emblemáticos de la fundación abulense, constituyendo, además, un documento de gran valor sobre la religiosidad y la política religiosa del reinado. En la parte central de la tabla se representa a la Virgen con el Niño y ante ellos en actitud orante a los Reyes con sus hijos Juan, Isabel y Juana y, junto a ellos, como intermediarios, a Santo Domingo de Guzmán y a Santo Tomás de Aquino, santos especialmente relacionados con la Orden y la advocación del Convento, y a dos frailes dominicos, Fray Tomás de Torquemada -fundador del Convento-, y otro, cuyos rasgos fisonómicos se han querido identificar con los de Pedro Mártir de Anglería -humanista expresamente vinculado a los soberanos y a la Corte de los Reyes Católicos-, que representa a San Pedro Mártir con los símbolos de su martirio, aunque Angulo explica que el humanista no fue nunca dominico, lo cual le ha llevado a suponer que pueda tratarse del Inquisidor Fray Pedro Arbues (121). La tabla, vinculada al Convento de Santo Tomás de Avila, cobra una significación muy especial, puesto que la presencia en ella del Inquisidor Torquemada, así como las referencias a la Orden de Predicadores a través de Santo Domingo de Guzmán y de la representación de los frailes dominicos -

viene a poner de relieve el refrendo de la Corona a la Inquisición como institución y a su labor de defensa de la ortodoxia religiosa; el Convento abulense se convirtió , como hemos visto, en un emblema de la lucha contra la herejía y de la Inquisición, con lo cual el establecimiento en el Convento de la residencia de los Reyes, así como la decisión de enterrar en la iglesia a su único hijo varón vinculó estrechamente - la fundación a la devoción y a la política religiosa de la Corona.

Por otra parte, en esta tabla de devoción, que es lo que en definitiva es la Virgen de los Reyes Católicos, los retratos de la familia real adquieren un extraordinario desarrollo, hecho que ha de ponerse forzosamente en relación con la evolución del género en la Corte de los Reyes Católicos. La pintura, que todos los autores coinciden en considerar de autor flamenco reproduce con extraordinario detallismo los trajes de los Reyes y de los Infantes, hecho que confiere a la tabla un innegable valor como documento histórico aprovechado por algunos autores con ocasión de estudiar la indumentaria española de la época - (122); las ropas son más ricas que las que lucían los Reyes en otros - Lam. VIII
2 retratos, donde su actitud es menos solemne; aquí además se los representa con coronas. Angulo, que ha estudiado el tema general de los retratos de Isabel la Católica, estima que es en éste donde la Reina -que Lam. VIII
3 además de la corona lleva un collar ancho de oro- aparece cubierta de mayor cantidad de oro y pedrería (123).

Por cuanto respecta al autor de la tabla, todos los historiadores coinciden en que fue obra pintada en la Corte, o al menos, - según comenté, como explicaba Angulo, realizada por un pintor muy familiarizado con los Reyes como demuestra la naturalidad que se - - aprecia en los retratos. Gudiol opina que debió ser obra del Maestro Bartolomé, seguidor de Fernando Gallego (124), mientras que Brans

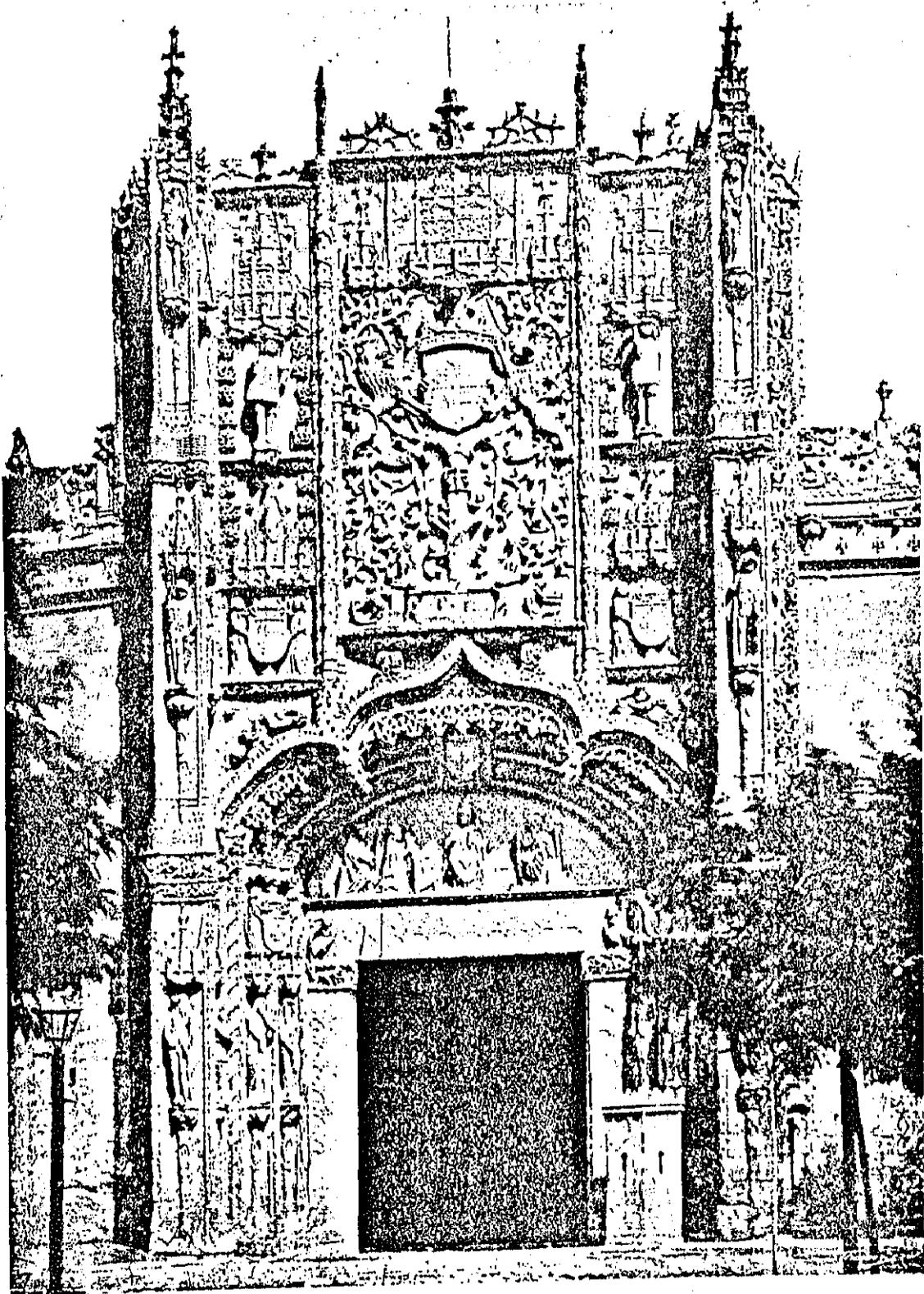
como exliqué, siguiendo a Mayer, la considera de autor extranjero y la atribuye al pincel del Maestro Michiel. Se piensa que la tabla pudo pintarse entre 1.490 y 1.492, atendiendo a la edad que representan los Reyes y los Infantes.

La tabla del Museo del Prado añade, por tanto, al valor religioso el político al convertirse en un símbolo de la actuación de la Corona en materia de política religiosa. Menor interés tuvieron otras composiciones que, sin embargo, como la Virgen de los Reyes Católicos, constituyeron una referencia al tono transcendente que caracterizó la Monarquía de los Reyes Católicos. En este sentido hay que recordar que los Reyes regalaron al Monasterio burgalés de las Huelgas Reales una tabla, que aún se conserva allí, donde se les representa junto a sus hijos Juan, Isabel y Juana y el Cardenal Mendoza -personaje fundamental en la política del reinado- protegidos bajo el manto de la Virgen, que, siguiendo un esquema de origen nórdico muy popular en la pintura del momento, se representa como Virgen de la Misericordia. Angulo considera que la tabla de las Huelgas es contemporánea de la del Prado, fechándola alrededor de 1.485; considera también que la tabla de Burgos con relación a la otra presenta un interés por el tratamiento de la indumentaria (125). Fernando e Isabel regalaron también otra tabla a la iglesia de San Juan de los Reyes de Granada, donde se les representa junto a los Santos Juanes y a una imagen de la Quinta Angustia, temas, como sabemos, favoritos de la devoción de los Reyes y ampliamente reproducidos en la iconografía del arte del reinado; en efecto, esta tabla puede tener cierto interés desde un punto de vista iconográfico, puesto que la representación de los Reyes junto al tema de la Piedad o Quinta Angustia se convirtió en tema frecuente de la iconografía de algunas fachadas, según sabemos y veremos a continuación.

Estas composiciones, que, según expliqué, remiten al origen remoto del tema del retrato a través de la representación del donante, alcanzaron durante este período una amplia difusión, tanto en la pintura flamenca como en la italiana; en ellas persiste el sentimiento piadoso y devocional del arte medieval " ... pero pueden ser también un instrumento representativo y emblemático para el comitente que las encarga ... Es toda una proclamación de la virtud, del rango, prestigio y -- condición del comitente" (126). Por otra parte, estas tablas reproducen un esquema compositivo que, como veremos a continuación, será desarrollado por las artes figurativas del reinado en otras composiciones, donde, como aquí, se adquiere también un evidente sentido emblemático vinculado a los valores del prestigio y la representatividad. El tratamiento que el arte del reinado dió a algunos temas como éste, superando el origen transcendente del planteamiento medieval para dar -- una interpretación casi laica del mismo -- puesta de manifiesto por el -- desarrollado adquirido por la representación de los Reyes--, supuso -- uno de los aspectos más innovadores del arte de los Reyes Católicos.

C). - El retrato en la arquitectura.

La arquitectura del reinado de los Reyes Católicos permitió el desarrollo, tanto en el interior como en el exterior del edificio, de ambiciosos programas iconográficos, a través de los cuales se — manifestaba el valor representativo y simbólico de los mismos. La — fachada-retablo, en la que se recogía la tradición de la iconografía de las fachadas medievales, fue una creación genuina de este período, — que por sus enormes posibilidades de carácter plástico adquirió una — tremenda importancia desde un punto de vista iconográfico; en estas — fachadas, así como, en algunas portadas que tienen un notable inte— rés por su desarrollo iconográfico, era frecuente la presencia de la — imagen del donante, ofreciendo el edificio a la Divinidad o simplemen— te orando incorporado a una composición de carácter sagrado. El va— lor significativo de estas representaciones es doble según se vió en — ocasión de abordar el estudio de las fachadas y portadas; por una par— te, en ellas persistían las referencias a la concepción jerarquizada y transcendente del mundo medieval que reclamaba todavía el amparo — de la Divinidad; por otra, comportaba una referencia a los nuevos va— lores de corte individualista que ponía de manifiesto el culto a la per— sonalidad del mecenas en la línea que he comentado anteriormente estudiando la aparición del tema del retrato. El esquema compositivo de estas representaciones las ponía en relación con el contenido ico— nográfico de las tablas que acabo de estudiar y, por lo tanto con su

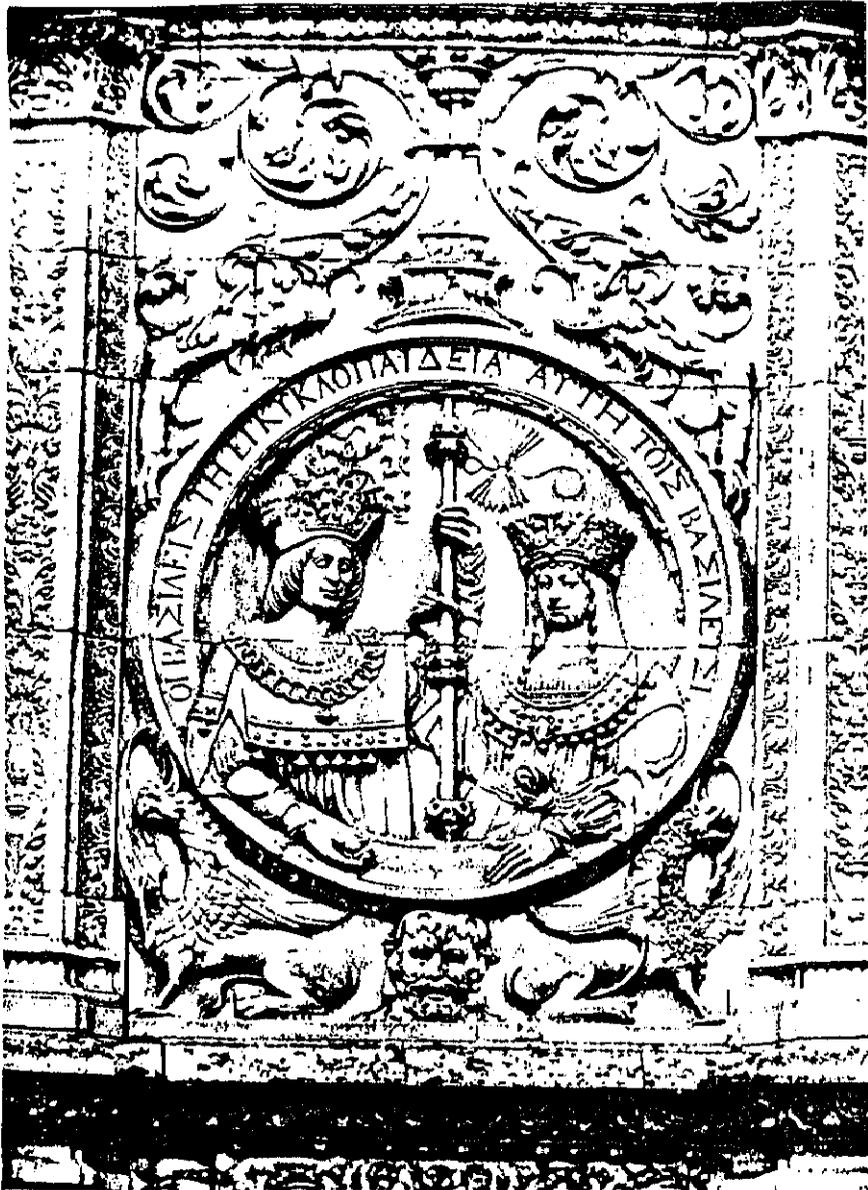


Fachada del Colegio de San Gregorio de Valladolid.

valor significativo, si bien, el valor plástico de estas composiciones suele ser inferior, tratándose más que de auténticos retratos de -- simples representaciones, según comenté anteriormente, destinadas a hacer hincapié en los valores emblemáticos y representativos; la presencia de las armas y emblemas del fundador, junto a su representación de las fachadas, prestaba a los edificios un sentido emblemático que no tuvieron nunca las pinturas.

La representación de los Reyes aparece en las fachadas de distintos edificios, tanto civiles como religiosos, que se corresponden con fundaciones de la Corona, o bien de particulares, pero que gozaron en alguna medida del apoyo de los Reyes. Esta costumbre se perpetuó en algunas de aquellas obras cuya construcción se continuó -- después del reinado, como en el caso de las fachadas del Hospital Real de Granada o de la Universidad de Salamanca, donde la imagen de los Reyes aparece en función de poner de manifiesto la importancia de su intervención en la fundación y construcción del edificio, demostrando a la vez el poder carismático de la personalidad de los Reyes Católicos que sobrepasó los límites cronológicos del reinado.

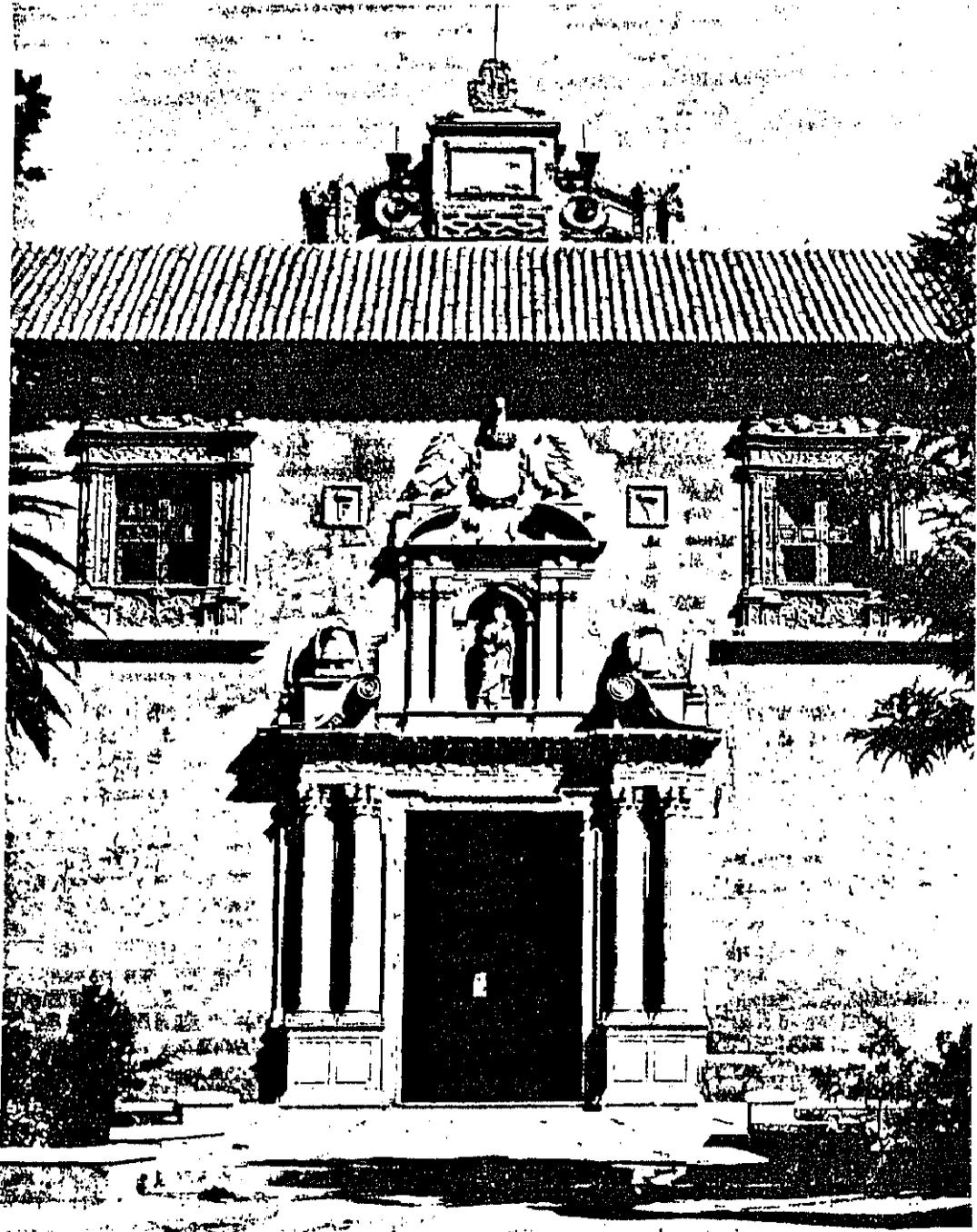
La hermosa fachada de la Universidad de Salamanca, cuya construcción puede fecharse alrededor de 1.520, recogió la tradición de la fachada-retablo vinculada a las instituciones docentes que había iniciado la fachada del Colegio de San Gregorio de Valladolid en el -- reinado de los Reyes Católicos, pero con un tratamiento estético muy diferente que remitía a la influencia del arte italiano. Esta fachada -- que se organiza en tres cuerpos y cinco calles, muestra en la parte central de su cuerpo inferior un medallón de relieve muy bajo con la representación de los Reyes Católicos y una inscripción en griego que reza así: "Los Reyes para la Universidad y la Univer_



Medallón con la representación de los Reyes Católicos, fachada de la Universidad de Salamanca.

sidad para los Reyes", significando la protección que los Reyes, siguiendo la costumbre de sus antecesores, dispensaron a las obras de reforma y reacondicionamiento del edificio que se iniciaron durante el reinado. Esta composición, de excelente acabado, se aparta, como veremos, del modelo usual en la representación de los Reyes en las fachadas; en ella se omite toda referencia al carácter transcendente; los Reyes aparecen representados de medio cuerpo, de frente y con coronas. Santiago Sebastián señala que la composición se inspiró en las monedas de la época, si bien, el precedente numismático está ampliamente superado (127). Sin embargo, esta composición tiene escaso interés para la historia de los retratos de los Reyes Católicos, puesto que, si, por una parte, la fecha de ejecución de la obra y el tono idealizado de la misma limitan extraordinariamente su valor como retrato, desde un punto de vista estrictamente formal, esta composición no tiene a penas ningún punto de contacto con los retratos de corte flamenco que he comentado más arriba.

La portada del Hospital Real de Granada estéticamente ya no aparece emparentada con el viejo esquema de la fachada-retablo del "estilo Isabel"; sin embargo, en ella aparece, como único tema iconográfico, la representación de los Reyes Católicos orando a ambos lados de una imagen de la Virgen, composición que, como vemos, pese a estar incorporada a un edificio civil, respondía a los mismos contenidos de carácter transcendente a los que he hecho referencia más arriba, en los que insiste la iconografía de otras fachadas del reinado. Junto a este aspecto, la presencia de la imagen de los Reyes en la fachada del Hospital debe considerarse como una referencia a un cierto sentido emblemático y representativo alusivo a la intervención de la Corona en la fundación del Hospital, que se refuerza con la presencia en el edificio de las armas y emblemas de los Reyes.



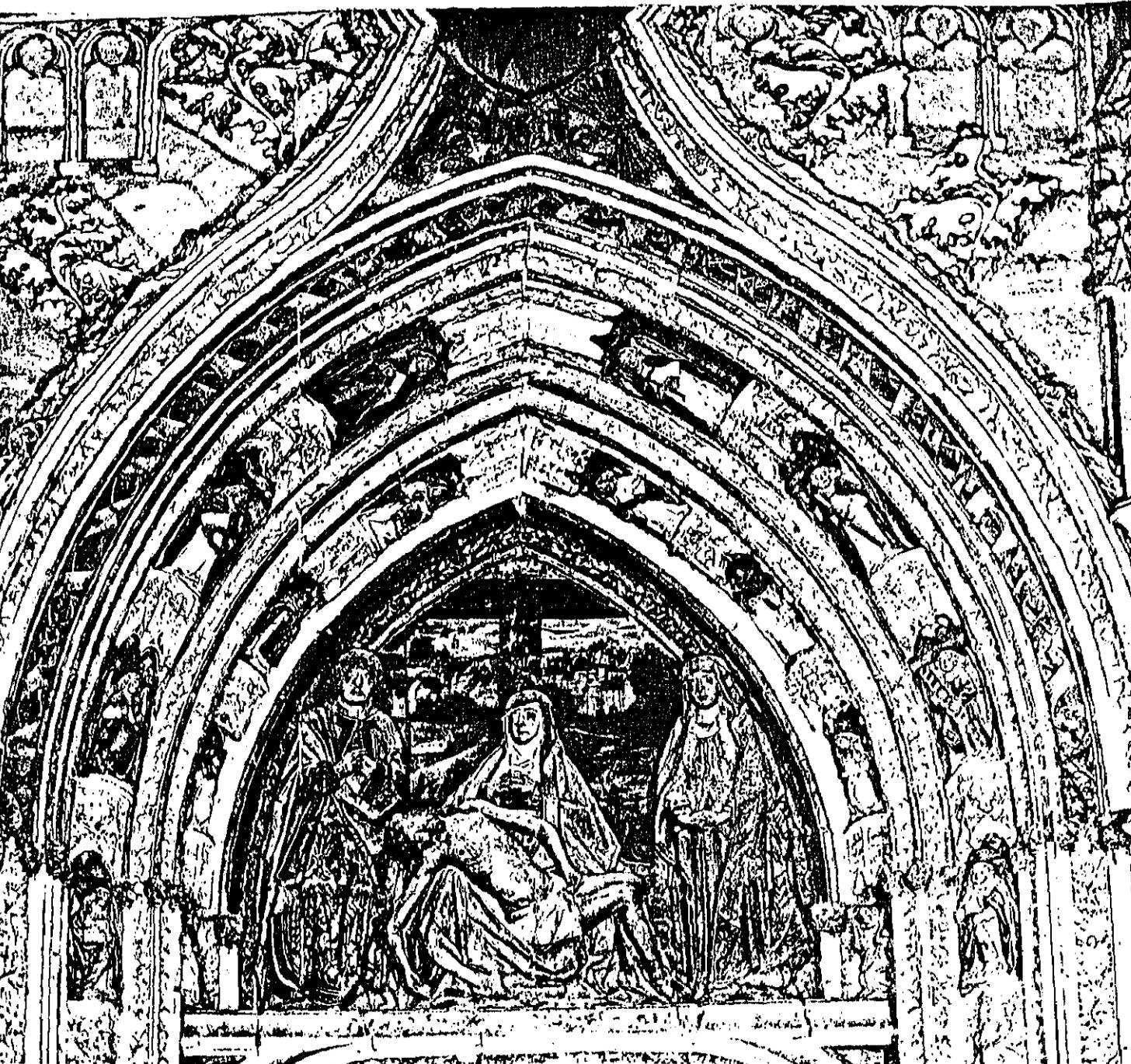
Hospital Real de Granada (detalle de la portada).

Similar a la composición de Granada es la de la fachada de la iglesia de Santa Engracia de Zaragoza -uno de los escasos ejemplos de arquitectura aragonesa vinculado al espíritu del arte de los Reyes Católicos-. Esta fachada, obra de corte renacentista de pleno siglo XVI, repetía sin embargo, el modelo de fachada-retablo (128), se compone de dos cuerpos, presenta en su parte inferior a los Padres de la Iglesia, mientras que en la superior aparece la representación orante de los Reyes Católicos, en actitud de adoración, a los lados de la imagen del Niño Jesús (129).

Pero mayor interés que los ejemplos reseñados tiene un modelo muy difundido en la arquitectura del reinado, que desde un punto de vista formal se identifica más estrechamente con el espíritu del arte de los Reyes Católicos. Por la significación del edificio adquiere una gran importancia la representación de los Reyes en la fachada del Convento de Santa Cruz de Segovia; en el tímpano de la portada puede verse la representación de la Piedad acompañada por las Trés Marías y la representación orante de los Reyes Católicos. El tema de la Piedad se ha considerado como el favorito de la devoción de la Reina Isabel, alusivo al contenido de esa "piedad moderna" que constituía la base de la espiritualidad de su tiempo, constituyendo una patética referencia a la muerte de Cristo y al problema de la Salvación; por otra parte, el motivo de la Piedad se corresponde con el talante de la religiosidad española del momento que se recrea en el expresionismo dramático de los temas de la Pasión, lo cual explica, entre otras cosas, el fecundo desarrollo en nuestro país del naturalismo de la estética flamenca. Por todo ello, la aparición de la representación de los Reyes Católicos en la fachada de Santa Cruz de Segovia - se convierte en un hecho del mayor interés para la interpretación de la religiosidad del reinado, puesto que, subraya la vinculación a la -



Portada del cláustro de la Catedral de Segovia.



Tímpano de la portada del claustro de la Catedral de Segovia.

Corona de la obra de Torquemada, a través de su fundación segoviana, edificio que une a su valor religioso un cierto sentido emblemático - manifestado por la presencia del escudo, los emblemas y el lema de los Reyes, que discurre por los muros exteriores del Convento. Hay que señalar también cómo esta composición iconográfica tuvo fortuna en el arte del reinado y se repitió en distintas versiones.

El tema de la Piedad se había representado también como motivo único en el tímpano de la portada de la iglesia de la Cartuja de Miraflores; pero esta composición adquirirá un desarrollo mayor en el círculo segoviano, asociado a la actividad de Juan Guas y de su escuela en la comarca. En efecto, Llorente ha relacionado la composición de la portada de Santa Cruz con la de la iglesia de El Paular -obra en la que se ha querido ver una influencia directa, o a través de algún discípulo del arquitecto toledano y que, por recoger una fundación de Juan I de Castilla, se halla expresamente vinculada a la Corona-, en la que se representa la Piedad, acompañada por dos personajes orantes, que verosímilmente pueden identificarse como los Reyes Católicos. Directamente emparentada con esta última aparece la portada del claustro de la Catedral de Segovia, obra segura de Guas, que responde a un esquema similar (130). La misma autora ha querido relacionar con esta iconografía la posible composición de la primitiva portada de San Juan de los Reyes de Toledo que debía estar situada a los pies de la iglesia y hoy ha desaparecido, puesto que la actual, según se explicó en su momento, se corresponde con la época de Felipe II y aparece en un costado del edificio. Con anterioridad se hizo referencia en el capítulo segundo a las distintas teorías que sobre el contenido iconográfico de esta portada se han publicado, portada que Llorente pone en relación con el contenido de la espiritualidad del momento y en la que presupone hubo también una representación de los Reyes Católicos.

La presencia de la representación de los Reyes Católicos - en la iconografía de algunas fachadas tiene un valor similar al asignado a la representación del fundador en muchas otras, donde, como expliqué, este tema se convirtió en motivo iconográfico frecuente -fachada de San Pablo, San Gregorio y Santa Cruz de Valladolid, Sagrario - de la Catedral de Málaga, ...-, si bien, en mi opinión, en este caso - el sentido emblemático de la representación se acrecienta por la reiterativa presencia de las armas y emblemas de los Reyes y por el carácter marcadamente emblemático que la arquitectura del reinado conlleva en sí misma. La representación de los Reyes se integra, por lo general, en una composición de carácter religioso que pone de manifiesto el contenido teórico de la espiritualidad del momento, reforzando la imagen del poder a través de los valores de carácter transcendente; pero, a la vez, estas obras de arte religioso permitían a la Monarquía la expresión de su ideario político, aludiendo a distintos - aspectos de la problemática del reinado.

D). - Los donantes de la Cartuja de Miraflores y de la Capilla Real.

Mención aparte merecen las distintas representaciones de la familia real que se custodian en la Cartuja de Miraflores y en la Capilla Real, cuyo valor significativo viene determinado por el contenido funerario de los edificios para los que fueron concebidos. En efecto, ambas fundaciones, según comentaré ampliamente más adelante, presentaban la organización de la cabecera estructurada como una auténtica capilla funeraria, donde retablo y sepulcros componen una unidad con valor iconográfico y significativo propio, aspecto que se acentúa cuando, como en el caso de Granada, el conjunto se cerró por la espléndida reja plateresca que lo separa e independiza del resto de la iglesia. Sin embargo, desde un punto de vista iconográfico, estas representaciones no tienen el interés de los modelos estudiados anteriormente, puesto que, según veremos, en ellas se perpetuaba la herencia de modelos medievales anteriores, si bien, en este caso la aparente falta de novedad en cuanto a temática y renovación del lenguaje artístico, se compensaba por la extraordinaria calidad artística, que hace de algunas de estas representaciones piezas fundamentales del arte de los Reyes Católicos.

El viejo tema del donante con todas las características - de tipo significativo e iconográfico a que he hecho ya extensas referencias aparece en el arte de los Reyes Católicos asociado al tema del retablo. En Miraflores cubre el testero de la iglesia, a manera de un - monumental tapiz de madera dorada y policromada, el bellísimo retablo de Gil de Siloé, que constituye una pieza fundamental dentro de la escultura española del último tercio del siglo XV por sus valores ar-
tísticos y su contenido iconográfico y cuyo estudio omito ahora por sobrepasar el contenido del tema que vengo tratando. He de señalar, - sin embargo, que en la parte inferior del retablo, ocupando los dos - extremos, figura la representación de los Reyes fundadores de la Car-
tuja -Juan II de Castilla e Isabel de Portugal, padres de Isabel la Ca-
tólica-, quienes, representados en actitud orante, reproducen el vie-
jo esquema del donante.

Los Reyes ocupan dos recuadros resguardados por delica-
dos doseles, siguiendo la técnica minuciosa y preciosista que experi-
menta ampliamente Siloé en el conjunto de la iglesia. Aparecen vuel-
tos hacia el centro del altar, orando de rodillas ante reclinatorios cu-
biertos por amplio tapete con un libro encima cada uno, la relación de
cuyo modelo con el bulto orante del sepulcro del Infante don Alonso co
mentaré más adelante. El rey está situado en el lado del Evangelio, -
sostenido por la imagen del Apostol Santiago, quien lo coge por de- -
trás mientras se apoya en su bordón de peregrino sentado en un tabu-
rete. Juan II viste holgado ropón que aparenta estar ricamente tejido
y adornado con recuadros en los cuales aparece el motivo de ristres
del emblema personal del monarca; éste lleva también puesta la coro-
na real. Al otro lado, y en igual actitud, se encuentra la representa-
ción de la reina, Isabel de Portugal, coronada y ricamente vestida, -
protegida por la imagen de la santa de su nombre que, sentada detrás

de ella, tiene cogidas las ropas de la reina con una mano mientras apoya la otra en su hijo, el niño San Juan Bautista, que está derecho a su lado. De los doseles que cobijan las figuras de los reyes salen unos troncos que se cubren de hojarasca y que sirven de soporte a los escudos de armas de los reyes; sobre la imagen de don Juan aparece el escudo de Castilla, sostenido por dos animales fantásticos; sobre la de la reina se encuentra el de doña Isabel, compartiendo las armas de Castilla y Portugal y sostenido por dos ángeles (133).

Gil de Siloé, que no llegó a conocer en vida a estos reyes, parece que pudo servirse para ejecutar sus representaciones de Miraflores de los rasgos fisonómicos de los hijos para reconstruir los de los padres. Este hecho conferiría un cierto interés a las representaciones de Miraflores para el estudio de la iconografía y el retrato de los Reyes Católicos. En este sentido Angulo estima que la visita a Burgos de la Reina Católica dos años antes de la ejecución del retablo podía haber servido a Siloé para realizar el retrato de Isabel de Portugal, cuyo perfil recoge de forma esquemática los rasgos fisonómicos de su hija que conocemos a través de otros retratos de la Reina, entre ellos el ya comentado que Isabel regaló a la Cartuja (134). En efecto, Isabel de Portugal se cubre la cabeza con una toca que le llega hasta la frente, como a su hija en el Retrato de Palacio; el rostro, aunque de expresión algo dura, coincide en líneas generales, según dije, con el perfil de su hija, de nariz larga y algo apuntada y mentón levemente hundido. (135). En este sentido tiene menos interés la representación de Juan II, cuyo valor como retrato es mucho más limitado.

En sentido iconográfico de la representación de los reyes en el retablo de Miraflores remite al viejo modelo ya comentado am-

pliamente de la presentación por el santo, que se reproduce aquí con todo su valor significativo, puesto que los santos no se limitan a acompañar a los reyes, sino que su actitud denota el amparo y la protección que les prestan ante la Divinidad. Por otra parte, estas composiciones ponen de manifiesto como el arte de los Reyes Católicos se mantuvo fiel a los viejos modelos medievales que que cobraron entonces un nuevo valor al calor de la técnica naturalista de origen flamenco (136). Ya hemos visto como el tema de la presentación por el santo se había reproducido de formas diversas en pinturas y fachadas, pero es en el seno del retablo donde encuentra su sentido iconográfico primitivo y evoca el origen remoto del tema del retrato. Ahora bien, por encima de otras consideraciones destaca el contenido emblemático de estas representaciones, muy superior al que tuvo este modelo en su lejano origen en la pintura francesa, donde, según explicaba Francastel, la severa solemnidad de la representación regia se sacrificaba en favor del tono individualista y naturalista de la misma.

Variadas son las referencias de carácter emblemático que presentan estas composiciones y que están destinadas a subrayar la dignidad especial de los representados, que se quiere poner de manifiesto por medio de las coronas que lucen en sus cabezas. El motivo de ristres que adorna las ropas del rey constituye también una referencia de sentido emblemático a la personalidad del rey, a través de su emblema personal. Más evidentes son las referencias a la Corona que estos Reyes representan, que se manifiestan por medio de los hermosos escudos de armas que se colocan en la parte inmediatamente superior a la efigie de los reyes y por la presencia de la imagen de Santiago, Santo Patrono de la Corona de Castilla, que se repite en el banco del retablo y, situado tras la imagen de Juan II, subrayando el valor emblemático de la misma. El carácter emblemático



Gil de Siloe, Retablo Mayor, detalle del escudo de Isabel de Portugal, Cartuja de Miraflores.

co y representativo de estas composiciones aparece íntimamente ligado al espíritu del arte de los Reyes Católicos, que hizo hincapié en estos contenidos de sentido ideológico, como una permanente alusión a la Monarquía y al talante de la política autoritaria y centralista del reinado. Por otra parte, según explicará al abordar monográficamente el tema del arte funerario, la iconografía funeraria de este período fue particularmente sensible a los contenidos de carácter representativo, aspecto que habría de ponerse de manifiesto en la concepción de las capillas funerarias, los bultos fúnebres y la iconografía del sepulcro en general, de todo lo cual la Cartuja de Miraflores constituye un espléndido ejemplo, abriendo el camino hacia el vigoroso estallido renacentista, donde el arte funerario insistirá fundamentalmente en el culto de la personalidad del difunto.

El espléndido conjunto escultórico que decora la capilla mayor de la Capilla Real de Granada responde a la estética plenamente renacentista de principios del siglo XVI, si bien, como veremos, su conexión con Miraflores es algo más que una herencia puramente temática. El bellissimo retablo de alabastro, obra probable de Felipe Vigaray, debió contar con las estatuas de los Reyes Católicos, evocando el modelo tradicional de donante; pero éstas se sustituyeron por los bellísimos orantes policromados que Gómez Moreno (137) atribuyó a Diego de Siloé, hijo de aquel Gil de Siloé que había trabajado en la Cartuja de Miraflores, y que aún hoy podemos admirar a los flancos del retablo.

Se trata de dos hermosas estatuas realizadas al gusto renacentista, donde el viejo tema del donante ha quedado reducido a su expresión más sintética. No sólo ha desaparecido la representación de los santos que acompañaban a los Reyes en Miraflores con la mi-



Diego de Siloe, estatuas orantes de los Reyes Católicos,
Capilla Real de Granada.

nuciosa referencia a sus atributos personales, sino que se omite también todo el decorado de sabor cortesano y refinado que acompañaba a las representaciones burgalesas; desaparecen los ricos doseles, que constituían una referencia de gusto cortesano a la dignidad de los reyes, así como los reclinatorios ante los que oraban. En cualquier caso, el interés se centra en la imagen de los Reyes, que conservan aún la actitud orante propia del primitivo modelo de donante, pero estas estatuas aparecen realizadas con una gracia y una expresividad que en nada asemeja al hieratismo de sus antecesores medievales. Angulo señala que se trata de obras ejecutadas hacia 1.526, basadas probablemente en originales de la época. En efecto, las estatuas, que pueden considerarse dos buenos retratos de los Reyes Católicos, de excelente factura, si bien algo idealizados, reproducen los rasgos fisonómicos de los Reyes que conocemos a través de otros retratos, aunque, como explica Angulo, refiriéndose a la estatua de Isabel, la moda en el vestir y el peinado parece algo posterior al reinado, si bien, la Reina lleva una camisa de tiras, análoga a las que se describen en los inventarios (138).

El modelo de estatua orante, separado definitivamente de su origen primitivo en el retablo, tendrá amplia difusión en el arte español, especialmente en la escultura funeraria de la segunda mitad del siglo XVI. Aparece así configurado un nuevo modelo iconográfico, cuyo desarrollo se vincula a contenidos de carácter piadoso, pero al individualizarse de un esquema iconográfico más amplio asume unos valores similares a los que comportó la aparición del retrato como género independiente. El triunfo del modelo en estatuas como el bulto funerario del Infante don Alonso, que comentaré más adelante, permite sospechar una amplia difusión del mismo en el arte de los Reyes Católicos, que pudiera haber cristalizado en retratos de los Reyes que no han llegado hasta nosotros. Todo esto viene a propósito del -

comentario de Angulo sobre los retratos de los Reyes que se conservan en la Casa de los Tiros de Granada; se trata de dos lienzos del siglo XVII que reproducen dos retratos de los Reyes Católicos de cuerpo entero y en actitud orante que, cotejados con originales de la época, como el retrato de Windsor del Rey Fernando, ponen de manifiesto la semejanza entre estos retratos de Granada y otros contemporáneos de los Reyes; por todo lo cual el autor estima que debe tratarse de copias de retratos tomados del natural de los Reyes en actitud orante, tal vez, de alguno de los que se debieron custodiar en la Capilla Real y que hoy han desaparecido. Para hacer esta afirmación Angulo se basa en la fidelidad de los lienzos a la fisonomía de los Reyes, a la indumentaria de la época y en el análisis de los pliegues de las ropas que, especialmente en la parte inferior, conservan formas goticistas (139). Pero los retratos de la Capilla Real a que hace referencia Angulo, quizás, respondieran al esquema compositivo que hemos estudiado en tablas como la del Prado o la de las Huelgas. La auténtica aportación del modelo de orante a la iconografía posterior se produce, sin embargo, cuando éste aparece aislado del contexto de una composición religiosa; en este sentido el arte de los Reyes Católicos con ejemplos como el bulto orante del Infante don Alonso, y tal vez otros que no han llegado hasta nosotros, dió un paso decisivo hacia la individualización del retratado en la estatua orante.

En los relieves del banco del retablo de la Capilla Real aparecen otras representaciones de los Reyes Católicos -escena de la entrega de las llaves de la ciudad de Granada-, pero el valor iconográfico de estas representaciones es muy limitado. Este, como en el caso de otros ejemplos del arte del reinado como los relieves de la sillería baja de la Catedral de Toledo (140), es meramente documental y no aporta ningún dato nuevo a la iconografía de los Reyes

Católicos que vengo tratando (141).

- =, =, =, =, =, -

Enorme interés tienen también para el tema que nos ocupa los bultos funerarios de la Cartuja de Miraflores -donde se encuentran los dos modelos de bulto orante y yacente- y de la Capilla Real. Ahora bien, estas estatuas han de interpretarse en el contexto de la iconografía funeraria, donde encuentran su auténtico sentido, razón por la cual dejo su estudio para el capítulo siguiente, donde abordaré el problema del arte funerario en el reinado de los Reyes Católicos.

- oOo -

E). - La representación de los Reyes Católicos
en la ilustración del libro.

Algunas de las ediciones de libros impresos durante el reinado de los Reyes Católicos incluyen la imagen de los Reyes en alguno de los grabados de sus primeras páginas. Este hecho, que, como veremos, tuvo sus antecedentes en la tradición anterior, debe ponerse en relación con el desarrollo de la cultura en el reinado y contribuye a completar la imagen de la Monarquía en las artes plásticas, - si bien, según explicaré, su aportación a la iconografía de los Reyes y a la investigación en torno al arte del retrato es escasa.

La presencia de la imagen de los Reyes en la ilustración del libro no puede valorarse como una aportación original del reinado, aunque el impulso que la introducción de la imprenta dió a la aparición y difusión de los libros durante el reinado explica el enorme interés del tema. El arte de la miniatura registró durante la Edad Media un importante desarrollo de la representación de los reyes en distintos manuscritos, constituyendo con frecuencia la única referencia a la iconografía regia y a la imagen de muchos reyes que se conserva, junto con algunos ejemplos de sellos o monedas -aspecto que es particularmente interesante en los primeros siglos de la Edad -

Media, anteriores a la aparición de los bultos funerarios y de otras especialidades artísticas a que he hecho referencia (112). Francastel en su estudio sobre el arte del retrato aludía a la importancia que para éste tuvieron las representaciones en manuscritos y, según comenté, señala el valor que tuvo para el desarrollo posterior del retrato la aparición del donante ocupando una página entera de un manuscrito en el siglo XIV (143).

Sin embargo, en mi opinión, mayor interés tuvo la representación de Alfonso X en muchos de sus libros por el destacado papel que este rey representó en la cultura de su tiempo. Aparece la imagen del Rey Sabio en el Libro de los Dados, donde se le representa con todo el sentido emblemático de la iconografía regia que perduró a lo largo de los siglos y que en buena medida se continuó en el arte de los Reyes Católicos; Alfonso X aparece sentado, bajo cinco arcos apuntados, con corona y manto adornado con el motivo de castillos y leones que hemos visto aparecer tantas veces en la iconografía real posterior, en actitud de dictar el texto. Entre otras muchas, puede citarse también la representación de Alfonso X en el Libro de las Tablas, donde aparece cubierto por un manto ornado por una cenefa heráldica (144).

La presencia de la imagen de los Reyes Católicos en algunas de las ediciones de libros que se publicaron durante el reinado debe interpretarse como una consecuencia del desarrollo cultural que registró la España del momento, en el que tuvo una decisiva influencia la actuación de la Corona. La responsabilidad que ésta tuvo en la evolución de la vida cultural debe entenderse en relación con el tono general de la política de los Reyes; esto explica que la política cultural del reinado se concibiera como un medio de afirmación de su

propio ideario político. Por otra parte, el ideario político de los Reyes Católicos recogió algunas de las doctrinas más innovadoras de su tiempo, como son las relativas a la valoración humanista de la política, la espiritualidad y la cultura, doctrinas que, a su vez, contribuyeron a difundir la actuación política de la propia Corona. Todo ello explica el que en los ejemplos que analizaré más adelante, que son algunos de los más significativos que se conservan, aparezcan distintas referencias a los contenidos ideológicos del reinado.

Por lo tanto la ilustración del libro en el reinado de los Reyes Católicos se convirtió en un instrumento para recoger distintas alusiones a la Monarquía, poniendo de manifiesto la relación entre la Corona y la política cultural del reinado; ésta, a su vez, se vió favoracida por la difusión de la imprenta que gozó de la protección de los Reyes. Por Real Cédula del 25 de diciembre de 1.477 se eximió de pagar impuestos al impresor Thierry Mortins (Teodoro Alemán) establecido en Sevilla, que había publicado las primeras obras impresas en España en 1.478. Los Reyes llevaron la imprenta a Murcia, Toledo, Salamanca, Barcelona, Madrid, . . . , dejaron libre de impuestos la importación de libros e intentaron transmitir a la nobleza el interés por la educación y la cultura, como lo demuestra el estudio para nobles que creara Pedro Mártir de Anglería bajo la iniciativa de Isabel la Católica (145). Junto a este tono general de la política cultural que justificaría por sí sólo la aparición de la imagen de los Reyes y los emblemas de la Corona en las ediciones de distintos libros, se detecta en algunos casos la referencia, de forma explícita o alegórica, a los contenidos ideológicos de la política de los Reyes Católicos.

En este sentido debe interpretarse el empleo de la letra -

capital P, en cuyo interior aparece la representación de los Reyes, - que está inspirada en la iconografía de las monedas llamadas Excelentes acuñadas en Sevilla en 1.475; los Reyes se representaban sentados, mirándose uno al otro -es la Reina la que se vuelve más ostensiblemente hacia el Rey-, luciendo hermosas coronas; la Reina lleva el cetro, como símbolo de poder real, que sostendrá también su estatua yacente en Granada; ajustándose también a la iconografía de Granada y a la de las monedas de Sevilla, el Rey lleva la espada, que, - hacía referencia a dos conceptos de la máxima importancia en la política del reinado, el rey-caudillo y el rey-justiciero. Se trata de un grabado en metal con técnica silográfica, en el que la representación de los Reyes aparece de forma esquemática sin ninguna concesión al sentido de retrato que pudieran tener otras representaciones de los Reyes. El grabado aparece por primera vez en las Ordenanzas Reales de Díaz de Montalvo (Huete 1.484); se trata de una recopilación de leyes realizada por iniciativa de la Corona, hecho que ha de interpretarse en relación con la voluntad de los Reyes de fundamentar sus actuaciones políticas sobre una base jurídica (146), de lo que se deduce el fuerte contenido emblemático que tiene la presencia en esa obra del grabado que comento. La representación de esta letra capital - con idénticas características iconográficas aparece también en Aureum opus regalium privilegiarum civitatis et regni (Valencia 1.515). Este grabado, que a primera vista podía aparecer como una referencia emblemática a la institución monárquica, sin más, en mi opinión, - constituye una alusión expresa a la personalidad de los Reyes Católicos por su referencia a la iconografía de las Excelentes; por otra parte, la inclusión de este motivo en las Ordenanzas de Montalvo tiene un inmenso valor político por su alusión a los contenidos ideológicos del reinado, según la interpretación de Suárez Fernández a que hice referencia en el capítulo primero (147).

A.



B.

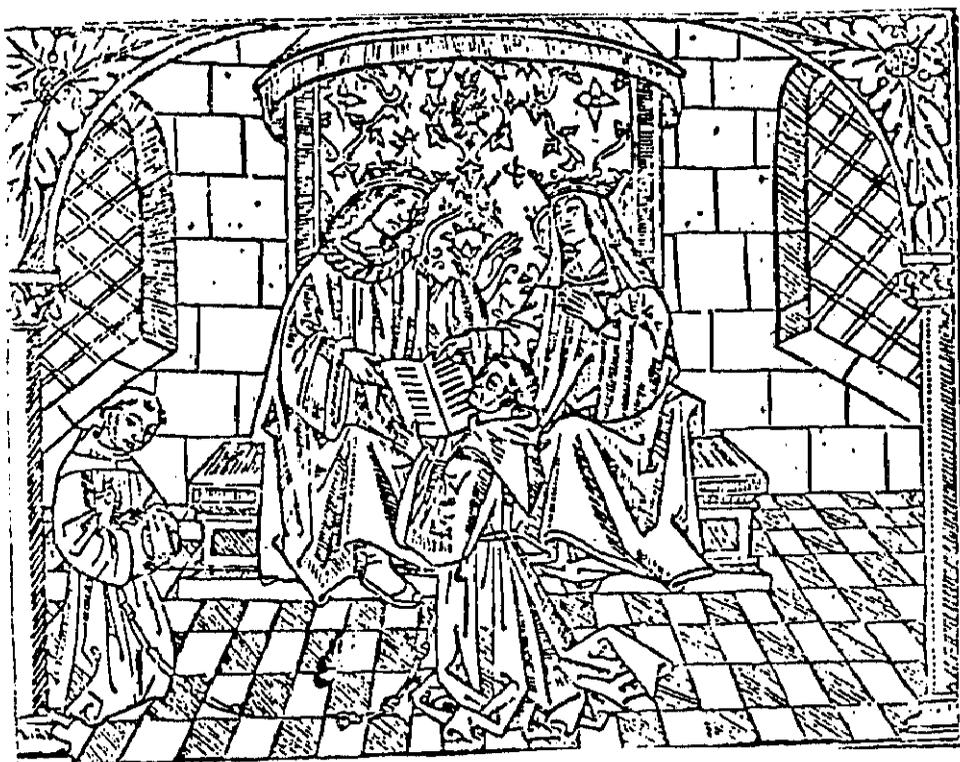


Fig. A: Letra capital P, con la representación de los Reyes Católicos, "Aureum opus regalium civitatis et regni Valentie", Valencia 1.515, Biblioteca de Palacio.

Fig. B: Reyes Católicos recibiendo al Cardenal Cisneros la "Vita Christi", de Landulfo de Sajonia, Alcalá de Henares 1.502-1.503, Biblioteca de Palacio.

Cuando se publicaron en Salamanca en 1.507 las obras completas de Juan del Encina en la portada aparece la representación de los Reyes en dos viñetas que se colocan a ambos lados del monumental escudo de armas. Se trata de dos pequeñas viñetas de delicado dibujo y suelto grabado; a la izquierda puede verse la representación orante del Rey Católico acompañado por la imagen de Santiago, a la derecha de la Reina con San Juan Evangelista. Iconográficamente la composición remite al esquema ampliamente comentado a lo largo de este trabajo, La presentación por el santo, razón por la cual no me extendiendo en otros comentarios (148). El grabado tiene escaso interés para la historia del retrato de los Reyes Católicos. La presencia de la imagen de los Reyes en esta obra puede explicarse porque el autor los había dedicado su Cancionero, trazando en su dedicatoria el perfil de los Reyes de acuerdo con los valores de la cultura humanista (149).

En la edición de 1.505 de los Claros Varones de Hernando del Pulgar puede verse también la representación de Isabel la Católica. En la portada del libro figura el grabado en el que aparece el autor presentando el libro a la Reina Católica; ésta está sentada en el trono y junto a ella se representa al Rey Fernando y a varios personajes de la Corte. La actitud del autor, ofreciendo el libro a la Reina, recuerda a la de Juan de Mena en la portada de Las Trescientas. Justa Moreno estima que este grabado de la edición de Toledo de 1.505 es una versión más tosca del que ilustraba la edición de 1.500 (150). El libro está dedicado a Isabel la Católica; en él el cronista oficial de la Corte traza la semblanza de los hombres más ilustres del reinado en una línea que, siguiendo el ejemplo de Pérez de Guzmán en sus Generaciones y semblanzas, quiso enlazar con la tradición clásica del género de la biografía, constituyendo a la vez un tímido home-

A.



B.



C.



Fig. A: La Reina Isabel la Católica recibiendo de manos de Fernando del Pulgar "Los claros varones de España", Toledo 1.505?.

Fig. B: Los Reyes Católicos con Santiago y San Juan, Fragmentos de de la portada del "Cancionero de todas las obras de Juan del Enzina", Salamanca 1.507, Biblioteca de Palacio.

Fig. C: Isabel la Católica, "Crónica de Juan II", Logroño 1.517, Biblioteca de Palacio.

naje a los Reyes Católicos y a su reinado, que, de acuerdo con el espíritu humanista, se intenta hacer corresponder con la gloriosa Antigüedad clásica (151).

Desde un punto de vista religioso tiene un gran interés la presencia de la representación de los Reyes Católicos en la primera edición castellana de la Vita Chisti (Alcalá de Henares 1.502/1.503); el grabado representa a los Reyes Católicos recibiendo el libro de manos de un fraile franciscano -tal vez una referencia a Cisneros-; a la izquierda aparece otro fraile que pudiera ser el traductor de la obra, fray Ambrosio Montesinos, o el autor, Ludolfo de Sajonia. Opina Justa Moreno que el grabado tiene indudable interés iconográfico; los Reyes aparecen sentados en su trono, luciendo ricas coronas; la composición se concibe con un ingenuo sentido de la perspectiva; la ejecución muestra una gran fineza y delicadeza en el tratamiento de las figuras de los Reyes y los abundantes pliegues de las ropas que revela la influencia flamenca. Estima la autora que los retratos de los Reyes debieron ser fieles a los originales, puesto que la obra les debía ser presentada (152); en efecto, un estudio de los esquemáticos y convencionales rasgos del grabado parece denotar mayor fidelidad a la fisonomía de los Reyes que la que muestran otras obras de características similares.

La referencia a la imagen del Cardenal Cisneros parece confirmarla el hecho de que se trata del primer libro impreso en Alcalá de Henares. Por otra parte, la obra del Cartujano tendría una gran importancia en el desarrollo de la espiritualidad española (153) y constituye un testimonio de la actuación de la Corona en materia religiosa. Los Reyes Católicos se incorporaron a las corrientes más innovadoras de la espiritualidad de su tiempo, que estuvieron repre-

sentadas por obras como las del Cartujano. Este hecho tuvo una incidencia política porque sirvió para orientar la política religiosa, que, de acuerdo con una interpretación más sincera y "moderna" de la religiosidad, tuvo uno de los aspectos más sobresalientes en la reforma de las Ordenes Religiosas impulsada por Cisneros bajo la aprobación de los Reyes. Desde un punto de vista personal, los Reyes optaron por esa religiosidad sinceramente vivida que propugnaba la Vita-Christi. Isabel la Católica en carta a su confesor Talavera expresa su deseo de que se complete con la mayor brevedad posible la traducción de la obra del Cartujano:

"... y mandad á Logroño que no alce la mano del Cartujano ansi con su romance y el latin juntamente como yo le dije, hasta acabarlo, y aunquerría que en tanto me enviase lo que tiene hecho" (154).

La representación de los Reyes Católicos aparece también en otros libros y manuscritos del reinado en forma de miniatura, en cuyo estudio, sin embargo, no me detengo por estimar que su interés es menor dado el sentido de las obras donde se incluye. Angulo, que según sabemos, ha estudiado el tema de los retratos de Isabel la Católica, menciona las más significativas, si bien, considera que no aportan nada nuevo a la iconografía de los Reyes Católicos, ni a la historia de sus retratos, limitándose su interés al mero valor documental de las ropas que visten los Reyes. Aparece la imagen de los Reyes de perfil en el Privilegio de fundación del Colegio de Santa Cruz de Valladolid, estudiado por Gómez Moreno por primera vez (155) y comentado por Angulo en relación con la indumentaria y fisonomía de los Reyes (156). En la Catedral de Sevilla se conserva el llamado Libro Blanco en el que puede verse una miniatura que ilustra una fiesta que debió instituirse en conmemoración de la victoria

de Toro, a la que Angulo dedica cierta atención para estudiar las ropas con las que se representa a la Reina Católica (157). Retratos de los Reyes aparecen también en algunos de los misales o devocionarios de la época que se conservan; pero las miniaturas de estos libros piadosos - Misal de Isabel la Católica, Devocionario de Juana la Loca del Museo Condé, de París, de Daroca - no aportan ninguna novedad al contenido plástico, ni ideológico del arte de los Reyes Católicos, salvo el aspecto meramente documental a que me he referido más arriba (158).

Lam. VI
20

- Notas -

al

CAPITULO -V-

- (1) Véase la descripción del palacio de Median del Campo - en AZCARATE, "Sentido y significado de la arquitectura hispanoflamenca de la Corte de Isabel la Católica", - Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid (1.971), pág. 202. Problema al que ya he aludido estudiando las características formales - de los palacios de los Reyes Católicos. Este palacio en sí mismo tiene escaso interés y puede considerarse como el prototipo de palacio "mudejar", construido a base de grandes salas susceptibles de ser divididas por tabiques y tapices, según las diferentes necesidades.
- (2) El estudio más completo sobre el arte del tapiz en el reinado de los Resyes Católicos, así como la transcripción de la documentación que se conserva al respecto - se encuentra en SANCHEZ CANTON, Libros, tapices y cuadros que poseyó Isabel la Católica, Madrid 1.950. - El autor hace una clasificación de los tapices en función de los temas que se representan en ellos y los pone en relación con el ambiente cultural de la Corte.
- (3) Op. cit., pág. 102.
- (4) Op. cit., pág. 104.
- (5) Op. cit., págs. 102-103.
- (6) Véase el texto de la dedicatoria en SAN PEDRO, Tratado de amores de Arnalte y Lucinda, publicado en "Obras", Espasa Calpe, Madrid 1.958, págs. 1-3.
- (7) El retrato que hace Hernando del Pulgar de una audiencia en el Alcázar de Sevilla muestra la escenografía habitual en estas ocasiones:

"... acordó de dar audiencia pública los días de los --
Viernes en una gran sala de sus alcázares. Y ella asen-
tada en una silla cubierta de un paño de oro, puesta en --
estrado de gradas altas, mandaba que se asentasen en --
un lugar baxo de donde ella estaba, á la una parte los --
perlados é caballeros, é á la otra los doctores de su Con-
sejo; é los Secretarios que estoviesen dentante della, é
tomasen las peticiones de los agraviados ...", Crónica,
pág. 323, edición citada en la bibliografía.

- (8) Véase SANCHEZ CANTON, Op. cit., pág. 157.
- (9) Véase AZCARATE, Op. cit., pág. 202.
- (10) Véase CHASTEL-KLEIN, El Humanismo, Barcelona --
1.971, pág. 219. El autor hace su análisis en función --
del estudio de las cortes italianas. El fenómeno, según
explico en el texto, se desarrolló ya en España de for--
ma más limitada y con características propias, aunque
en el reinado de los Reyes Católicos no faltan las refe--
rencias al contenido de la cultura humanista que estudia
Chastel.
- (11) Véase al respecto el análisis del tema que se hace en --
NIETO-CHECA, El Renacimiento, Madrid 1.980, pág.
24 y ss. Tema sobre el que volveré más adelante al --
abordar el problema de la aparición del retrato en el --
arte del reinado.
- (12) Véase en relación con la personalidad de Lorenzo el --
Magnífico el estudio, GOMBRICH, Norm and form, Lon-
don, New York 1.971, 2ª edición, pág. 35 y ss.
- (13) Escribe Marineo Sículo:
".... la liberalidad es actitud de ánimo generoso y mag-
nífico con la cual los Príncipes ricos y magnánimos ga-
nan la voluntad y gracia de los hombres, distribuyendo
entre ellos los bienes de fortuna, y se hacen imitadores
de Dios que es dador principal de todos los bienes". Vi-
da y Hechos de los Reyes Católicos, edición citada en --
la bibliografía, pág. 63.
- (14) Comenta Pérez de Guzmán a propósito de la personali-
dad de Juan II de Castilla:

"... sabia fablar (e) entender latin, leya muy bien, plazianle muchos libros e estorias, oya muy de grado los dizires rimados e conoçia los vijios dellos, auia grant plazer en oyr palabras alegres e bien apuntadas, e aun el mesmo les sabia bien dizir ... Sabia del l'arte de la musica, cantaua e tañia bien ...", Generaciones y semblanzas, Madrid 1.964, pág. 122.

- (15) Véase MORAN-CHECA, El coleccionismo en España, - Madrid 1.985, págs. 29 y ss. El coleccionismo que en sí mismo debe considerarse como un fenómeno "moder no" tuvo un origen anterior a fines de la Edad Media, - cuyos antecedentes encuentran los autores en el reinado de Juan II.
- (16) Véase la transcripción del documento en FERRANDIS, Inventarios ..., Madrid 1.943, págs. 3-7.
- (17) Brans, entre otros autores, apunta la hipótesis de que - las supuestas colecciones de Isabel la Católica se inicia sen y engrosasen a partir de los objetos artísticos que - ésta heredó de su padre, Véase como obra general so-- bre la labor de mecenazgo de la Reina, Isabel la Católi- ca y el estilo hispanoflamenco, Madrid 1.952.
- (18) Véase al respecto MENENDEZ PIDAL, "La lengua en - tiempos de los Reyes Católicos", Cuadernos Hispano-- americanos, (1.950), pág. 19.
- (19) Comenta el autor:
"El campamento de Santa Fe deja de tener el aire car- celario de tiempos de guerra para adquirir, de pronto, un tono cortesano de elegancia. Tenía la Reina Isabel - gran cuidado de que su presencia estuviese siempre ro- deada de una majestad que ha de avalar a los ojos de - los ciudadanos la realeza para aunar todos los respe-- tos y admiraciones en la persona de quien ha de ejercer la autoridad, obedeciendo de grado y no por fuerza". - Cita recogida en RODRIGUEZ VALENCIA, Isabel la Ca- tólica en la opinión ..., Valladolid 1.970, pág. 380, - volumen 2.
- (20) Véase CLEMENCIN, Elogio de Isabel la Católica, Ma- drid 1.820, pág. 32.

- (21) Véase FERNANDEZ DE OVIEDO, El libro de la cámara del Príncipe don Juan, págs. 59 y ss., edición citada en la bibliografía. Obra fundamental para conocer el funcionamiento interno de la Corte, el personal de la Casa Real y los deberes, obligaciones y privilegios de los Reyes.
- (22) Hernando de Talavera, confesor de la Reina y Obispo de Granada más tarde, fue el autor de un tratado en el que, en la línea del Humanismo Cristiano, se condena el lujo en el vestir. Véase TALAVERA, De vestir y de calzar, edición citada en la bibliografía. Los excesos de la Corte de Enrique IV, donde triunfó el lujo que estaba representado por la moda morisca, determinaron, en cierto modo, una crítica de estas costumbres que llevó a los Reyes Católicos a promulgar unas leyes suntuarias, como se verá más adelante.
- (23) El documento se transcribe en BEJARANO, Documentos del reinado de los Reyes Católicos, Madrid 1.961, págs. 3-4.
- (24) Op. cit., pág. 73.
- (25) Describe así Marineo Sículo el oratorio privado de la Reina Católica:
"Sería cosa muy dificultosa saber el precio de lo que gastaba en comprar ornamentos para lo altares y ministros de ellos, y otras cosas al culto divino necesarias. Allí viérades las tapicerías, los ornamentos, los doseles, los paramentos de que su capilla estaba adornada. De los cuales, unos eran de oro, otros de plata, otros de muy ricas sedas. El altar estaba compuesto de brocado y carmesí, con muchas piedras preciosas, perlas de gran valor. Había sobre el altar muchas imágenes de plata y de oro. El suelo, cubierto de alcatifas de diversas y hermosas colores, y a las veces de seda, sobre las cuales estaban candeleros de plata de muy gran peso, y de obra admirable, donde se ponían las hachas". Op. cit., págs. 156-157.
- (26) La narración de los hechos puede seguirse en BERNALDEZ, Crónica, págs. 592-593, edición citada en la bibliografía.

- (27) Véase MORAN-CHECA, Op. cit., págs. 15 y ss. Esto determina el interés por la acumulación de objetos preciosos antes de la aparición del coleccionismo propiamente dicho.
- (28) FERRANDIS, Op. cit., págs. 25 y ss.
- (29) Op. cit., págs. 62 y ss.
- (30) Op. cit., págs. 69 y ss.
- (31) TORRE, Testamentaria . . ., Barcelona 1.974.
- (32) La referencia a los objetos citados se encuentra en Op. cit., págs. 34-37. Hay que señalar, sin embargo, que la escueta redacción de los documentos no nos facilita mayores datos sobre las características formales de los diferentes objetos y, por consiguiente, es difícil — calibrar el valor artístico de los mismos, si bien, es ésta la única fuente de la que disponemos para poderlos estudiar.
- (33) Véase una descripción más completa del objeto en Op. cit., págs. 43-44.
- (34) Ibidem.
- (35) Para confirmar estas noticias y estudiar la moda de la época, véase BERNIS, Modas y trajes en la España de los Reyes Católicos, Madrid 1.978-1.979, 2 volúmenes.
- (36) Véase MENEZ PICAL, Los Reyes Católicos y otros estudios, Madrid 1.952, donde se recoge la descripción de las ceremonias de proclamación de la Reina Católica y se valoran estos hechos.
- (37) Bernáldez describe así la llegada de la Reina Isabel — al real de Ilora durante la guerra de Granada:
" Venía la Reyna en una mula castaña en una silla andas guarnecidas de plata dorada; traía un paño de carmesí de pelo, y las falsas riendas y cabezadas de la mula eran rasas, labradas de seda, de letras de oro — entretalladas, y las orladuras bordadas de oro; y traía

un brial de terciopelo y debajo unas faldetas de brocado y un capuz de grana; vestido guarnecido mosico, é - un sombrero negro guarnecido de brocado al derredor de la copa y ruedo. Y la Infanta venia en otra mula -- castaña guarnecida de plata blanca, y por orlatura bordados de oro, é ella vestido un brial de brocado negro, y un capuz negro guarnecido de la guarnición del de la Reyna.

"El Rey tenia vestido un jubon de demesin, de pelo, é - un quisote de seda rasa amarillo y encima un sayo de brocado, vestidas, é una espada moriscaceñida muy rica, é una toca, é un sombrero, y en cuerpo en un caballo castaño muy jaezado". Op. cit., págs. 623.

(38)

Después de las fastuosas ceremonias del bautizo del - Príncipe don Juan, la Reina se dirigió por primera vez con el niño a la iglesia:

"Iba el Rey delante de ella muy festivamente en una hacanea rucia, vestido de un rozagantebrocado é chapado de oro, é un sombrero en la cabeza, chapado de hilo - de oro; é la guarnición de la hacanea era dorada de -- terciopelo negro. Iba la Reyna cabalgando en un trotón blanco en una muy rica silla dorada, é una guarnición - larga muy rica de oro y plata, é llevaba vestido un brial muy rico de brocado con muchas perlas y aljofar." Op. cit., págs. 592.

(39)

Diego Angulo, basándose precisamente en las descripciones de los cronistas, ha publicado el estudio más - completo -junto al de Bernis citado más arriba- sobre los trajes y adornos que lucieron Isabel la Católica y - sus hijas. Véase ANGULO, Isabel la Católica sus re--tratos, sus joyas y sus trajes, Santander 1.951.

(40)

Op. cit., págs. 30-31. Las piezas de joyeros que poseyó Isabel la Católica han desaparecido, de ello sólo tenemos referencias documentales que dan idea de la importancia - de este arte en la Corte.

(41)

Op. cit., pág. 32.

(42)

Véase la descripción de estas piezas, así como de otras de menor importancia en Op. cit., pág. 31 y ss.

- (43) Véase la transcripción del documento, donde se describe la pieza, en TORRE, Op. cit., pág. 59.
- (44) Véase SANCHEZ CANTON, Op. cit., págs. 89 y ss.
- (45) Véase VALENCIA DE DON JUAN, Tapices de la Casa-Real Española, Madrid 1.903, volumen 2, uno de los primeros estudios publicados sobre el tema, cuestionado, sin embargo, por Sánchez Cantón.
- (46) Véase TORMO, Los tapices de la Casa del Rey, Nuestro Señor, Madrid 1.919.
- (47) Véase SANCHEZ CANTON, Op. cit., pág. 91. A la muerte de la Reina Isabel sus posesiones se saldaron en pública subasta en la almoneda de Toro, lo que explica la dispersión de las piezas.
- (48) Op. cit., pág. 91 y ss. A través de los referencias documentales que tenemos de los tapices que le regalaban a la Reina o que ella adquirió puede reconstruirse en cierto modo el número y las características de la "colección", cuyas piezas hoy han desaparecido.
- (49) Véase MADRAZO, Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España. - Madrid 1.884, págs. 7 y ss. Autor al que hay que recurrir siempre que se aborda el problema de las pinturas que poseyó la Reina, aunque los datos que maneja sean poco fiables.
- (50) Para el tema es también fundamental SANCHEZ CANTON, Op. cit., págs. 151 y ss.
- (51) SCHOOOTE, La Chapelle Royal de Granade, Bruselas - 1.963, obra en la que se transcriben los documentos relativos al traslado de cuadros a Granada por orden del Rey a la muerte de Isabel.
- (52) Véase como estudio fundamental sobre esta obra SANCHEZ CANTON, "El retablo de Isabel la Católica" -- Archivo Español de Arte y Arqueología (1.930-1.931), págs. 97 -- 133 y 149-152. En el casi medio centenar --

de tablas que componían el famoso políptico que seguía el ciclo completo de la vida de Cristo. La obra se atribuye en su conjunto, como hemos visto, al pintor de la Corte Juan de Flandes.

- (53) Véase BERMEJO, Juan de Flandes, Madrid 1.962, pág. 10 y ss., donde la autora explica y fundamenta la atribución del retablo al pintor, que ésta considera como prototipo del "estilo" de Flandes.
- (54) Véase LOZOYA, "Vestigios de la colección de pinturas de Isabel la Católica", Reales Sitios (1.970), pág. 14. El naturalismo característico de la pintura flamenca ha llevado a los distintos autores a considerar estas tablas como un testimonio de la sociedad, el paisaje y los personajes del reinado.
- (55) Gallego, en su estudio sobre la Capilla Real citado más arriba, analiza y describe la colección de tablas, donde la alusión a los nombres de pintores como Bouth, — Menling o Van der Weyden, artistas flamencos que no formaron parte del personal de la Casa Real, constituye un testimonio de la llegada a la Corte de obras de los pintores más relevantes del momento. La Capilla Real de Granada, Madrid 1.957, 2ª edición.
- (56) LOZOYA, Op. cit., pág. 14.
- (57) Véase MORAN-CHECA, Op. cit., pág. 29 y ss.
- (58) Véase AZCARATE, "El Cardenal Mendoza y la introducción del Renacimiento", Santa Cruz (1.962). La actividad del Cardenal como promotor de obras de arte, la búsqueda e introducción de nuevas formas, el interés por la adquisición de distintos objetos, entre los que destaca un buen número de monedas antiguas, hizo de este personaje un auténtico coleccionista en sentido moderno.
- (59) Como ya he señalado anteriormente, la transcripción del documento en el que se inventarió el tesoro del — Aficázar de Segovia puede consultarse en FERRAN- - DIS, Op. cit., pág. 69 y ss.

- (60) Véase MORAN-CHECA, Op. cit., pág. 34, donde puede seguirse una descripción más detenida del conjunto.
- (61) CEPEDA, En torno al Estado de los Reyes Católicos, - pág. 91. Con anterioridad se ha aludido al fuerte contenido de carácter personalista que caracterizó la política del reinado a que hace referencia el autor.
- (62) Véase, junto a DI CAMILLO, El Humanismo Castellano del siglo XV, Valencia 1.976, obra ya citada en capítulos anteriores, los textos y el estudio preliminar - del tomo CXVI de la Nueva Biblioteca de Autores Españoles, donde se publican algunas de las obras más representativas de la prosa política del siglo XV, fuente indispensable para estudiar el desarrollo de la política y la cultura de la época.
- (63) Véase como estudio general sobre el tema SANCHEZ - CANTON, Los retratos de los Reyes de España, Madrid 1.948, obra a la que deberemos hacer diferentes referencias en páginas sucesivas.
- (64) Escribe Münzer:
"La grandeza de las hazañas de nuestras majestades, conocidas de todo el universo, han llenado de admiración a los príncipes y señores de Alemania, quienes - no aciertan a comprender como los reinos dispersos, que no ha mucho contemplaron casi destrozados por - las luchas intestinas, por los ocultos odios y por los - bastardos intereses han podido en tan corto tiempo tro - car las discordias en paz. Viaje por España, Madrid 1.951, pág. 402.
- (65) Puede consultarse en relación con este problema SANCHEZ CANTON, Op. cit., donde se recoge el aparato crítico más completo y las imágenes más importantes de representaciones de reyes españoles desde los ejemplos más antiguos en sellos y monedas hasta el reinado de los Reyes Católicos.
- (66) Comentando la desaparecida estatua de Jaime I, escribe Orueta:
"En España no tenemos ninguna escultura que se pueda considerar sea retrato hasta la segunda mitad del -

siglo XIV, o la primera del XV, y siempre se obtiene - esa seguridad, muy relativa, como estudio del estilo - de la obra, como puede deducirse en ésta, siguiendo el mismo procedimiento, han venido a coincidir los críticos y arqueólogos de ella en que sus primeras estatuas-retratos son las de Felipe III y su esposa en la Catedral de Coscenza (Italia), labradas por un escultor francés - entre 1,271 y 1,275".

"Una obra maestra de la escultura del siglo XIII en la - Capilla Mayor de la Catedral toledana", Archivo Español de Arte y Arqueología, tomo IV (1.929), pág. 130; Texto transcrito en SANCHEZ CANTON, Op. cit., -- págs. 50-51.

- (67) Véase FRANCASTEL, El retrato, Madrid 1.977, págs. 71-72. Esta obra constituye el estudio monográfico -- más completo sobre el tema general de la evolución -- del retrato como género artístico a lo largo de la Historia del Arte.
- (68) Op. cit., págs. 72 y ss.
- (69) Véase SANCHEZ CANTON, Op. cit., págs. 58-59; en la fecha la tabla formaba parte de una colección particular.
- (70) Véase FRANCASTELL, Op. cit., págs. 66 y ss.
- (71) Comenta Francastel que el artista, teniendo en cuenta que en 1,380 esta actividad era algo completamente - nuevo, supo sacrificar la representación de pié para - dar toda la importancia a la cabeza; ésta se yergue -- con firmeza sobre una potente espalda. Así nace el retrato francés. Op. cit., pág. 88. Hay que notar que - en su análisis el historiador francés dedica particular atención a los problemas expresamente franceses.
- (72) La bibliografía sobre la obra y la personalidad del artista es escasa. Véase SANCHEZ CANTON, "El maestro Jorge Inglés, pintor y miniaturista del Marqués de Santillana", Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, tomos XXIV y XXV (1.916-1.917), págs. 27-31. El apellido Inglés puede interpretarse como una referencia al origen y procedencia del artista, de igual ma

nera que Antonio Inglés, pintor directamente relacionado, como hemos visto, con el arte de los Reyes Católicos, se considera que llegó a España con la embajada que concertó el matrimonio de la Infanta Catalina con el Príncipe de Gales. Este maestro debió formar parte de esa serie de artistas que en la segunda mitad del siglo llegaron a nuestro país, donde se castellanizó su nombre, cambiándolo por la referencia al lugar de origen, como sucedió también en el caso de Juan de -- Flandes.

- (73) Véase GUDIOL, Pintura Gótica, Ars Hispaniae, tomo VIII, Madrid 1.955, pág. 316.
- (74) Véase el comentario y la valoración de estos retratos en CHECA, Pintura y escultura del Renacimiento en España (1.450-1.600), Madrid 1.983, págs. 43-44.
- (75) Véase la referencia al dato en GALLEGO, Op. cit., -- pág. 222.
- (76) Para encontrar el dato hay que remitirse al relato de -- Münzer, véase MUNZER, Op. cit., págs. 388-389.
- (77) Véase BRANS, Isabel la Católica y el estilo hispano-- flamenco, pág. 88. Este es quizás el autor que con -- mayor decisión acometió el estudio del retrato en el -- arte del reinado, incluyendo en esta obra de tipo gene-- ral las referencias documentales que se conocen de -- los retratos, muchos de los cuales han desaparecido.
- (78) Op. cit., págs. 82.
- (79) Véase SANCHEZ CANTON, Los retratos de los Reyes de España, pág. 67.
- (80) Véase BRANS, Op. cit., pág. 83, donde se reprodu-- ce el inventario de estos retratos.
- (81) Op. cit., págs. 83-84, donde se recogen las referen-- cias documentales en relación a estas tablas y se des-- criben con mayor detenimiento.
- (82) Op. cit., págs. 86. Tal vez este sea uno de los aspec--

tos más interesantes que destaca el autor, puesto que - pone el arte del reinado en relación con las modas aristocráticas del momento. El deseo de buscar alianzas matrimoniales fuera de la Península explica en cierto modo la presencia en los inventarios de retratos de príncipes extranjeros, paso previo para la realización de los contratos matrimoniales en esta época.

- (84) Op. cit., pág. 79. Problema al que hice referencia en el capítulo II, estudiando la personalidad de Michel, a quien Brans atribuye la mayor parte de los retratos que se reseñan en los inventarios.
- (85) Según hemos visto, se conserva una Real Cédula de 1.515 del Rey Fernando, que demuestra la presencia del artista en la Corte, en la que se ordena que se paguen al pintor las cantidades que se le adeudaban desde 1.492 por sus servicios como pintor de la Reina.
- (86) BRANS, Op. cit., pág. 80.
- (87) Como se verá más adelante, entre los distintos autores hay una cierta controversia sobre la atribución de la obra a los distintos pintores de la Corte. Véase Op. cit., pág. 86.
- (88) ANGULO, Isabel la Católica, sus trajes, sus joyas y sus retratos, pág. 46.
- (89) Véase SANCHEZ CANTON, Op. cit., pág. 95.
- (90) BRANS, Op. cit., pág. 84.
- (91) Op. cit., pág. 88. Así se fue completando la colección de Margarita de Austria de tablas de Michel.
- (92) Op. cit., pág. 87.
- (93) Véase BERMEJO, Op. cit., págs. 8-10. En este trabajo monográfico sobre la personalidad del artista la autora explica el origen de Flandes, su formación y su llegada a la Corte como artista maduro.
- (94) Op. cit., pág. 34. Tradicionalmente se ha considera-

do este retrato, el más prototípico del arte del reinado, como obra de Juan de Flandes; en este sentido se pronunció Brans, como veremos más adelante, véase BRANS, "Juan de Flandes; Pintor de los Reyes Católicos", Clavileño (1.953), págs. 28-32.

- (95) Op. cit., págs. 34-35.
- (96) Véanse al respecto los comentarios que el autor hace en Op. cit. A diferencia de Bermejo, que sostiene una postura más crítica en relación con las atribuciones a Juan de Flandes, Brans, como se verá más adelante, sostiene esta atribución en la mayor parte de los retratos famosos: Retrato de Palacio, de Windsor ...
- (97) En relación con los Retratos de Windsor y especialmente con el de Fernando, cuya atribución es más dudosa; véanse, como obras fundamentales, ANGULO, "Los retratos de los Reyes Católicos del Castillo de Windsor", Clavileño (1.951) y "Un nuevo retrato de don Fernando el Católico", Archivo Español de Arte (1.951), págs. 260-261.
- (98) Ya he señalado como Brans atribuye^a Juan de Flandes todos estos retratos, véase BRANS, Op. cit.; en cualquier caso, los Retratos de Windsor serán objeto de un estudio más detenido después.
- (99) Véase SANCHEZ CANTON, "El retablo de Isabel la Católica", El autor identificó las tablas y publicó la primera obra menográfica sobre el tema.
- (100) Véase HAVERKAMP, "Juan de Flandes y los Reyes - Católicos", Archivo Español de Arte (1.952), págs. - 237-247, obra en la que el autor identifica un posible retrato del Rey en esa composición de carácter religioso.
- (101) Véase BERMEJO, Op. cit. , pág. 33.
- (102) Véase BARCIA, "Retratos de la Reina Isabel la Católica procedentes de la Cartuja de Miraflores", Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos (1.907), - págs. 35 y ss.

- (103) Véase ANGULO; Isabel la Católica, sus retratos, sus joyas y sus traies, pág. 37.
- (104) Véase LOZOYA, Op. cit., pág. 15.
- (105) ANGULO, pág. 38. La interpretación del joyel ha sido siempre uno de los aspectos más interesantes a comentar del retrato, confiriéndosele un valor simbólico. — Las variantes en la iconografía del joyel permiten además distinguir las diversas versiones que se conservan de la obra.
- (106) Op. cit., pág. 39. Fueron frecuentes en la época las distintas versiones de un mismo retrato debido a la costumbre de intercambiar retratos entre las familias nobles; este hecho crea problemas a la hora de proceder a las distintas atribuciones y fechar las obras.
- (107) Véase HAVERKAMP, Op. cit., págs. 237-238.
- (108) Véase BERMEJO, Op. cit., pág. 34, LOZOYA Op. cit., pág. 17.
- (109) Véase BRANS, Isabel la Católica y el estilo hispanoflamenco, pág. 88.
- (110) Según se desprende de la extensa bibliografía del autor en relación al problema de los retratos de la Reina, — obras citadas anteriormente.
- (111) Véase HAVERKAMP, Op. cit., pág. 239.
- (112) Véase ANGULO, Op. cit., pág. 39. Este es el único autor que relaciona la obra con el arte de Juan de Borgoña.
- (113) Véase BRANS, Op. cit., pág. 88.
- (114) Véase como bibliografía fundamental sobre estos retratos los trabajos citados más arriba, ANGULO, Isabel la Católica, sus retratos, sus joyas y sus traies, pág. 34 y ss., y "Los retratos de los Reyes Católicos en el Castillo de Windsor".
- (115) Véase ANGULO, "Los retratos de los Reyes Católicos

en el Castillo de Windsor", pág. 26. Según expliqué - más arriba, el autor utiliza como fuente fundamental - los testimonios de los cronistas del reinado para reali - zar sus estudios sobre la indumentaria de la Reina; es - to le sirve también para reconstruir los rasgos fisio - nómicos de Isabel.

- (116) Véase una descripción más completa del vestido que lu - ce la Reina y, especialmente, del motivo del bordado - que comenta el autor, en ANGULO, Isabel la Católica, sus retratos, sus joyas y sus trajes, pág. 41 y en - - "Los Retratos de los Reyes Católicos en el Castillo de Windsor".
- (117) Véase ANGULO, "Un nuevo retrato de don Fernando el Católico". Este retrato del Rey, como el de Palacio, - constituyen un ejemplo típico de la afición de la época por hacer distintas versiones de un mismo retrato, lo que explica la existencia de distintas tablas similares en los diferentes museos.
- (118) Véase BABELON, "Sur un portrait de Fernand le Cato - lique au Musée de Beaux Arts de Poitiers", Les aïnies de Potiers (1.952). Al identificar el autor el retrato - de Potiers se cierra la serie de las versiones del re - trato de Windsor de Fernando. El estudio comparado - de las tres tablas Windsor, Berlin y Potiers, permite al autor dar la interpretación más completa sobre la - obra y sus probables autores, como se explica en el - texto.
- (119) Anteriormente he hecho distintas referencias a la atri - bución que hace Brans de los Retratos de Windsor a - Juand e Flandes. Véase "Juan de Flandes, Pintor de - los Reyes Católicos".
- (120) Véase TORRE, "Maestre Antonio Inglés y Melchor - Alemán, pintores de los Reyes Católicos", Arte Espa - ñol, (1.953-55), págs. 105-110, donde, como se vió - en su momento, se analizan una serie de documentos en los que se reseñan pagos al pintor por su trabajo - para la Reina; el autor estima que el pan de oro al - - que se alude pudiera estar en relación con el que pue - de verse en Retrato de Windsor de Isabel la Católica.

- (121) Véase ANGULO, Isabel la Católica, sus retratos . . . - pág. 46.
- (122) Ya he señalado anteriormente sobre el tema de la indumentaria del reinado que debe considerarse como bibliografía fundamental los trabajos de Bernis citados - más arriba, así como el estudio de Angulo citado anteriormente dedicado expresamente a los trajes y complementos que lucieron la Reina y sus hijas .
- (123) ANGULO, Op. cit., pág. 47.
- (124) Véase GUDIOL, Op. cit., págs. 334-335. La controversia en torno a la atribución de la obra a distintos - maestros es uno de los aspectos más sugestivos de la pintura del reinado; si bien, hay que concluir que ningún autor ha conseguido fundamentar suficientemente - estas atribuciones, por lo cual la tabla ha de considerarse como anónima .
- (125) Véase la descripción de la tabla en ANGULO, Op. cit., págs. 47-48.
- (126) Véase NIETO-CHECA, El Renacimiento, Madrid 1980, pág. 21, estudiando las versiones de este tipo de composiciones en la pintura italiana.
- (127) SEBASTIAN, Arte y Humanismo , Madrid 1.978, pág. 209. La fechada de la Universidad de Salamanca responde al esquema de fachada-retablo del arte del reinado, si bien el tratamiento formal responde a una estética - diferente, de corte renacentista, mucho más idealizada, aunque, como se verá, las representaciones de los Reyes en las fachadas no alcanzaron nunca el naturalismo de los retratos en pintura.
- (128) Véase como monografía fundamental sobre el tema -- CASTRO, "El Convento de Santa Engracia de Zaragoza", Seminario Pintoresco (1.856), págs. 4-5, obra - a la que ya he hecho referencia. Hay que notar que esta fachada , como las que he venido analizando hasta - ahora, es sensiblemente posterior al reinado de los - Reyes Católicos.

- (129) Una descripción y estudio más pormenorizado de estos "retratos" puede encontrarse en GALLAY, "Retratos de los Reyes Católicos en la portada de Santa Engracia - de Zaragoza", Seminario de Arte Aragonés (1.945), - págs. 7-13.
- (130) Una buena descripción de la portada, junto a una valoración de su iconografía, puede encontrarse en el trabajo, LLORENTE "El Monasterio de Santa Cruz de -- Segovia", Estudios Segovianos (1.961) citado repetidas veces como monografía fundamental sobre el Convento.
- (131) Véase SANCHEZ CANTON, "Dibujo del arquitecto del siglo XV Juan Guas para San Juan de los Reyes", Arquitectura (1.959), págs. 335 y ss., estudio ya citado en relación con este problema.
- (132) Véase AZCARATE, "La obra toledana de Juan Guas", Archivo Español de Arte (1.956), pág. 29.
- (133) Véase TARIN, La Cartuja de Miraflores, Burgos - - 1.931, págs. 189-190, donde aparece una descripción muy completa del edificio y de las obras de arte que - en él se guardan, obra ya citada como monografía fundamental sobre la Cartuja.
- (134) Véase ANGULO, Op. cit., pág. 49.
- (135) Op. cit., pág. 50, donde se describe con mayor determinimiento la efígie de la Reina que en el trabajo de Tarín.
- (136) Sobre la personalidad y el trabajo de Gil de Siloé puede consultarse SALAZAR, "El origen flamenco de -- Gil de Siloé", Archivo Español de Arte (1.946), pág. 228, y muy especialmente, WETHEY, Gil de Siloé - and his school, Cambridge-Massachusset 1.936.
- (137) Véase GOMEZ MORENO, "La Capilla Real de Granada", Archivo Español de Arte y Arqueología (1.926), pág. 148.
- (138) Véanse los comentarios al respecto en ANGULO, Op.

- cit., pág. 52, quien no se limitó a estudiar los retratos de la Reina de época contemporánea.
- (139) Véase la descripción de los retratos en Op. cit., págs. 43-44. Estos retratos tienen escasa trascendencia para la Historia del Arte, pero presentan cierto interés para la evolución del tema del orante.
- (140) Véase la descripción de los tableros con las escenas de la conquista de Granada en CARRIAZO, "Los relieves de la Guerra de Granada en el coro de Toledo", Archivo Español de Arte y Arqueología (1.927), págs. 20-70. Estos tableros constituyen un auténtico testimonio histórico sobre el desarrollo de la campaña de Granada con sus referencias al desarrollo de las operaciones militares, el equipamiento y disposición de las tropas, etc., pero las representaciones de los Reyes no alcanzan, como es natural, la categoría de auténticos retratos.
- (141) Referencias más amplias a la iconografía del retablo pueden encontrarse, tanto en el trabajo de Gómez Moreno citado más arriba, como en GALLEGO, La Capilla Real, donde, como hemos visto, se aborda de forma global el estudio de la Capilla.
- (142) Véase SANCHEZ CANTON, Los Retratos de los Reyes de España, págs. 21 y ss., donde, como sabemos, el autor recoge todas las noticias sobre la representación de los reyes españoles en miniaturas, sellos o monedas, a las que no hago alusión más extensa por sobrepasar el tema los límites cronológicos de este trabajo.
- (143) Recuérdese cuanto expuse en páginas anteriores en relación con lo que supuso la aparición del donante ocupando la página de un libro. Véase FRANCASTEL, - Op. cit., pág. 71.
- (144) SANCHEZ CANTON, Op. cit., pág. 48.
- (145) Münzer en su relato hace referencia al tema, Op. cit., pág. 408. Este interés de la Corona por acer-

car la nobleza a la cultura constituía un medio más para transformar la nobleza feudal en urbana, problema al que ya he hecho referencia.

- (146) Véase SUAREZ FERNANDEZ, "Fundamentos del régimen unitario de los Reyes Católicos", Cuadernos Hispanoamericanos (1.967), págs. 160-161, problema éste que ha sido comentado con anterioridad.
- (147) Se conservan estos ejemplares en la Biblioteca del Palacio Real, junto a otros de interés para el tema que nos ocupa y que comentaré más adelante, según explica Justa Moreno Garbayo. Véase "Iconografía de los Reyes Católicos en la Biblioteca de Palacio", Reales Sitios (1.970), págs. 41-44.
- (148) Op. cit., pág. 41.
- (149) Escribe Juan del Encina:
"De tal naturaleza, por la providencia diuina, de don especial os adorno que todas quantas virtudes pudo en vosotros aponseto y aponsetadas las experimento y esperimentas estan puestas en vosotros para que a todos los otros príncipes seays enxemplo y dechado. Registra todos nuestros reynos y señorios con tanta prudencia, con tanta fortaleza, con tanta justicia y temperança, - que todos los que retamente dessean regir os tienen - siempre por espejo remirando se en vosotros para imitaros y seguiros y para tomar reglas y preceptos - de reynar. Todas quantas cosas ay escritas de buen - regimiento de príncipes, ...". Cita tomada de RODRIGUEZ VALENCIA, Isabel la Católica en la opinión ..., Valladolid 1.970, pág. 479, volumen I.
- (150) Véase MORENO GARBAYO, *ibidem*.
- (151) Escribe Pulgar en su dedicatoria a Isabel la Católica:
"Muy excelente e muy poderosa reina nuestra señora: algunos ystoriadores griegos e romanos escriuieron bien por estenso las fazañas que los claros varones - de su tierra ficieron, e les parecieron dignas de memoria. Otros escritores ouo que las sacaron de las ystorias, e fizieron dellas tratados aparte, a fin que fuesen más comunicadas, segúnd fizo Valerio, Máxi-

mo, e Plutarco, e otros algunos, que con amor de su tierra, o con afeción de personas, o por mostrar su -- elocuencia, quisieron adornar sus fechos, exaltándolos con palabras algo por ventura más de lo que fueron en obras.

"Yo, muy excelente reina e señora, de amas cosas veo menguadas las corónicas destos vuestros reinos de Castilla e de León, en perjuizio grande del honor que se -- deue a los claros varones naturales dellos e de sus descendientes, porque como sea verdad que fiziesen notables fechos, pero no los leemos estendidamente en las corónicas cómo los fizieron, ni veo que ninguno los escriuió aparte, como fizo Valerio, e los otros. Verdad es que el noble cauallero, Fernand Peres de Guzman, escriuió en metro algunos claro varones naturales dellos que fueron en España; asimismo escriuió breuemente en prosa las condiciones del muy alto e excelente rey Don Juan, de esclarecida memoria, vuestro padre, e de algunos caualleros e perlados, sus súbditos, que fueron en su tiempo. Eso mismo ví en Francia el compendio que fizo un maestre Jorge de Vernada, secretario del rey Carlos, en que copiló los fechos notables de algunos caualleros e perlados de aquel reino que fueron -- en su tiempo. Y aun en aquel libro de la Sacra Escritura que fizo Jhesúm fijo de Sirac, quiso loar los varones gloriosos de su nación. También sant Gerónimo y otros algunos escriuieron loando los ilustres varones dignos de memoria, para loable enxemplo de nuestro beuir. -- Yo, muy excelente reina e señora, criado desde mi menor hedad en la corte del rey vuestro padre, e del rey Don Enrique vuestro hermano, mouido con zquel amor de mi tierra que los otros ouieron de la suya, me dispuse a escreuir de algunos claros varones, perlados e caualleros, naturales de los vuestros reinos, que yo -- conocí y comuniqué, cuyas fazañas e notables fechos, si particularmente sé ouiesen de contar, requeriría fazerse de cada uno una grand ystoria". Los Claros Varones de Castilla, págs. 5-7, edición citada en la bibliografía.

(152) Véase MORENO GARBAYO, ibidem.

(153) El dato es extraordinariamente importante para valo-

rar la actitud de la Reina en materia religiosa, dada la significación que el texto tuvo en la evolución de la espiritualidad de su tiempo. Epistolario Español, pág. 17, - donde se transcribe el texto completo de la carta de la Reina a Talavera, edición citada en la bibliografía.

- (154) Véase GOMEZ MORENO, "Hacia Lorenzo Vázquez", Archivo Español de Arte y Arqueología (1.925), pág. 17, - donde el autor hace un estudio general del Colegio de Santa Cruz de Valladolid y se describe el documento citado.
- (155) Véase un estudio más completo en función de sus características como retrato, en ANGULO, Isabel la Católica, sus retratos, sus joyas y sus trajes, págs. 44-45.
- (156) Op. cit., pág. 48.
- (157) Op. cit., págs. 48-49. En general, como se viene viendo, estas representaciones de los Reyes restringidas al campo de la ilustración del libro tienen escaso interés - como retratos propiamente dichos, según explica el propio Angulo; en mi opinión, es mayor la importancia de las mismas como elemento de carácter emblemático, lo que no supuso que por ello quedara disminuido el valor plástico de las representaciones, que en el caso concreto del devocionario de la Reina constituyen un ejemplo -- bellísimo de la miniatura de la época, aunque el autor no insista en exceso en el carácter naturalista de la representación.

- CAPITULO VI -

El arte y la muerte:
la tumba y el panteón.

VI. 1. - El sentido de la muerte y el concepto de la gloria a fines de la Edad Media y en el Renacimiento.

El final de la Edad Media se adivina desde el momento - en que una profunda crisis cuestiona los valores que habían sostenido la sociedad durante siglos. Al tambalearse la concepción teocrática del mundo se advierte una tendencia al individualismo. La ciencia, la especulación y las artes se centran en la problemática de la existencia humana, que no podrá explicarse solamente a través de la religión. Todo lo cual justificó la aparición del tema de la muerte tratado con el dramatismo y la crudeza que se desprendía de la iconografía macabra y del contenido de buena parte de la literatura bajomedieval.

La crisis bajomedieval que se configuró como una crisis de crecimiento en la que se cuestionaron los viejos valores medievales, liberando al hombre de la tutela y la protección que había constituido la creencia a ultranza en la Providencia. De pronto, el individuo se encuentra a solas consigo mismo, estrenando libertad, pero abrumado por los eternos interrogantes a los que hasta entonces había dado respuesta la "mitología" cristiana. Todo ello llevó a

un nuevo planteamiento del problema de la muerte, que la doctrina — cristiana había resuelto sin dramatismo alguno, puesto que para ellos la muerte no era más que el paso a una vida mejor. En el siglo XV — explica Tenenti— la sensibilidad del fiel se ve abocada a dejar para el fin de la existencia individual el balance de sus cuentas con Dios y a — concentrar en el último instante de la vida la esperanza de la salva— ción (1).

La iconografía macabra constituyó, sin duda, el signo visible del hondo patetismo que sacudió la sensibilidad europea durante — los siglos XIV y XV (2), si bien, el arte español no se hizo a penas eco de estos temas, que fueron mucho más frecuentes en la Europa cen— tral, mientras que la plástica española prefirió insistir en el expresio— nismo dramático del ciclo de la Pasión. Las razones que justificaron el uso, e incluso el abuso, de la iconografía macabra tal vez pudieran encontrarse en un sentimiento piadoso, o más bien tratarse, como — apunta Huizinga, de la reacción de una sensibilidad demasiado fogosa, que sólo de esta manera podía despertar a la borrachera que le produ— cía el impulso vital (3). Sea como fuere, lo cierto es que la estética de lo macabro se incorporó con temas como la calavera o la propia re— presentación del cadáver del difunto a la iconografía funeraria, aunque con el correr del tiempo estas imágenes fueron perdiendo dramatismo fuera del contexto socio-cultural en el que fueron creadas.

En este período el hombre empezó a tener conciencia de sí mismo, de sus inmensas posibilidades y de sus tremendas limitacio— nes. Esto explica los fuertes contrastes que caracterizaron esta épo— ca conflictiva . Por una parte, el hombre descubrió la enorme sole— dad de la muerte (4). Por otra parte, empezó a valorarse la vida, y con ella el concepto de duración . Se respiraba un aire de nostalgia

que generó un arte de evasión -Gótico Flamígero, Gótico Internacional, literatura caballeresca y cortesana- (5); a la vez, otros artistas optaron por dar a sus obras un aire muy distinto de drama y patetismo. Este último es el caso de buena parte del arte religioso español de la época; con una estética naturalista, que huía de toda interpretación trascendente, se concebían las escenas de la Pasión, éstas pasaron a ser tema protagonista de la iconografía de retablos y sepulcros, hasta el punto que la Piedad o Quinta Angustia ha sido considerado tema favorito de la devoción de Isabel la Católica.

La Europa de fines de la Edad Media que asistió al desarrollo y difusión de la iconografía macabra, que se familiarizó con la imagen de la muerte a través de las Danzas de la Muerte, con expresión plástica y literaria, era un mundo fatalista regido por la creencia a ciegas de la Fortuna; los humanistas castellanos del siglo XV -a medio camino entre la tradición de la cultura medieval y el nacimiento de una nueva era- abordaron con frecuencia el tema de la "rueda de la Fortuna". Pero a través de este mismo movimiento cultural, el Humanismo, se difundió el tema de "virtud contra Fortuna". Por lo tanto, la vertiente ético-moral del Humanismo facilitó al hombre el encontrar en sí mismo la posibilidad de remontar la crisis y de dar una nueva razón de ser a su existencia. Di Camillo explica el problema diciendo que el conocimiento de sus potencialidades y de su privilegiada situación en el orden de la creación hizo a los hombres conscientes de su naturaleza mortal y a la vez divina. El conflicto entre sus muchas posibilidades y sus limitaciones quedó plasmado en el tema "virtud contra Fortuna"; los humanistas que se ocuparon del mismo, con el fin de proteger al hombre de las vicisitudes de la vida, volvieron sus ojos al concepto estoico de la virtud que propone hallar la fortaleza dentro de uno mismo pero con mayor frecuencia al concepto aristotélico de virtud práctica; todos ellos creen que el hombre a tra-

vés de la virtud encuentra un camino protector que le libra de los desastres de la vida o se las hace llevaderas (6).

El Humanismo no consiguió resolver el problema de la angustia del hombre ante la muerte, pero sublimó este sentimiento a través del concepto de virtud; en él se encerraban todas las potencialidades que habían hecho del hombre el centro de la nueva cultura. El concepto de virtud llevaba sucesivamente a los de fama y gloria; la fama fue definida por los Humanistas como el reconocimiento de la virtud por el vulgo, mientras que la gloria sería este mismo reconocimiento por parte de los hombres virtuosos (7). De esta forma a la dramática dicotomía medieval constituida por las dos "vidas" - que conformaban la existencia humana se añadió una tercera vía de realización personal, la "vida de la fama" que cantó Jorge Manrique (8). El de la gloria es un concepto que los humanistas rescataron de la Antigüedad; ella garantizaba la vida eterna y la inmortalidad en la memoria de las gentes, lo que justifica el culto a la personalidad - que subyacía en el arte funerario.

El problema en torno al tema de la muerte, que se manifestó con especial virulencia a partir del siglo XIV, explica el desarrollo del arte funerario, que ha de valorarse como una de las especialidades artísticas más interesantes de la plástica a fines de la Edad Media y - cuyos modelos más representativos fueron asumidos con pequeñas modificaciones por la escultura renacentista. Poco a poco el sepulcro - se fue convirtiendo en tema fundamental de la escultura bajomedieval y su iconografía fue recogiendo las transformaciones que sufrió la colectividad humana en el paso de la Edad Media al Renacimiento en un amplio abanico de temas que iban desde la iconografía macabra - con tejos fúnebres, calaveras, ... - a las alegorías del Humanismo Cris-

tiano representadas por los temas de virtudes.

El arte del sepulcro estaba destinado a poner de manifiesto la individualidad del difunto. La aparición de la estatua yacente, - con su variante posterior, el orante, señaló el abandono del anonimato medieval en un momento en el que el hombre luchaba por encontrarse a sí mismo; esta lucha conduciría al hombre al Humanismo. El culto a la personalidad del difunto se inició con la aparición de las primeras estatuas funerarias en la Baja Edad Media. A ello obedece el que el sepulcro no pueda ser considerado exclusivamente como un ejemplo de arte piadoso y devocional, sino que asume desde el momento de su aparición un sentido marcadamente representativo, e incluso emblemático, anticipándose a lo que había de ser la razón de ser de muchas obras de arte posteriores. En un primer momento los sepulcros ostentaron, - casi exclusivamente, una decoración heráldica, como una referencia - de carácter aristocrático al linaje del difunto. La representación -- de su imagen por medio de la estatua funeraria vino a significar el - triunfo del individualismo y nos remite a esa actitud individual y solitaria ante el trance de la muerte a que he hecho referencia más arriba.

A la estatua del difunto acompañaba una rica y variada iconografía, a través de cuyos temas podía estudiarse la evolución que sufrió el sentimiento hacia la muerte en el tortuoso camino que desembocó en ese canto a la vida que fue el Renacimiento. En un primer -- momento los temas macabros y la concepción dramática del hecho de la muerte dominaron la iconografía funeraria (monjes encapuchados - en tétrico peregrinaje, plañideras, restos de esqueletos, etc., etc.). Poco a poco la iconografía se iba enriqueciendo, mientras que los temas macabros tendían a desaparecer. Llegó entonces el momento del triunfo de los motivos religiosos, como una referencia a la importan-

cia del componente religioso en la sensibilidad de este período. De esta forma la iconografía funeraria fue enriqueciéndose hasta llegar a la aparición del sepulcro renacentista, donde, junto a los temas religiosos, se representan virtudes, como alusión al contenido del Humanismo Cristiano, emblemas y demás motivos heráldicos y los recursos de la estética renacentista. Con todo, el sepulcro español del siglo XVI -del tipo de los que se encuentran en la Capilla Real de Granada- se convirtió en un canto a la glorificación del difunto. En él se omitía toda alusión dramática al tema de la muerte; sin embargo, la iconografía del sepulcro desarrollaba todos los temas que le habían sido familiares en vida al difunto: el contenido de la *Philosophia Christi*, los elementos alegóricos del Humanismo Cristiano, la referencia erudita a los modelos decorativos de la estética quattrocentista, ... (9).

La morfología del sepulcro, y más concretamente la representación del difunto, se vió sometida a la evolución que sufrió la espiritualidad a lo largo de los siglos XV y XVI. De esta forma la crispación angustiosa que reflejaban los sepulcros bajomedievales en los que la estatua yacente reproducía y exageraba de forma casi moribunda los rasgos del cadáver (10), dejó paso a la serenidad renacentista, que se manifestó a través del sabor quattrocentista de los sepulcros de Fancelli, hasta llegar a la síntesis de elementos que se desprende de los ejemplos de Pompeyo Leoni con el triunfo del modelo del bulto orante (11).

La crisis bajomedieval planteó, como hemos visto, con tintes dramáticos el problema de la muerte. La nueva cultura humanista ofrecía un camino para superar la crisis con su doctrina a propósito de la glorificación del hombre. Pero la religión brindaba otra posible alternativa para superar esta crisis; ésta estuvo determinada por

la renovación espiritual que empezó a gestarse a fines de la Edad Media. La tendencia al individualismo vino a apoyar la necesidad de propugnar una religiosidad profunda, intimista y sencilla, que condenase la aparatosidad de las ceremonias y manifestaciones externas. La llamada "piedad moderna" a que he aludido en otras ocasiones, contemplaba el problema de la muerte exento de todo dramatismo, con serenidad y estoicismo, contraponiéndose al patetismo que se desprendía de la iconografía macabra, y encontraba su expresión literaria en el Ars Moriendi, que se difundió rápidamente por Europa. Este tratado de moral cristiana tenía por misión preparar al hombre para "bien morir" y, por analogía, propició la aparición de los tratados sobre el -- "bien vivir". En definitiva, este género literario no hacía más que incidir sobre el tema de la concepción de la vida y de la muerte del cristiano de acuerdo con el contenido de la espiritualidad renovada a que he hecho referencia (12).

Durante el reinado de los Reyes Católicos penetró en España el Ars Moriendi. Apareció en 1.483 traído por los impresores alemanes. La primera versión castellana se debe a Rodrigo Fernández de Santaella, que había sido orador en Roma en 1.477, y se publicó -- bajo el título Arte de bien morir muy copiosa y devota para todo fiel cristiano (13). Esta corriente espiritual se manifestó en toda su actitud crítica frente al aparato ceremonial que rodeaba el trance de la muerte. Aunque el espíritu austero de Isabel la Católica que, como veremos más adelante, participaba de estas inquietudes, no se refleja en su propio enterramiento, la nueva sensibilidad iba calando en la espiritualidad española. Erasmo en su Preparación para la muerte -- de la -- que en 1.535 había ya dos versiones en castellano -- recogió y difundió en nuestro país esta problemática cuya base se encontraba en el Humanismo Cristiano (14). Frente a la pasividad con la cual el hombre me-

dieval aceptaba su destino Erasmo propugnaba una religiosidad profunda y activa, que bebía en las fuentes de la corriente ético-moral del Humanismo, con lo cual la religión cristiana asumía el concepto clásico de virtud. De esta forma el hombre podía aguardar la llegada de la muerte con la confianza que le brindaba el haber llevado una existencia "virtuosa". Las estatuas yacentes que denotan una actitud de abandono ante el trance de la muerte acabarán transformándose en los orantes que suponían una participación activa en el trance y una aceptación de la muerte en sereno recogimiento, según la interpretación que he propuesto en el trabajo citado más arriba para explicar la evolución que sufrieron los bultos funerarios a lo largo del siglo XVI.

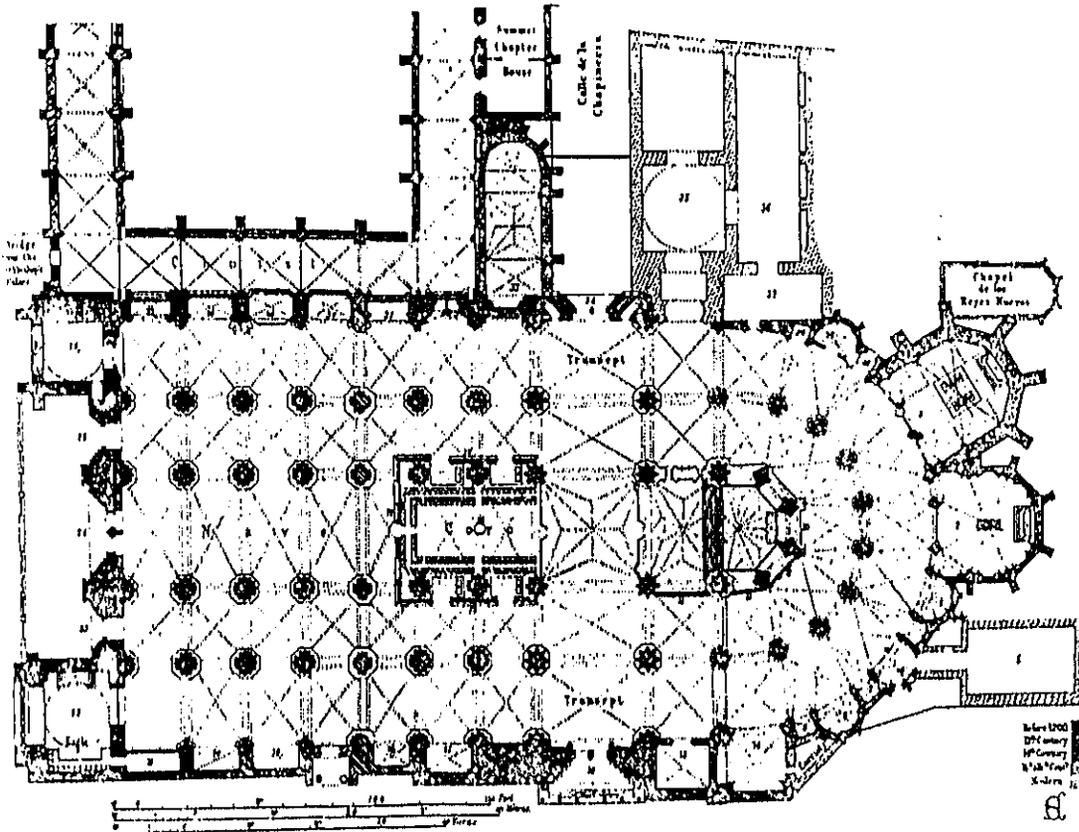
De cuanto he venido exponiendo se desprende la importancia del arte del sepulcro como testimonio de las actitudes vitales de toda una época. A continuación me propongo abordar el problema del arte funerario en torno a los Reyes Católicos, para lo cual habré de referirme en distintas ocasiones a los planteamientos teóricos sobre la valoración del problema de la muerte que he dejado esbozados.

VI. 2. - Los Panteones de la Casa Real de Castilla en el reinado de los Reyes Católicos.

A). - Valor representativo y características formales.

El concepto de panteón se vincula por definición a los valores aristocráticos; a través de ellos se rinde culto al linaje, a la — estirpe, y por lo tanto, aparecen siempre relacionados con las familias que de alguna manera ostentaron el poder político, social, económico . . La aparición del panteón -en su versión cristiana- fue una consecuencia de la evolución del arte del sepulcro y éste, como áquel, eran anteriores a la conflictiva problemática bajomedieval en torno al tema de la muerte, Este dió el impulso necesario al arte funerario, convirtiéndolo en una de las vertientes más interesantes de las manifestaciones artísticas de la época y enriquecido su contenido simbólico e iconográfico. A partir del siglo XIII -por citar una fecha convencional de carácter - orientativo- surgió una nueva realidad arquitectónica, la capilla funeraria, que invadió las girolas de las nuevas catedrales. Nos encontramos ante un arte en el que, bajo una aparición piadosa, se empezaba a rendir culto a la personalidad del difunto y a la estirpe a la que pertenece.

Los miembros de la alta nobleza, del clero aristocrático, - los reyes, e incluso los burgueses enriquecidos -en países en los cua_



Planta de la Catedral de Toledo, en cuya girola destacan las Capillas de Reyes Viejos, San Ildefonso y Reyes Nuevos.

les desempeñan una función destacada en el contexto socio-económico - encargaron sus capillas funerarias; costearon, en ocasiones, la ampliación de algunas catedrales y promovieron la fundación de conventos e iglesias que tuvieron como fin primordial el funerario. La Casa Real de Castilla tuvo sucesivos Panteones a lo largo de la Edad Media, con los que quiso prestigiar distintas ciudades (15). El prestigio de las Huelgas Reales de Burgos fue recogido por la Catedral de Toledo en sus capillas de Reyes Viejos (16) y de Reyes Nuevos (17). Hubo, sin embargo, otros reyes que buscaron un lugar de enterramiento lejos de los centros tradicionales, fundando o prestigiando con sus sepulcros otras construcciones, como la Cartuja de Miraflores, fundación personal de Juan II, o el Monasterio de Guadalupe, donde Enrique IV se hizo enterrar -- junto a su madre. De esta manera la Corona empezó a proteger y a prestigiar los Monasterios que respondían a la devoción personal de los reyes.

Los últimos Trastámara no debieron sentirse identificados con los Panteones habituales de la Monarquía castellana y, siguiendo la sensibilidad de la época, optaron por una interpretación más personal - del tema, donde se hiciese expresa referencia al valor representativo y al contenido de la espiritualidad de la época. Los Reyes Católicos, primero en Toledo, en San Juan de los Reyes, que ellos fundaron como templo votivo de la Monarquía y lugar de enterramiento, y más tarde en Granada imprimieron al concepto de "panteón" un marcado sentido representativo. Granada, tras la conquista, había asumido un nuevo sentido simbólico, amenazando con arrebatarse a las viejas ciudades castellanas la hegemonía nacional. Ello justificó el que el Emperador soñara - con construir su palacio en la Alhambra y con establecer en la girola - de la Catedral el Panteón de la nueva Monarquía, aspiración que quedó reducida a la Capilla Real con los espléndidos sepulcros de Fancelli y - Ordóñez.

Es preciso señalar que la costumbre de elegir como lugar de enterramiento los monasterios y conventos que habían sido generosamente favorecidos en vida del difunto, entre cuyos muros había llegado a habitar en algunas ocasiones, no hacía más que perpetuar una vieja tradición española, a lo que he hecho referencia anteriormente, que arrancaba desde la aparición de los poderosos monasterios benedictinos y culminó en la fundación de El Escorial, según la cual estas instituciones aunaron en torno a ellas las funciones de templo, panteón y palacio. Había en todo ello una referencia a la concepción teocrática del poder y una ostentación del mismo a través de la riqueza y solemnidad de la pompa religiosa. Esta costumbre no había desaparecido, como sabemos, cuando las nuevas Ordenes Religiosas surgidas en la Baja Edad Media -franciscanos, cartujos, dominicos, jerónimos, ...- empezaron a propugnar una religiosidad profunda e intimista. Los reyes y grandes señores vincularon entonces su devoción a los nuevos conventos, que fundaron con extraordinaria generosidad, designando sus iglesias como lugar de enterramiento. A este respecto comenta Chueca: que la muerte en estos panteones representaba la consolidación de un estado de virtud, puesto que los príncipes y grandes señores buscaban en estas instituciones recogimiento y penitencia (18).

Juan II de Castilla fundó, como sabemos, una cartuja en el valle burgalés de Miraflores sobre un viejo palacio de caza de los Trastámara, como lugar de enterramiento; si bien, el grueso de las obras del edificio puede considerarse del reinado de los Reyes Católicos, según es sabido. Su hijo Enrique IV eligió como lugar de enterramiento la iglesia de su Monasterio de El Parral (Segovia), aunque anticipándose a su ambicioso valido Enrique de Villena el rey dedició que se le enterrase en el Monasterio de Guadalupe, fundación expresamente vinculada a la Corona de Castilla, como he explicado. Los Reyes Católicos en los

primeros años de su reinado decidieron establecer su Panteón en un convento franciscano, aludiendo a una devoción de la Reina, San Juan de los Reyes (Toledo); fue más adelante cuando se optó por la ciudad de Granada; en la construcción de la Capilla Real se empleó como hemos visto, - el modelo de planta de iglesia mendicante. Después de la muerte del -- Príncipe don Juan (1.497) se eligió para su enterramiento la capilla mayor del Convento de Santo Tomás de Avila, de la que los Reyes ostentaron el Patronato. Este Convento respondía, como he explicado, a la fundación de Tomás de Torquemada y del tesorero de los Reyes y su esposa, María Dávila, quienes lo concibieron a su vez, como capilla funeraria. En las dependencias del Convento se habían hecho edificar los Reyes Católicos el palacio de verano, mencionado en varias ocasiones. De esta manera Santo Tomás se convirtió en un magnífico ejemplo de templo, - panteón y palacio.

Al estudiar de forma global la arquitectura en tiempos de los Reyes Católicos, Damián Bayón advirtió sorprendido el valor funerario - de buen número de edificios - Santo Tomás de Avila, San Juan de los Reyes, la Cartuja de Miraflores, la Capilla Real, . . . - y comenta que ello - estaba estrictamente relacionado con las exacerbadas creencias en el más allá de los Reyes (19). La insistencia del arte de este reinado en el tema funerario, en mi opinión, no ha de interpretarse exclusivamente como la consecuencia de su angustia personal y de su actitud piadosa ante el problema de la muerte, sino que en todo ello confluía la tradición medieval de construir iglesias y capillas funerarias, a través de las - - que, junto a otros valores, se ponía fundamentalmente de manifiesto el contenido representativo del arte funerario, que impulsó a los propios - Reyes Católicos a buscar un emplazamiento adecuado para establecer - en él su Panteón familiar, problema que justificó los sucesivos intentos en Toledo y Granada con su espectacular alarde de elementos heráldicos

y emblemáticos.

Ahora bien, en la actuación personal de los Reyes Católicos con relación al tema del Panteón hay que considerar distintos aspectos. Ellos debieron calibrar, sin duda, el importante contenido representativo inherente al arte funerario, lo que justificaría el espectacular desarrollo de la decoración heráldica en San Juan de los Reyes. Fueron, - sin embargo, sensibles también a la orientación de las nuevas corrientes espirituales que propugnaban una religiosidad sencilla e intimista, - lo que les llevó a una reflexión serena sobre el trance de la muerte, - - aproximándose al contenido de la "piedad moderna". En efecto, - Isabel la Católica, como hemos visto, en una carta dirigida a su confesor Hernando de Talavera se interesaba por la marcha de la traducción castellana de la obra del Cartujano, en la que, siguiendo a Kempis, puede encontrarse el punto de referencia de la orientación evangélica de la "piedad moderna" (20). Los Reyes debieron hacer compatibles estas inquietudes con la explotación al máximo de los recursos que les brindaba al arte funerario en orden a prestigiar a través de su propia imagen la Monarquía que ellos encarnaban.

La imagen de los Reyes Católicos que nos han legado los humanistas de la Corte -Anglería y Marineo Sículo, fundamentalmente - y el juicio sobre su personalidad que de ello se desprende, tanto por - cuanto se refiere a su actuación política, como a las peculiares características de su personalidad, estuvo mediatizado por el contenido y orientación de la cultura de la época. Pedro Mártir de Anglería comenta en relación con la muerte de la Reina que no se la debe llorar, sino tenerle envidia, puesto que disfrutaría de una doble vida, la de la fama, a que - aludió Manrique, y otra vida inacabable en la presencia de Dios (21). - Las palabras de Anglería reflejaban la formación humanista de raíz es-

toica de su autor. El Humanismo Cristiano, superada la crisis bajomedieval, asumió sin dramatismo alguno el hecho de la muerte; a la doctrina humanista que prometía al hombre virtuoso la vida de la gloria y de la fama se añadió la confianza del cristiano en la salvación eterna. Por lo tanto las palabras de Anglería no nos transmiten ningún sentimiento - angustioso ante el hecho de la muerte y nos remiten al contenido de las Coplas de Jorge Manrique que habían anticipado en la literatura castellana el triunfo de estas doctrinas. En mi opinión, la insistencia en el tema funerario en el arte de los Reyes Católicos a que hace referencia Bayón, no puede interpretarse como un deseo de recrearse en el contenido angustioso que conformaba la concepción bajomedieval de la muerte, todo lo más como una referencia piadosa de la que no estaban exentos los contenidos representativos inherentes al arte funerario.

La actitud que se desprende de las disposiciones testamentarias de los Reyes Católicos pone de manifiesto la adhesión a las corrientes espirituales y culturales más innovadoras de su tiempo. Participaron del espíritu del Humanismo Cristiano al aceptar con sereno estoicismo el hecho de la muerte, rechazando, asimismo, los excesos y abusos de la pompa fúnebre. La Reina Isabel debió debatirse entre las responsabilidades políticas inherentes a su rango, que la llevaron a fundar San Juan de los Reyes como templo votivo de la Monarquía, y su personal manera de vivir la religiosidad, que la llevó a rechazar el lujo y la ostentación de las ceremonias y la pompa fúnebre. Isabel, que cumplió la voluntad de su padre, favoreciendo la construcción de la Cartuja de Miraflores y los espléndidos sepulcros de Gil de Siloé, dispuso en su testamento que se la enterrase con el hábito de San Francisco -recuérdese su devoción por el Santo pobre de Asís- en un monasterio franciscano y en "... una sepultura baxa, que no tenga bulto alguno, sobre una losa -baja en el suelo, llana, con sus letras cultidas en ella" (22). Sencilla

y austera fue su sepultura en el Convento de San Francisco de la Alhambra (23) hasta su traslado posterior a la Capilla Real y la ejecución del magnífico sepulcro de Fancelli.

A través de los testamentos de los Reyes puede comprobarse su deseo de reducir al máximo indispensable las ceremonias fúnebres. - La actitud de los dos esposos se inscribía dentro de la línea de pensamiento que, siguiendo la renovación espiritual de fines de la Edad Media, se había plasmado en el Ars Moriendi, cuya difusión en España coincidió con el reinado de los Reyes Católicos, según comenté más arriba. Estas inquietudes orientaron buena parte del pensamiento de Erasmo, de amplia difusión en nuestro país, quien se declara partidario del recogimiento piadoso y la oración individual, condenando el uso abusivo de ceremonias externas (24) y se aparecen otros autores españoles que siguieron su obra, como en el caso de Alejo Venegas en su Agonía del Transito de la Muerte, cobrando pleno sentido en el mundo de la Contrarreforma. Las indicaciones de Isabel la Católica en relación a sus funerales - reflejaban ya la condena de las ceremonias fúnebres (25). Por su parte, el Rey Fernando con relación a este tema se dirigió en estos términos - al Lugarteniente General del Rosellón y la Cerdeña en carta de 20 de noviembre 1.504, diciendo expresamente que no deben hacerse demasiados gastos en las ceremonias de los funerales de la Reina "sino lo que sea sufragio e bien para su ánima" (26). Con respecto a sus propias exequias el Rey Católico dispuso en su testamento que en sus funerales se huyese también de la pompa y vanidad del mundo (27).

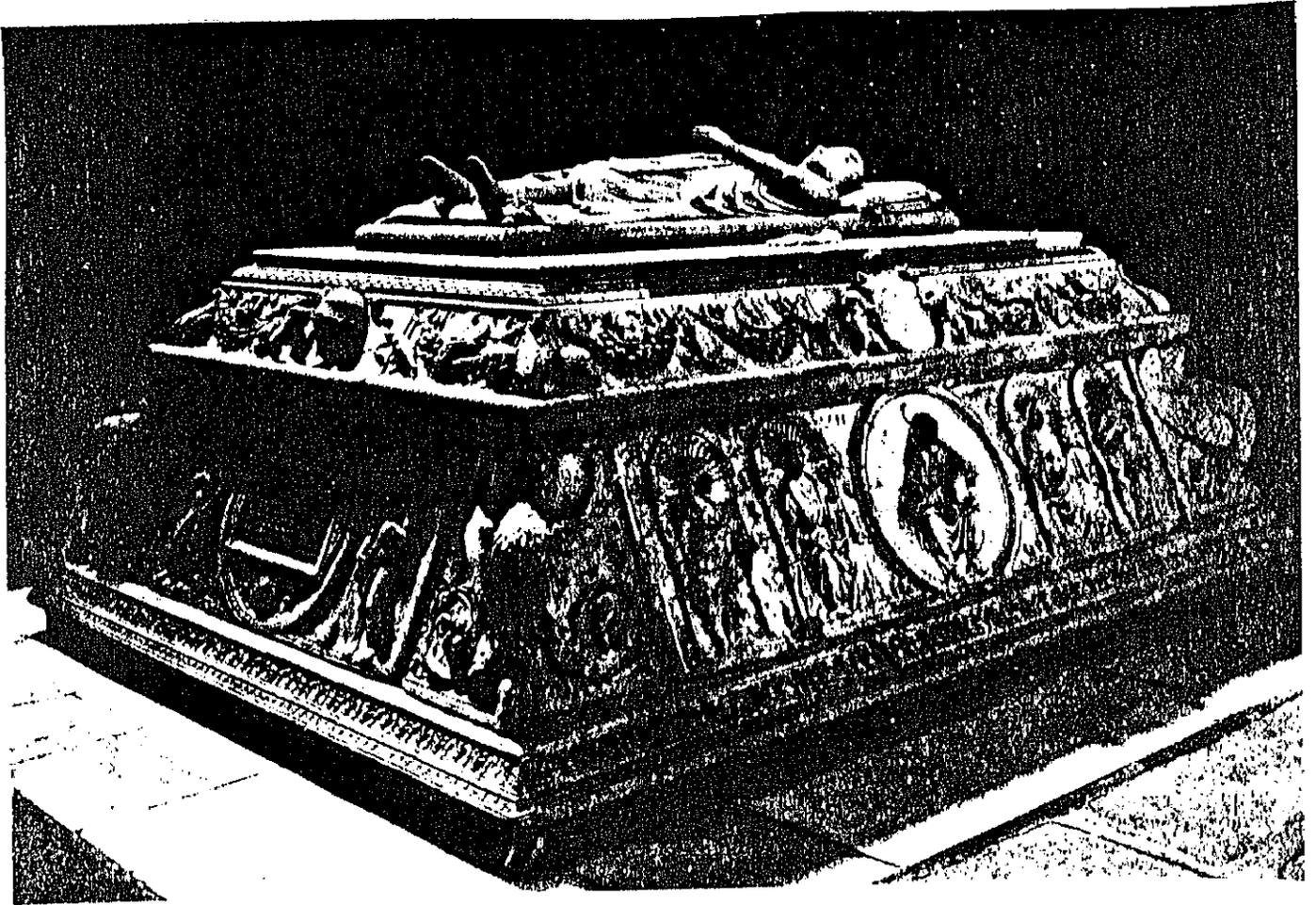
Sin embargo, según explica Hernández Perera, se debió a la iniciativa de Isabel la Católica la ejecución del espléndido sepulcro - del Príncipe don Juan. Al morir éste en 1.497 se decidió enterrarle en el Convento de Santo Tomás de Avila, lugar que había gozado de forma



Doménico Fancelli, Sepulchro del Cardenal Hurtado de Mendoza, Catedral de Sevilla.

especial de la predilección del Príncipe y que tenía ya un contenido funerario, puesto que había sido fundado por el Inquisidor Torquemada y María Dávila, siguiendo la voluntad testamentaria de su esposo, como lugar de enterramiento. Más tarde se decidió levantar a la memoria del Príncipe un monumento en mármol del tipo del que en 1.502 el Conde de Tendilla encargó al escultor italiano Fancelli para su hermano el Arzobispo de Sevilla Hurtado de Mendoza (28). Tendilla encargó también a Fancelli el sepulcro del Príncipe, quien de esta manera introdujo en la Corte la estética renacentista. El sepulcro se realizó en mármol blanco de Carrara entre los años 1.511 y 1.513. Fancelli tras ir a Granada a copiar un retrato del Príncipe que se conservaba allí, marchó a Italia para ejecutar la obra, como era usual en estos primeros sepulcros renacentistas que tuvieron un carácter de "arte importado". La importancia de este monumento reside en que ha sido considerado la cabeza de serie de los sepulcros renacentistas españoles. Se trata de un sepulcro exento con las paredes en forma de talud, siguiendo el modelo de Pollaiuolo para el sepulcro de Sixto IV. En él se refleja la estética quattrocentista que los talleres genoveses habían difundido por la Europa de su tiempo; a ello responde la decoración que, a manera de friso, aparece en la parte superior de la cama, inmediatamente debajo del bulto yacente. En el sepulcro falta toda referencia al sentimiento trágico de la muerte. En los flancos pueden verse las representaciones de virtudes, que están en relación con el contenido de la cultura humanista, y de algunos santos, entre ellos Santo Tomás, aludiendo a la advocación del Convento, y San Juan, como referencia expresa a la personalidad del difunto. En la estatua yacente se manifiesta especialmente el carácter idealizado del arte renacentista. Sobria y serena esta estatua ha perdido el sentido naturalista y la aparatosidad de los modelos inmediatamente anteriores -según se verá más adelante el barroquismo de las modas moriscas caracterizó a las estatuas de Miraflores-. El propio Tendilla contempló sorprendido el retrato que Fancelli había co-

Lam. IX
1y2



Doménico Fancelli, Sepulcro del Príncipe Don Juan,
Santo Tomás de Avila.



Doménico Fancelli, Sepulcro del Príncipe Don Juan, la estatua yacente, Santo Tomás de Avila.



Doménico Fancelli, Sepulcro del Príncipe Don Juan, detalle de la estatua yacente, Santo Tomás de Avila.



Doménico Fancelli, Sepulcro del Príncipe Don Juan, representación de Virtudes en los flancos de la cama (Prudencia y Templanza) Santo Tomás de Avila.

piado en Granada y expuso en carta dirigida a Juan Velázquez de Cuéllar su desagrado porque éste era de mejor gusto que el que su Alteza tenía ^{Lam. IX}₃ (30).

La iglesia del Convento de Santo Tomás responde al modelo de iglesia conventual con capillas laterales y amplio desarrollo en la capilla mayor (31); éste fue el lugar designado para colocar el sepulcro del Príncipe, frente a los enterramientos góticos de los fundadores del Convento. Explica Cienfuegos que los Reyes Católicos tuvieron el patronato de esta capilla mayor y que la dotaron con cuarenta mil maravedíes con la obligación de que se dijese una Misa cantada diaria por el alma de su hijo y otra de aniversario (31). Con la colocación del sepulcro del Príncipe don Juan en el Presbiterio de Santo Tomás se primaba el valor funerario de la capilla mayor, aspecto que, como veremos a continuación, caracterizó el arte funerario de los Reyes Católicos. ^{Lam. VI}₆

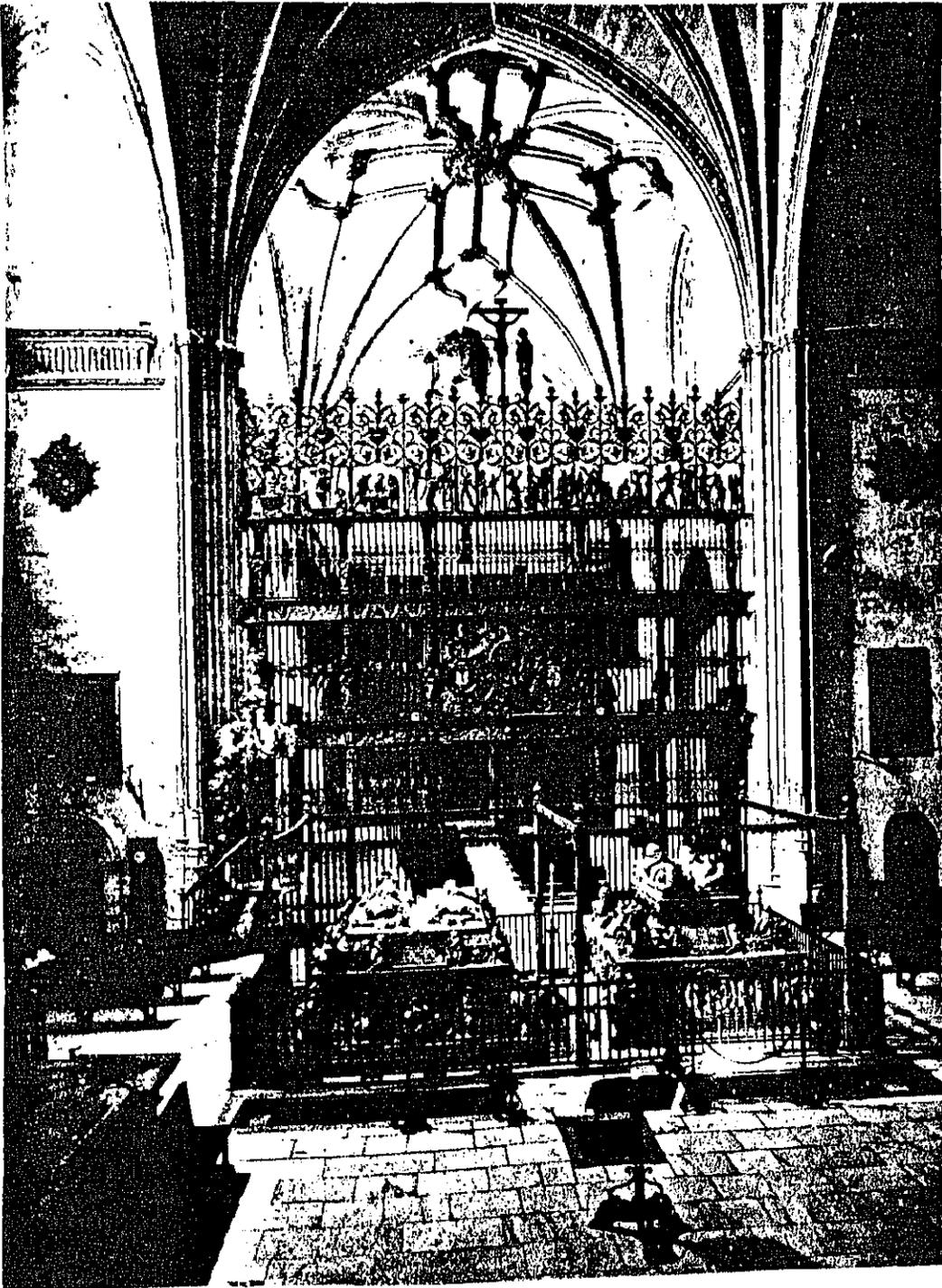
El caso del Convento toledano de San Juan de los Reyes es, por cuanto se refiere a la problemática del arte funerario, mucho más significativo que el de Santo Tomás, a pesar de la falta de los sepulcros reales. La elección de la ciudad de Toledo para establecer en ella el Panteón Real estuvo determinada por el deseo de revitalizar la tradición de la Monarquía visigoda representada en esta ciudad, como una referencia de carácter nacionalista, y por el intento de establecer una confrontación abierta con la Iglesia española por la hegemonía política a través de su Sede Primada. El Convento se levantó alejado del centro urbano dominado por la silueta de la Catedral, creando un nuevo polo de atracción en el urbanismo de la ciudad y una tensión entre los dos edificios. Estructuralmente la iglesia responde al modelo de arquitectura conventual que consagró el arte de los Reyes Católicos, con nave única cubierta por compleja bóveda de crucería con capillas entre los contrafuertes

e importante desarrollo en planta de la cabecera (32). El extraordinario desarrollo que el lenguaje heráldico de la arquitectura del reinado alcanzó en este edificio, y que lo convirtió en un verdadero emblema de la Monarquía de los Reyes Católicos, pone de manifiesto el contenido representativo y emblemático con el que se concibió el tema del Panteón desde los primeros años del reinado, ya que la fundación del Convento nos remite a la victoria de Toro con la que concluyó la Guerra de Sucesión. Chueca Goitia, estudiando el tema, ha señalado la importancia que adquirió la cabecera de la iglesia, tanto en planta, como en desarrollo iconográfico y decorativo; según el autor, ésta se justifica por haberse concebido como auténtica capilla funeraria. En efecto, para Chueca la Cartuja de Miraflores con su espléndido presbiterio, que contiene los magníficos sepulcros de Gil de Siloé, no debe considerarse más que como un antecedente del de San Juan de los Reyes, donde el arte funerario adquiriría todo su esplendor (33). Según Chueca, de haberse enterrado aquí a los Reyes y haberse cerrado el recinto con hermosa verja, a la manera de lo que se hizo en Granada, éste habría cobrado su verdadero sentido.

Estudiando la arquitectura funeraria española de la época, - se ha hecho hincapié en el valor funerario asignado a las cabeceras de las iglesias, aspecto que puede interpretarse como una referencia al contenido trascendente del tema de la muerte. El modelo de iglesia conventual de una sólo nave, habitualmente empleado por la arquitectura de los Reyes Católicos, permitía un notable desarrollo de la cabecera, facilitando su utilización como capilla funeraria, solución que, por otra parte, era de una gran efectividad plástica. A este respecto puede evocarse la imagen del espectacular sepulcro de Gil de Siloé a los pies del magnífico retablo que puede contemplarse desde la nave de la iglesia de Miraflores. Cuando el conjunto de la cabecera se cerró con una reja, como en el caso de la Capilla Real, ésta se convirtió en un ambiente cerrado, que parecía haber sido concebido de forma independiente -

Lam. IV
5

Lam. IX
4



Capilla Real de Granada, interior.

del resto del templo. Aquí el valor trascendente de la capilla mayor se transmite con mayor intensidad a los sepulcros.

Este esquema arquitectónico, que primaba el valor significativo de la cabecera desde un punto de vista funerario, apareció en Miraflores; pero habría de repetirse en San Juan de los Reyes, según explicaba Chueca, se manifestó también en Santo Tomás de Avila al escogerse la capilla mayor como lugar de enterramiento del Príncipe don Juan. Esta costumbre se continuó en la Capilla Real y debería haber culminado en la girola de la vecina Catedral, lugar elegido por el Emperador - para establecer allí su Panteón. Años más tarde Alejo Venegas, desde su postura crítica ante la vanidad de la pompa funeraria, en la línea de la renovación espiritual que se había dejado sentir desde la aparición - del Ars Moriendi y que culminó en la doctrina de los teólogos del siglo XVI, condena la costumbre de colocar los sepulcros junto al altar mayor, como si por tener la sepultura más próxima al altar tuvieran el - cielo más cercano, y afirma que si el siglo dura mucho los sepulcros - vendrán a ser los altares (34). Venegas no hacía más que recoger con esto el pensamiento de Erasmo, quien había abordado el problema en el Modus Orandi (35).

B). - La Cartuja de Miraflores.

Según sabemos, la Cartuja de Miraflores respondía a una vieja fundación de Enrique III, en la que se ponía de manifiesto la vinculación de los nuevos monasterios bajomedievales a antiguos palacios de la Monarquía castellana. Juan II, quien recibió de su padre el encargo de llevar a su término la construcción del Monasterio en el valle de Miraflores, cambió la advocación del mismo por la de Cartuja de Santa María de Miraflores y eligió su iglesia como lugar donde establecer su Panteón personal (36).

Juan II enriqueció la fundación, pero las obras quedaron interrumpidas tras el incendio de 1.452 y la muerte del rey en 1.454. Fue Isabel la Católica quien en el último tercio del siglo acometió con auténtica decisión la tarea de concluir las obras, siguiendo la voluntad testamentaria de su padre, obras que quedaron bajo la dirección de Simón de Colonia. A la labor de la Reina Católica como impulsora de las obras de la Cartuja hace referencia la inscripción del siglo XVII que figura en el atrio de la iglesia.

Desde un punto de vista estrictamente arquitectónico, el conjunto, pese a tratarse de una fundación muy anterior, ha de considerarse como obra del reinado de los Reyes Católicos. Al abordar el pro--

blema concreto de la arquitectura religiosa del reinado, estudié perme-
nORIZADAMENTE las características formales de la Cartuja, cuyo "estilo", vinculado a la personalidad de Juan y Simón de Colonia, puede con-
traponerse en cierta medida al de Juan Guas (37).

En la iglesia de la Cartuja se concentra el sentido funerario del conjunto. Da entrada a la iglesia una portada de sencilla composición, en cuyo tímpano puede verse la representación de la Piedad de Lam. III
19 corte hispanoflamenco, motivo que se ha considerado como favorito de la devoción de la Reina, y que relaciona temáticamente esta portada Lam. III
18 con la serie de ejemplos a que he hecho distintas referencias -Santa Cruz de Segovia, El Paular, Claustro de la Catedral de Segovia, ...- vinculadas al arte de Juan Guas. En la parte inmediatamente superior al tímpano se encuentran las referencias emblemáticas al fundador, aludiendo al contenido representativo del arte funerario; se trata de la banda encolada, emblema personal de Juan II, y del escudo de Castilla, ambos emblemas sostenidos por un león en alto relieve y situados a izquierda y derecha de la portada; mientras que en el monumental remate triangular que domina la silueta del edificio se encuentra el escudo de armas de los Reyes Católicos, como una referencia al reinado bajo el que se concluyeron las obras. Los elementos emblemáticos se repiten en el interior, en la ornamentación de la iglesia, los sepulcros, el retablo, ..., aludiendo al valor representativo del edificio.

La planta de la iglesia responde al modelo de iglesia cartujana con sus distintos tramos bien diferenciados. Se trata de una sencilla iglesia conventual de una sola nave con capillas en uno de sus lados, compleja bóveda de crucería y cabecera octogonal, ligeramente elevada del resto de la nave. A los pies se encuentra el tramo reservado a los seglares, separado del resto de la nave por verja de hierro;

más adelante está el de los legos con su hermosa sillería de corte renacentista; a continuación el de los monjes con sillería gótica y comunicación directa al exterior; y por fin, el espléndido presbiterio. La cabecera, un poco más ancha que el resto de la iglesia, está formada en planta por medio octógono; en su centro se colocó el sepulcro de los fundadores -Juan II e Isabel de Portugal-, a la izquierda, adosado al muro, el sepulcro del Infante Alonso; remata el conjunto el magnífico retablo en madera dorada, obra de Gil Siloé; una reja baja situada ante el sepulcro de Juan II cierra el conjunto, anticipándose a la solución que aparecerá más tarde en la Capilla Real de Granada.

Se cubre la iglesia con una hermosa y compleja bóveda de crucería que alcanza su solución más espectacular en la cabecera con sus enormes arcos que arrancan de la cornisa y confluyen en el florón central. A lo largo de la nave los grandes arcos principales y los secundarios forman una complicada retícula, donde los florones grandes y pequeños se configuran como elemento ornamental e iconográfico. Los cinco grandes florones que se corresponden con cada uno de los tramos de la nave están decorados por emblemas heráldicos, excepto el central que lleva los símbolos de la Pasión. Estos emblemas se corresponden con los escudos sostenidos por ángeles que se sitúan en los arranques de los arcos.

Ahora bien, en la cabecera se concentra el sentido funerario y el valor representativo del edificio. El monumental retablo en madera dorada cubre todo el testero. Este retablo está dividido en dos cuerpos (38); la abigarrada iconografía del cuerpo superior gira en torno a la monumental representación del Crucificado que preside todo el conjunto como una referencia al contenido evangélico de la espiritualidad de la época; otros temas que figuran en este cuerpo son: escenas de la

Pasión, los Evangelistas acompañados por sus símbolos respectivos, — los Padres de la Iglesia, ...; en el cuerpo bajo hay un nicho para colocar en él el Sagrario, y encima otro nicho más pequeño con un alto relieve en el fondo con una escena de la Historia Sagrada que podía cambiarse por medio de un complejo mecanismo interior; a ambos lados — del Sagrario pueden verse las representaciones de santos y algunas escenas evangélicas, mientras que en los extremos se representa, como hemos visto, a los reyes fundadores, a la manera de monumentales donantes. El retablo que, según la leyenda, se doró con el primer oro llegado de América, está realizado con la minuciosidad y el barroquismo que caracterizó el arte de Siloé, donde no quedan espacios libres que no estén cubiertos por la rica y variada decoración, correspondiéndose admirablemente con el tono general que Simón de Colonia imprimió a la Cartuja, cuya aparente sobriedad contrasta con la brillante solución de la bóveda, la jugosa decoración de las jambas y archivoltas de la portada, la airosa crestería, ... Sin embargo, las piezas más interesantes por su contenido funerario y su calidad artística son los dos sepulcros que estudiaremos más adelante.

La Reina Isabel demostró siempre una gran predilección por el Monasterio, que se enriqueció con distintas obras de arte. Para la Cartuja trabajó Juan de Flandes entre los años 1.496 y 1.499, si bien — las tablas que pintó se han perdido en su mayor parte, salvo interesantes ejemplos como la pequeña tabla del Ecce Homo. A la Cartuja de Miraflores regaló la Reina el famoso Retrato de Palacio, cargado, según sabemos, de referencias emblemáticas de sentido representativo que están significadas en el joyel que lleva la Reina con los emblemas — de las Ordenes Militares y el bordado de la camisa con los motivos de — de castillos y leones.

C). - La Capilla Real de Granada.

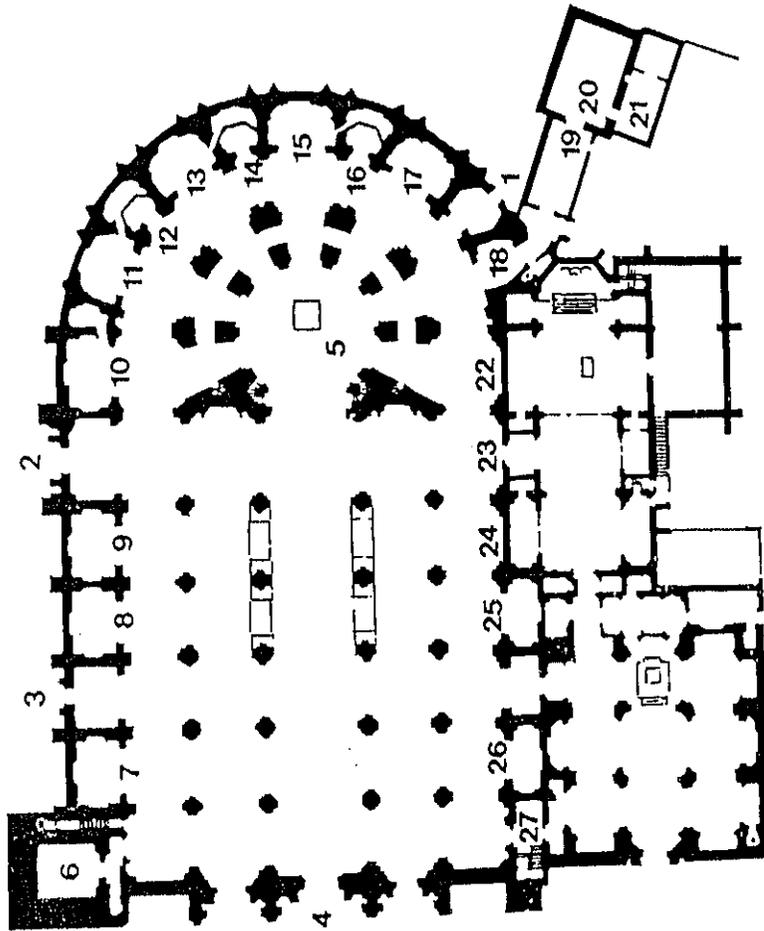
Por Real Cédula de la Reina Católica dada en Medina del Camp por el 13 de septiembre de 1.504 se fundó la Capilla Real; en octubre del mismo año la Reina redactó su testamento, donde se especificaba, junto a otras disposiciones en relación con sus exequias, que fuera enterrada en el Convento de San Francisco de la Alhambra, o bien, en otro convento de la misma Orden, hasta la terminación de las obras de la Capilla Real. El 26 de noviembre moría la Reina en su palacio de Medina, siendo trasladados sus restos a Granada al Convento de San Francisco, donde fue enterrado más tarde también el Rey Fernando hasta la conclusión de las obras en la Capilla Real. Extremadamente sencillo debió ser el enterramiento de la Reina en San Francisco, como lo demuestra la intención del Conde de Tendilla de enriquecer el Convento; con relación a este problema expuso Tendilla en carta del 23 de diciembre de 1.504 dirigida al secretario Almazán que, a su juicio, el cuerpo de la Reina "no está como cumple e conyene a quien ella fue en vida" (39).

Las obras de la Capilla Real debieron iniciarse hacia 1.506, fecha del primer contrato que se firmó con Enrique Egas (40) hasta --

1.517, según reza la inscripción que recorre el interior de la Capilla (41), si bien, la traza debió ser anterior, según explica Rosenthal, — obra de maestros locales de segunda fila, a quienes Egas atribuyó la — responsabilidad de que la Capilla resultara baja y angosta. La fábrica de la Capilla Real es extremadamente sencilla; responde al modelo de — iglesia de frailes mendicantes de una sólo nave con capillas a ambos lados, crucero poco sobresaliente en planta, sacristía y cabecera octogonal más elevada que el resto de la iglesia, puesto que la decisión de — construir el coro en alto para dar mayor amplitud a la nave obligó a elevar la altura de la capilla mayor, según se ha comentado al estudiar — más detenidamente el proceso de construcción de la Capilla Real.

La Capilla Real se proyectó junto al solar de la antigua Mezquita Mayor de Granada, que estuvo situada en el lugar que ocupa hoy — en día el Sagrario de la Catedral, configurada como una pequeña iglesia independiente, cuya portada primitiva quedó incorporada más tarde al interior de la nueva Catedral renacentista. La fundación de la Capilla Real se llenó de contenido espiritual y emblemático al establecerse en uno de los lugares más significativos de la Granada musulmana. Se concibió, pues, como una iglesia independiente de frailes mendicantes, a la manera de las fundaciones tradicionales en conventos y monasterios, pero, a la vez, estrechamente relacionada con la Catedral, como una referencia a la costumbre de fundar capillas funerarias en las catedrales, costumbre que Carlos V quiso consagrar en la girola de la Catedral.

La Reina Católica dejó todas sus rentas para financiar las — obras de la Capilla Real. Sin embargo, desde el mismo momento de — la ejecución de las obras se levantó una viva polémica sobre la marcha de las mismas que se perpetuó hasta nuestros días. Comparada con —



Planta de la Catedral de Granada en la que puede observarse la Capilla Real adosada a su costado.

San Juan de los Reyes -anterior emplazamiento del Panteón Real, como es sabido,- la Capilla Real resulta un edificio mucho más pobre y sencillo, pese a que, tanto en el exterior, como en el interior de la Capilla Real se repiten los emblemas y demás elementos heráldicos que caracterizaron la espléndida ornamentación del Convento toledano -escudos, iniciales, inscripción, ...-; pero alcanzaron un desarrollo mucho menor en Granada y el conjunto de la fábrica resultó menos armónico y bien estructurado. Puede afirmarse que si Juan Guas creó en San Juan de los Reyes el paradigma del "estilo", la Capilla Real no es más que una proyección torpemente trazada del mismo. Las obras de la Capilla se encargaron a partir de 1.506 a Enrique Egas, autor, como es sabido, de diferentes proyectos de la Corona. Egas manifestó en distintas ocasiones que, ajustándose a la traza, la Capilla resultaría angosta y baja, según refirió el Conde de Tendilla, que en su calidad de Gobernador del reino de Granada vigilaba la marcha de las obras, al Rey Fernando en carta de 12 de septiembre de 1.509 (42). Ello motivó las consultas a diferentes arquitectos y las distintas reformas que se intentaron sobre el proyecto primitivo con la intención de dar mayor amplitud a la nave.

Cuando Carlos I visitó la Capilla Real exclamó que ésta era insuficiente para albergar la gloria de sus abuelos (43), si bien, durante su reinado se enriqueció el conjunto con obras como los sepulcros, -el retablo o la reja. En nuestros días se ha avivado la polémica. Gómez Moreno ha atribuido la sencillez del proyecto a la supuesta "tañería" de Fernando el Católico con unas frases que se han hecho célebres, siendo más tarde recogidas y comentadas por Gallego en su obra fundamental sobre la Capilla Real (44). Ahora bien, Rosenthal estima que la elección de la planta de la Capilla Real no fue responsabilidad de Fernando el Católico, sino de Cisneros, quien como testamentario

de la Reina Isabel interpretó al pie de la letra la voluntad de ésta de ser enterrada en una sencilla capilla a un lado de la Catedral (45). Cisneros debió tener una gran influencia en el concierto que se firmó con Egas - en 1.506 y en la marcha posterior de las obras, lo que justificaría el - que Tendilla no se atreviese a poner demasiadas objeciones a la labor - de Egas por temor a disgustar al Arzobispo de Toledo (46), como se -- desprende de la carta que el Conde de Tendilla envió al Arzobispo de Sevilla con fecha 10 de julio de 1.509, en la que solicitaba la presencia en Granada de Lorenzo Vázquez para intentar modificar con su asesoramiento la marcha de las obras (47).

Es imposible saber la valoración que la Reina Isabel hubiera hecho del edificio; si hubiera reclamado un proyecto más ambicioso como hizo en el caso de San Juan de los Reyes, cuando recriminó a Guas por la sencillez de la fábrica e intentó ampliar sus dimensiones, o si, - por el contrario, la Capilla Real respondía al deseo expresado en su testamento de ser enterrada con la mayor sencillez posible. Pese a que dejara a la Capilla todas sus rentas - razón por la cual no debió haber problemas financieros en su construcción y no tendrían sentido las acusaciones de Gómez Moreno al Rey de tacañería y mezquindad- es posible que ella aspirase, en efecto, a una obra sencilla dada la actitud general que sumió ante el problema de la muerte y su forma intimista de vivir la religiosidad. Por otra parte, la traza de la Capilla Real se corresponde con la de una iglesia de tipo conventual, a la manera de las empleadas habitualmente en el arte de los Reyes Católicos, si bien, como sabemos, en el caso de Granada surgieron distintos problemas de orden estructural y constructivo.

La Capilla Real de Granada resulta hoy en día en su simplidad un bello conjunto compuesto por interesantísimos objetos artísticos.

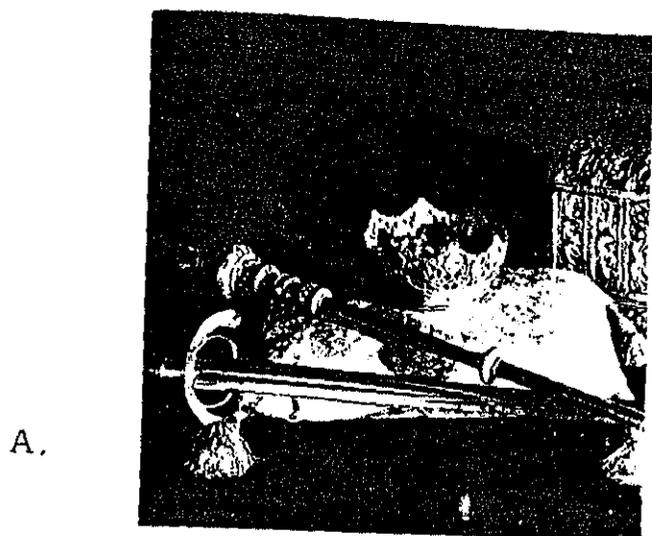


Fig. A: Espada del Rey Fernando y cetro de la Reina Isabel, junto a otros objetos personales de los Reyes conservados en la Capilla Real de Granada.

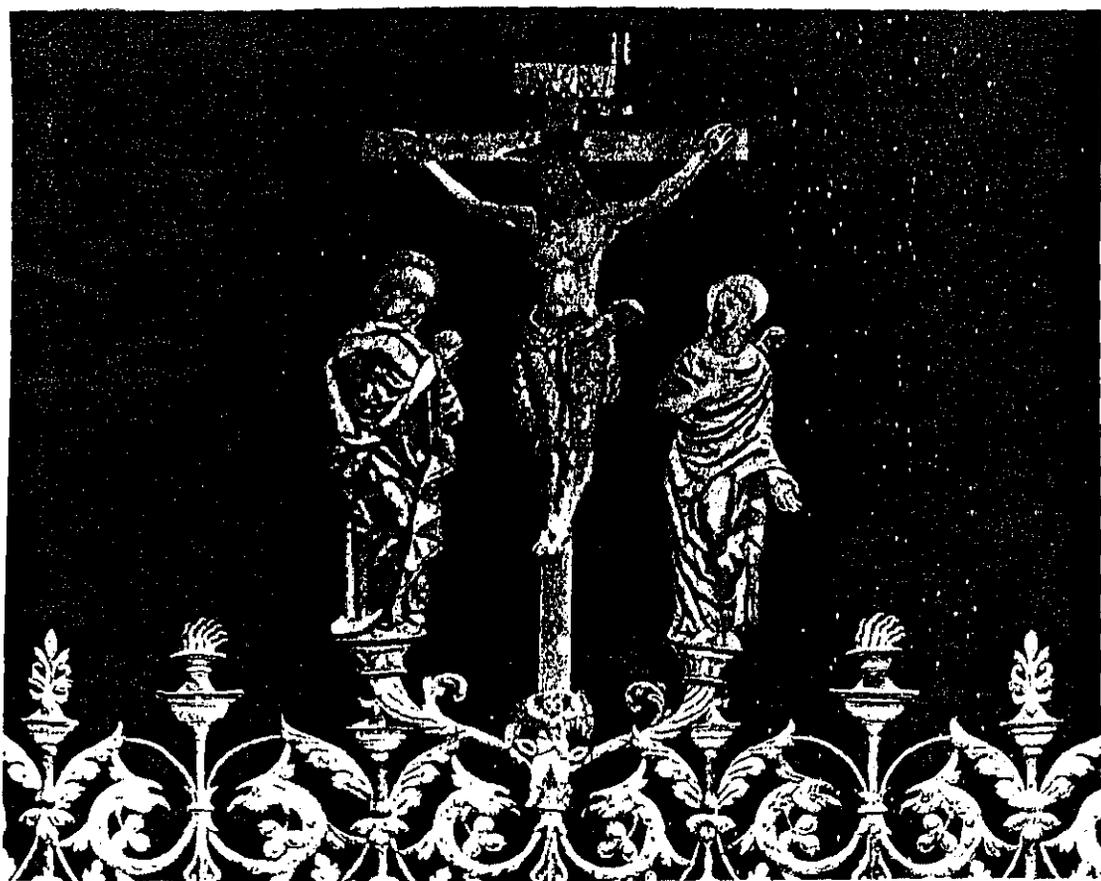
Fig. B: Misal de Isabel la Católica, Capilla Real de Granada.

cos. Comenta Damián Bayón que no hay nada tan grandioso, solemne y lleno de espiritualidad como esta Capilla, armónica en todos los detalles. Reconoce el autor que en la construcción del edificio debió haber habido parte de propaganda política y religiosa, atendiendo al ambiente de majestuosa solemnidad que siempre quisieron crear los Reyes y al sentimiento de recogimiento piadoso que inspira el conjunto, y concluye afirmando: "La Capilla en sí misma encarna el ideal de unidad y grandiosidad de los Reyes Católicos" (48). La Capilla Real se configura como un auténtico relicario de la Monarquía de los Reyes Católicos; en ella no faltan las referencias emblemáticas que conformaron el lenguaje formal de la arquitectura del reinado: iniciales en la crestería, los escudos de armas que aparecen a lo largo de los muros de la nave, los adornos que decoran las bóvedas, . . . A la derecha de la nave de la iglesia se encuentra la sacristía, cuyo volumen sobresale en el exterior de la línea del edificio; en ella se ha establecido un pequeño museo en el que se custodian algunos objetos personales de los Reyes, la corona y el cofre de Isabel, la espada de Fernando, el pendón real, junto a la pequeña colección de tablas pertenecientes a la colección personal de la Reina que el Rey mandó trasladar a Granada y que, tal vez gracias a ello, han llegado hasta nuestros días sin dispersarse (49).

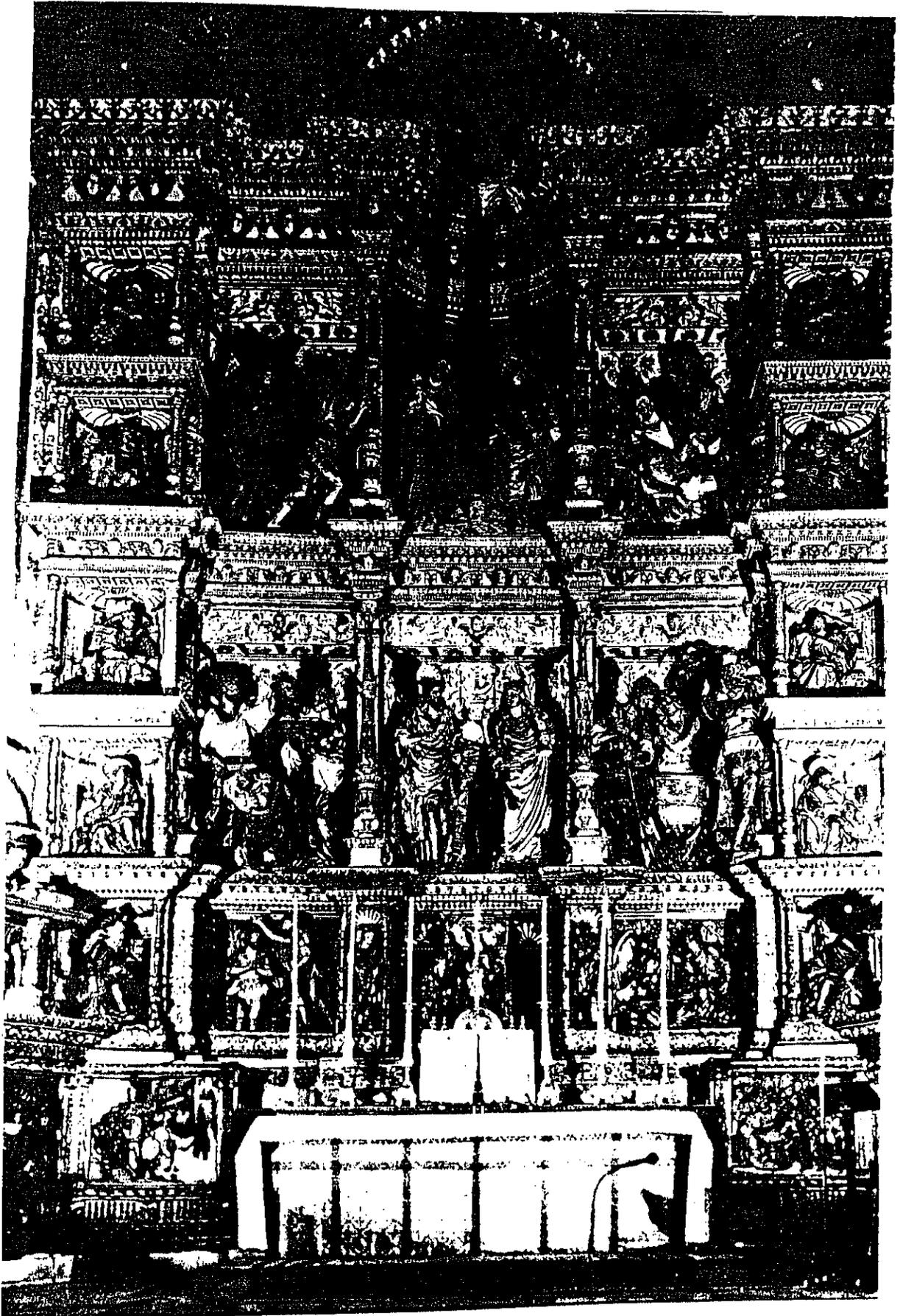
En la cripta de la Capilla Real reposan los restos de los Reyes Católicos en ataúdes adornados con sus iniciales, junto a los de su hija Juana I, su esposo Felipe y el Infante Miguel, hijo del rey de Portugal y de la Infanta Isabel -hija mayor de los Reyes-, quien, de no haber muerto prematuramente, habría llegado a ceñir las coronas de Castilla, Aragón y Portugal. En la cabecera de la iglesia pueden verse los sepulcros reales, a la izquierda el de los Reyes Católicos y a la derecha el de sus hijos; éstos, como el retablo y la reja, son obras que cronológicamente no se corresponden ya con el reinado de los Reyes Cató-



Fóretros de los Reyes Católicos en la
cripta de la Capilla Real de Granada.



Capilla Real de Granada, detalle de la reja del crucero.



Felipe Bigarmy, Retablo Mayor de la Capilla Real de Granada.

licos; en ellas se advierte ya con claridad la aparición de un nuevo lenguaje formal y se pone de manifiesto el favor que la corona siguió dispensando a la Capilla en el reinado de Carlos I, aunque éste considerase que era insuficiente para albergar la gloria de sus abuelos.

Espléndida reja de gusto plenamente renacentista separa la cabecera del resto de la iglesia, obra admirable de la rejería de su -- tiempo debida al arte de Bartolomé de Jaén. Figuran en ella las armas de los Reyes Católicos y las del Emperador, algunos temas religiosos --escenas de la vida de Cristo, los Santos Juanes, ...- y está rematada por un hermoso calvario a la manera de un retablo. Cierra el conjunto el magnífico retablo en alabastro policromado de Felipe Vigarmy. A este escultor se ha atribuido desde el siglo XVII el retablo, aunque de ello no haya constancia documental; sabemos solamente que a partir de 1.521 se encontraba en Granada, fechándose alrededor de este año el retablo (50). En él se desarrollan distintos temas religiosos vinculados a la devoción y al contenido político de la Monarquía de los Reyes Católicos --Santiago, San Jorge, San Juan Evangelista, ...-, mientras que en el --sotobanco se representan relieves alusivos a la rendición de la ciudad -- de Granada a las tropas cristianas. A ambos lados del retablo se encuentran las estatuas orantes policromadas de los Reyes, obra probable de -- Diego de Siloé que, siguiendo el modelo tradicional de donante, sustituyeron a las de Vigarmy, que éste debió labrar para el retablo y a cuyo estudio procedí anteriormente.

VI. 3 - Sepulcros y bultos funerarios.

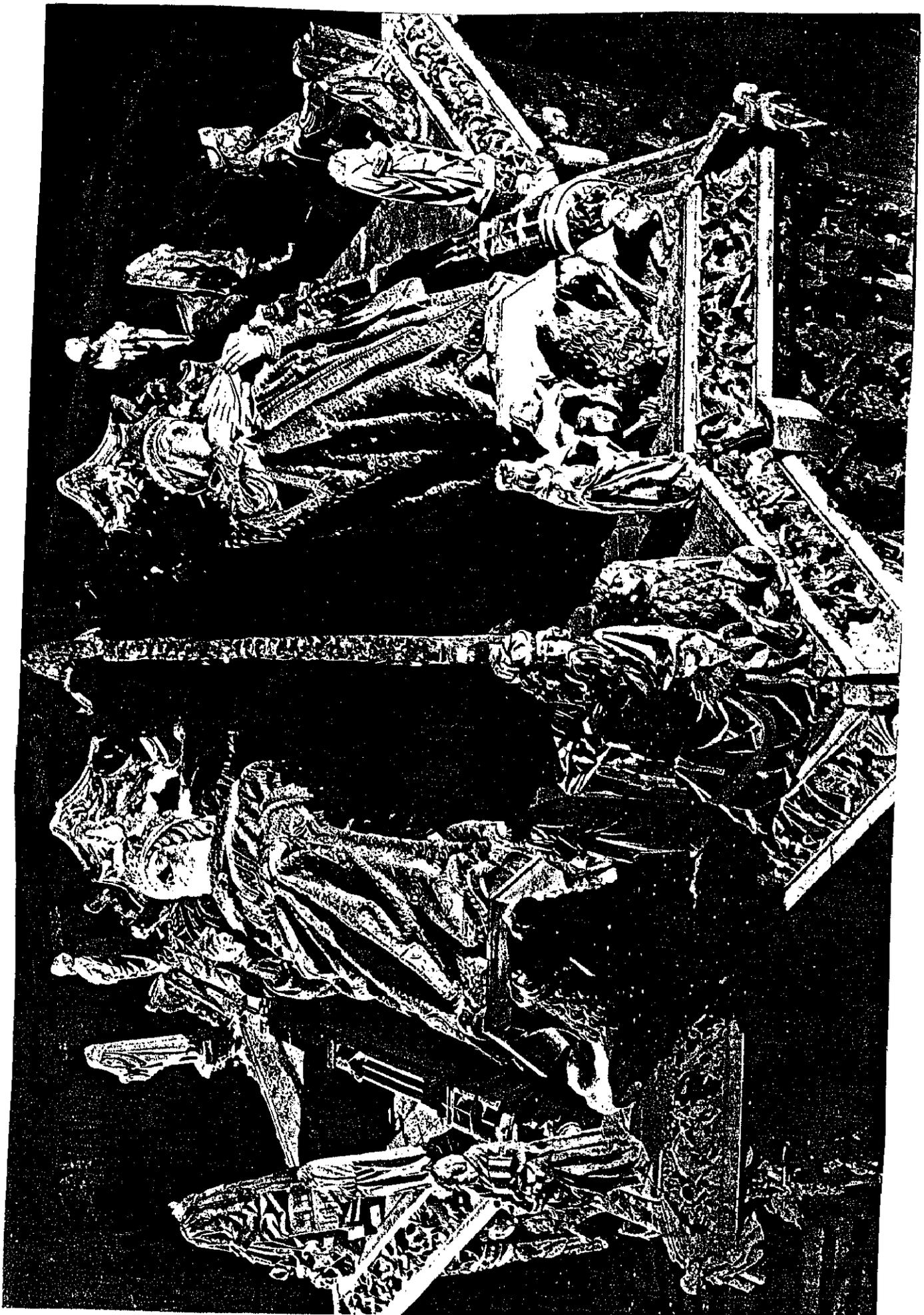
La iconografía de los sepulcros recogió en su variado alarde de temas la compleja problemática en torno al tema de la muerte que, según hemos visto, se puso de manifiesto en el tránsito de la Edad Media al Renacimiento. La escultura funeraria de los Reyes Católicos - en sus dos conjuntos fundamentales, Miraflores y Granada- marca el paso del sepulcro medieval, presidido por el problema de la angustia del hombre ante el trance de la muerte, al sepulcro renacentista, configurado como un canto a la glorificación del individuo, si bien, hay que señalar una vez más que el arte español no registro nunca en toda su crudeza los temas de la iconografía macabra y el sentimiento trágico de la muerte. En efecto, salvo detalles de orden secundario a los que aludiré más adelante, las mayores diferencias entre la obra de Gil de Siloé y la de Fancelli están en el plano formal, obedeciendo a dos estéticas radicalmente distintas, más preciosista y naturalista la primera, más sobria, conceptual e idealizada la segunda. Ambos monumentos, como veremos, están presididos por el contenido representativo que se asignó al arte funerario y que se pone de manifiesto a través del alarde de elementos emblemáticos y de alusiones expresas a los difuntos; en ellos prima de igual manera el contenido de los temas religiosos y las

referencias veladas al problema de la muerte.

A). - Los sepulcros de Miraflores.

El magnífico sepulcro de los padres de Isabel la Católica, que Gil de Siloé ejecutó en Miraflores entre 1.485 y 1.493, responde al modelo de sepulcro exento con las estatuas yacentes de los difuntos sobre el lecho mortuario. Este mausoleo puede considerarse como una pieza única de la escultura funeraria de su tiempo, atendiendo al preciosismo naturalista de la talla y a la compleja originalidad y disposición del monumento, con una rica y variada iconografía en la que culminaba la tradición de la escultura funeraria medieval y se ponía de manifiesto la madurez del género, que aportó un rico repertorio de temas y motivos iconográficos a la escultura renacentista (51). En este sepulcro se aunó el vitalismo preciosista de la estética flamenca (52) y el gusto por las formas moriscas, tan familiar al arte español de su tiempo; a ello obedece la curiosa estructura del sepulcro en forma de estrella de ocho puntas, que se ha considerado de origen morisco, y las agujas, doseles y demás elementos arquitectónicos que lo conforman, en los que pueden encontrarse referencias a las características de la arquitectura hispanoflamenca (53).

En la parte superior de la cama, coincidiendo con los cuatro puntos cardinales, se encuentran las estatuas de los Evangelistas acompañadas por sus símbolos respectivos; junto a los Evangelistas, figuran



Gil de Siloe, Sepulcro Real (detalle), Cartuja de Miraflores.



Gil de Siloe, Sepulcro Real, Los cuatro Evangelistas,
Cartuja de Miraflores.

los doce Apóstoles, si bien, estas estutas han sido mutiladas y aparecen restauradas en parte, por lo cual Wethey documenta su estudio en los testimonios de viajeros y cronistas antiguos (54). En los flancos de la cama se encuentran las siete virtudes colocadas en nichos en el lado de la reina; a estas figuras se contraponen siete personajes del Antiguo Testamento, dejando libres dos nichos que se ocupan con la Piedad y la Virgen — con el Niño. En la parte baja del sepulcro pueden verse unos monjes — cartujos. A la derecha se encuentra el escudo de Castilla con la corona real sostenido por dos leones; al otro lado se encuentra el escudo de la reina con las armas partidas de Castilla y Portugal. En los cuatro extremos menores del basamento se colocan grupos de cuatro profetas, alternando dos viejos con barba con otros dos jóvenes; los viejos llevan libros, los jóvenes rótulos, o bien, tienen las manos vacías; ninguno lleva atributo alguno. En cada uno de los ocho puntos de la estrella se coloca un león sobre el podium, de los cuales se ha perdido el que estaba colocado junto a Daniel; estos leones componen escenas caprichosas; -- uno sujeta la cabeza de una víctima humana con sus zarpas, otro un carnero, ... Todo el sepulcro se cubre con una vitalista decoración que está formada por figuras de niños jugando entre una frondosa vegetación — en medio de la que aparecen aves y otros animales fantásticos.

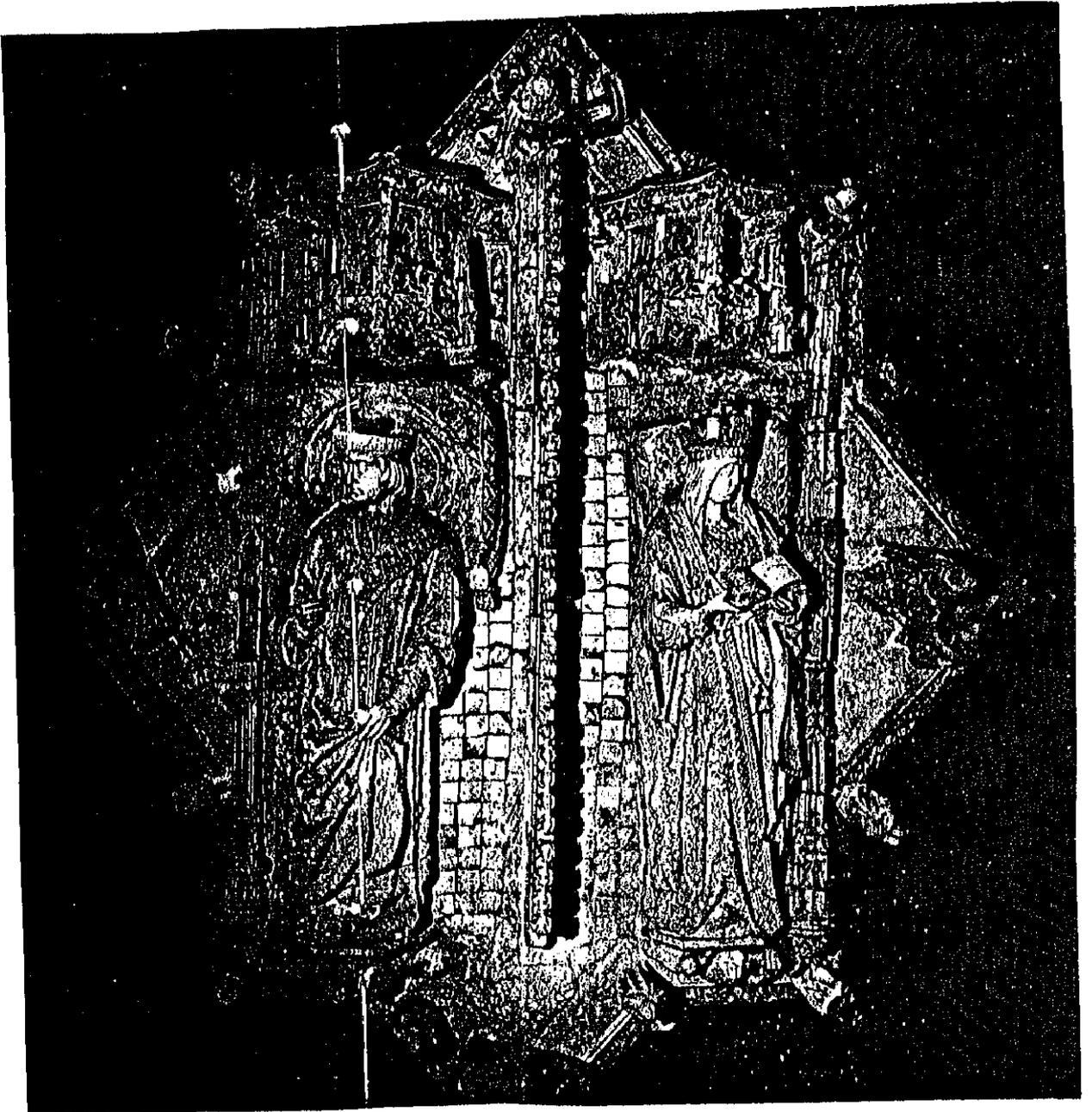
La compleja iconografía del sepulcro anticipaba algunos de los temas que caracterizaron el sepulcro renacentista español, como -- son las representaciones de los Evangelistas y de virtudes. Los Evangelistas, junto con los personajes del Antiguo Testamento, deben interpretarse como una referencia a la renovación espiritual que se había -- dejado sentir a fines de la Edad Media y que se basaba en una nueva interpretación de las Escrituras. Las siete virtudes —cardinales y teológicas— han de ponerse en relación con la vertiente ético-moral del Humanismo, que, como sabemos, empezaba a difundirse; tanto Tarín como Wethey, han estudiado estas virtudes en relación con los temas del



Gil de Siloe, Sepulcro Real, detalle del zócalo,
Cartuja de Miraflores.

Antiguo Testamento que se colocan en el otro extremo del sepulcro, interpretándolas como una alegoría referidas a las virtudes del rey (piedad, devoción sabiduría, ...). Por otra parte, este sepulcro no transmite en toda su crudeza el sentimiento trágico que caracterizó el mito de la muerte a fines de la Edad Media. Ahora bien, hay cierto patetismo -apenas insinuado por Wethey (55), pero que para mí es evidente- en las representaciones contrapuestas de la Virgen con el Niño y la Piedad, dramática alegoría del principio y fin de la vida, a través de la peripecia humana de Cristo. En el zócalo del sepulcro se representan algunos restos de esqueletos, herencia, sin duda, de la iconografía macabra, como en el caso del león que devora un femur humano y que Roda y Delgado interpretó como una alegoría de la caducidad de la vida, devorada por el paso del tiempo (56).

Los yacentes de Miraflores han perdido la rigidez hierática del cadáver y están exentos de toda connotación dramática, lejos del sentido macabro que denotaba la cita de Huizinga reproducida más arriba; se conserva todavía el esquema compositivo del difunto descansando sobre el lecho mortuario, pero éste aparece serenamente dormido, anticipándose a la concepción idealizada de los yacentes renacentistas; sin embargo, frente a esta interpretación del modelo, el naturalismo y la minuciosidad de la estética flamenca dotó a las estatuas de Juan II e Isabel de Portugal de una viveza y realismo, recreándose en cada pequeño detalle de la indumentaria, que no alcanzaron los bultos de los Reyes Católicos en Granada. A este respecto comenta Tarín que se los representa tendidos sobre el rico lecho, apoyando las cabezas sobre almohadas labradas con detallados adornos, con figuras separadas por una elegante crestería; el autor hace hincapié en el verismo que transmiten los rostros, que no se asemejan a cadáveres, y destaca la ejecución de la talla que permite resaltar la riqueza de las ropas que visten los



Gil de Siloe, Sepulcro Real, las estatuas yacentes,
Cartuja de Miraflores.

reyes y todos los detalles de la ornamentación (57).

En estas estatuas funerarias del arte de los Reyes Católicos es donde la representación de los reyes se concibe con un mayor sentido emblemático, y donde, por tanto, la iconografía regia aparece en todo su esplendor. En efecto, si en la representación del retablo persiste el contenido religioso, estos yacentes anteponen al sentimiento piadoso que subyace en el arte funerario al valor representativo de éstos, que en este caso implica la obligada referencia a la Monarquía. Los dos reyes llevan coronas, si bien, el contenido representativo es mucho mayor en la figura del rey; Juan II sostiene el cetro, símbolo del poder real, en la mano derecha, mientras que con la izquierda se sujeta elegantemente el manto; la alusión de tipo emblemático a la Corona de Castilla se pone de manifiesto a través del motivo de castillos y leones que aparece en el collar que lleva al cuello y que evoca el bordado de la camisa de Isabel la Católica en el retrato que ésta regaló a la Cartuja; en el mismo collar encontramos la referencia a la divisa personal del rey en los famosos ristres de lanza, -- que, según expliqué, adornaban las ropas del rey en la representación del retablo y que también se repiten en las de su estatua yacente, que guardan relación con las modas cortesanas más ricas del momento -- que se correspondían, como sabemos, con el lujo de la moda morisca, reproduciendo con esmero los detalles, el acabado de las telas y de la pedrería que las adorna (58). La composición se completa con dos leones que descansan a los pies del rey, alegoría de la fuerza del poder real usual en la iconografía funeraria.

A la izquierda del rey se sitúa la estatua de Isabel de Portugal ligeramente recostada sobre el brazo izquierdo y vuelta hacia el crucero de la iglesia para que el espectador pueda contemplarla mejor,



Gil de Siloe, Sepulcro Real, detalle de la estatua yacente de Isabel de Portugal, Cartuja de Miraflores.

Viste la reina ropas tan ricas como las del rey, siguiendo con extraordinaria precisión las modas cortesanas de su tiempo (59). Sin embargo, la representación de la reina asume una actitud piadosa en la línea de la esposa fiel que encarna las virtudes domésticas, apartándose del contenido emblemático de la representación de Juan II; sujeta Isabel de Portugal con las dos manos enguantadas y cubiertas de sortijas un devocionario abierto colocado sobre una tela de brocado, como una referencia al rito cartujano que aún perdura hoy en día. A los pies de la reina puede verse un perro, un niño y un león; el perro, símbolo de la fidelidad, puede considerarse como un elemento frecuente de la iconografía funeraria del siglo XV con esta significación. El conjunto de las tres figuras -el perro, el niño y el león-, representando la fidelidad, la ternura y la fuerza, debe interpretarse como una alusión a las virtudes domésticas que debió haber encargado la difunta en vida, asumiendo un papel -mucho más pasivo que el que habría de representar su hija Isabel la Católica, hecho que, como veremos, se reflejó también en el sepulcro de Granada.

Estas estatuas, que desgraciadamente han llegado mutiladas hasta nosotros, tienen un enorme interés, atendiendo a sus valores -plásticos; Gil de Siloé infundió a los rostros un gran sentido de verismo y naturalidad, si bien, no puede afirmarse con propiedad que se trate -de auténticos retratos, puesto que el autor no llegó a conocer a los reyes en vida -recuérdese que Juan II había muerto casi cuarenta años antes de la ejecución del sepulcro, según vimos en ocasión de comentar -las estatuas orantes del retablo -.

En el lado del Evangelio se encuentra adosado al muro el sepulcro del Infante don Alonso, el hermano de Isabel la Católica muerto prematuramente; este sepulcro, que abandona el modelo tradicional de

sarcófago con lecho mortuario, se organiza como un nicho cobijado por rico arco de estructura conopial, en cuyo interior puede contemplarse como único motivo iconográfico la estatua orante del difunto. El mausoleo de bellísima y primorosa ejecución, donde la fantasía de Gil de Siloé alcanzó altas cotas de barroquismo con infinidad de escenas que llegan a tapizar el fondo del nicho, en las que los putti o geniecillos se confunden con la vegetación, es, sin embargo, iconográficamente mucho menos ambicioso que el de los reyes; ahora bien, aportó a la escultura funeraria posterior la consagración del modelo de bulto orante, modelo que iconográficamente procede de la evolución del viejo tema del donante medieval. La estatua de tamaño natural representa a un joven de larga melena, vestido según la fastuosa moda cortesana de su tiempo, quien, con las manos juntas, ora vuelto hacia el altar, arrodillado sobre un almohadón, ante un reclinatorio cubierto por un paño de brocado, sobre el que descansa encima de un cojín pequeño un libro abierto (60). Lam. VIII
19

La escultura funeraria española registra en este momento la aparición de la estatua funeraria orante avalado por ejemplos magníficos como éste o la estatua orante de Juan I de Castilla en la Capilla de Reyes Nuevos de la Catedral de Toledo. Aparece este orante como una variante del modelo tradicional de bulto yacente, desarrollándose de forma paralela a éste en la escultura funeraria del siglo XVI hasta desplazarlo definitivamente en los mausoleos asociados al estilo de Pompeyo Leoni y de su escuela (61). En mi opinión, la aparición de la estatua funeraria orante, que ha de relacionarse con el triunfo y desarrollo del modelo en otras especialidades artísticas que ya he comentado, responde al cambio de actitud ante el trance de la muerte que se corresponde con las transformaciones en la espiritualidad de la época. En efecto, la aparición del yacente como la representación del cadáver sobre el lecho mortuario dejó paso, ya a fines de la Edad Media a una interpreta-



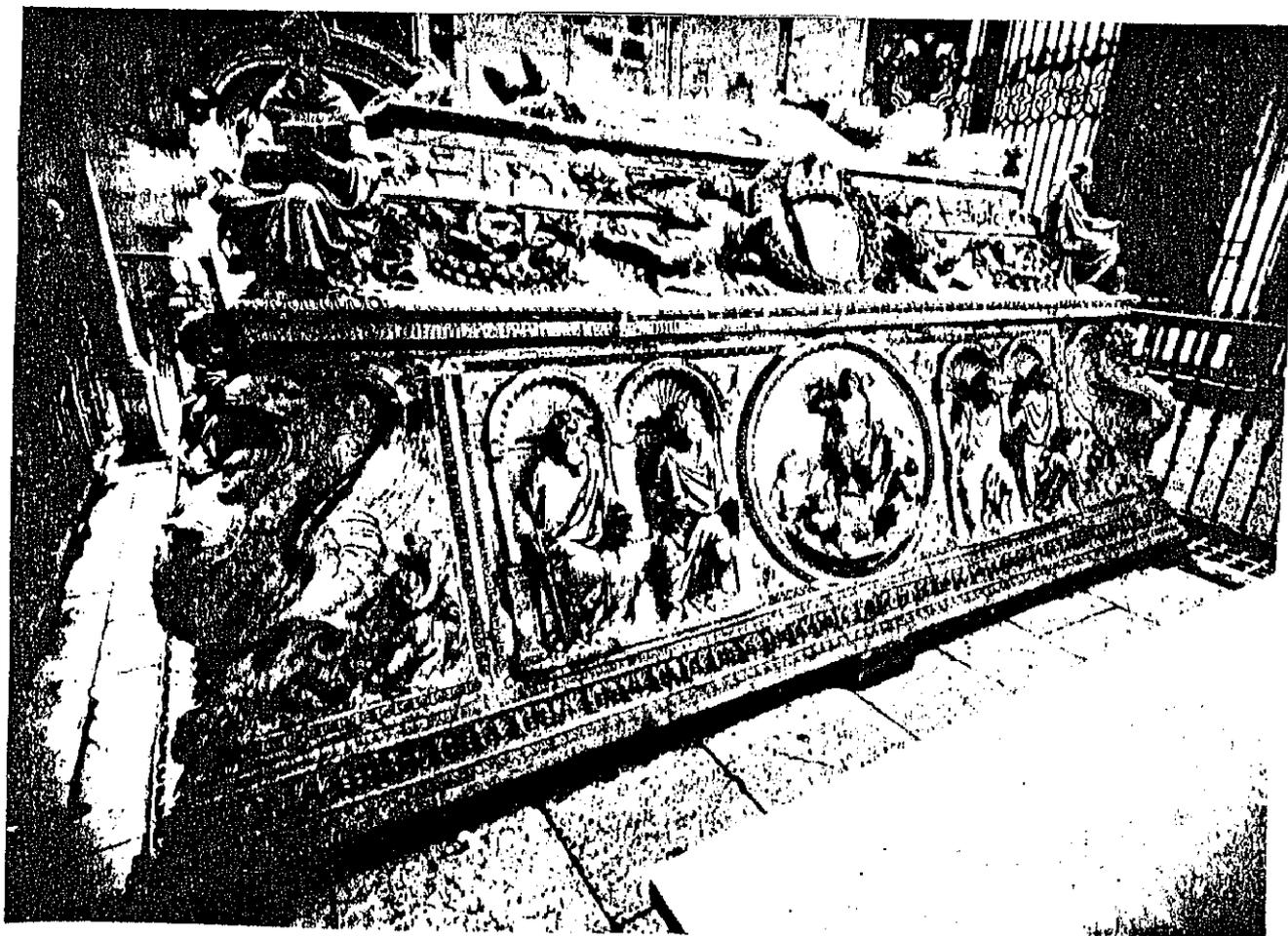
Gil de Siloe, Sepulcro del Infante Alonso,
Cartuja de Miraflores.

ción menos dramática del tema; la muerte empieza a ser asumida con serenidad, con la serenidad y confianza que proporcionaba una vida de formación y preparación cristiana para aceptar el trance de la muerte. A fines de la Edad Media se difundió por Europa, como sabemos, el Ars Moriendi (62), anticipándose a las doctrinas de pensadores del siglo XVI como Erasmo, donde la espiritualidad más innovadora encontraría la pauta para llevar esa vida de preparación para la muerte. Frente al abandono que denotaba el modelo de yacente, el orante venía a significar una actitud distinta ante el trance de la muerte mucho más participativa de acuerdo con una religiosidad profunda y sinceramente vivida.

De igual manera que sucederá más tarde con la estatua yacente del Príncipe don Juan, en este bulto funerario se omiten todas las preferencias de sentido emblemático que caracterizaron la estatuaria funeraria de los Reyes en el arte del reinado; en el conjunto del sepulcro éstas se reducen a la presencia del escudo de armas de la Corona de Castilla, que se coloca en el basamento sostenido por dos ángeles y acompañado por dos soldados o reyes de armas, como única referencia a la dignidad del difunto. Las líneas básicas del monumento son sencillas, si bien, la sencillez de la estructura se enmascara por el desbordante barroquismo del estilo de Gil de Siloé. La atención del espectador se centra en la estatua del difunto —sólo puede verse como referencia a la temática religiosa, tan abundante en otros sepulcros, San Miguel, La Asunción y los Santos Juanes en el basamento—, que, desde un punto de vista compositivo, adquiere una importancia que no tuvo nunca la representación yacente; de esta forma el sepulcro del Infante don Alonso se anticipó al giro espectacular a que se vió sometido el arte funerario en los mausoleos del último tercio del siglo XVI, donde el monumento quedará reducido a un austero encuadramiento arquitectónico en el que se cobija la representación del difunto.

B). - El sepulcro de los Reyes Católicos.

Las piezas más sobresalientes del conjunto de Granada son los dos sepulcros que están situados entre la reja y el retablo y que prestan a la cabecera de la Capilla Real su contenido funerario, si bien, el - que para nosotros tiene mayor interés es el de los Reyes Católicos, - - puesto que el de Juana I y Felipe el Hermoso es una estimable obra pos^{Lam.}terior de Bartolomé Ordóñez en el que se sigue el modelo de Fancelli — ^{2/7} (63). No se cumplió la voluntad de Isabel la Católica de ser enterrada en una sepultura baja sin bulto funerario, sino que se decidió levantar a la memoria de los Reyes Católicos un monumento de similares características al que, como sabemos, se había encargado para el Príncipe don Juan, encargo que se hizo también a Fancelli, quien marchó a Italia para ejecutar la obra en mármol blanco de Carrara, pero que en 1.517 es^{Lam.}ta ya en Granada para proceder a asentar el sepulcro en la Capilla Real ^{2/7} (64). Se trata de un sepulcro exento con paredes en talud, según el mo^{Lam.}delo de Avila que he comentado más arriba, aunque lógicamente éste -- sea más ancho para dar cabida a las dos estatuas yacentes de los Reyes y haya llegado hasta nosotros en un mejor estado de conservación. En el sepulcro de los Reyes Católicos, como en los de Avila y Miraflores, están presentes los temas iconográficos y elementos simbólicos que hacían referencia a la problemática social, cultural, política y religiosa -



Doménico Fancelli, Sepulcro de los Reyes Católicos,
Capilla Real de Granada.

de su tiempo.

Sobre la cama reposan las estatuas yacentes de los Reyes sobre almohadas más sencillas y rectilíneas que las de Miraflores. Se trata de dos representaciones idealizadas en las que se ha perdido el sentido naturalista de las estatuas de Miraflores y el barroquismo y la minuciosidad en el tratamiento de la indumentaria que aquí es mucho más sobria. En realidad no puede hablarse de auténticos retratos, si bien, el del Rey Fernando, a quien Fancelli pudo haber conocido en vida, debe ser más fiel al natural. En las estatuas de los Reyes Católicos se repiten los símbolos alusivos a la Monarquía que acompañaban las representaciones de los Reyes en la Cartuja; los Reyes llevan coronas y apoyan los pies en leones, símbolo de la fuerza del poder real; el Rey viste armadura y lleva en la mano la espada como alegoría del rey-caudillo, concepto medieval que perduró hasta el reinado de Carlos I (65), y el rey-justiciero, problema en el que hizo hincapié la política del reinado (66); la Reina, por su parte, sostiene el cetro, símbolo del poder real - que ella no delegó nunca en su esposo y aspecto que, como he explicado, diferencia su representación de la de su madre en Miraflores. Ambos esposos llevan al cuello medallones en los que están representados los Patronos de Castilla y Aragón -Santiago en el medallón de Isabel y San Jorge en el que luce Fernando-; estos medallones se corresponden con las imágenes de San Jorge y Santiago Matamoros que aparecen en sendos tondos en los flancos de la cama del sepulcro y recuerdan con su referencia expresa a la Corona el collar que con los emblemas de Castilla llevaba al cuello Juan II en su bulto yacente en Miraflores. Otras alusiones de carácter emblemático y representativo pueden encontrarse en los escudos de armas, ornados con jugosa decoración quattrocentista, y el hermoso epitafio que, flanqueado por dos deliciosos angelillos, ocupa el frente del sepulcro.



Doménico Fancelli, Sepulcro de los Reyes Católicos, detalle de las estatuas yacentes, Capilla Real de Granada.



Doménico Fancelli, Sepulcro de los Reyes Católicos,
detalle de la estatua yacente del Rey Fernando, Capi-
lla Real de Granada.



Doménico Fancelli, Sepulcro de los Reyes Católicos,
detalle de la estatua yacente de la Reina Isabel, Capi-
lla Real de Granada.

Junto a los Reyes, sentados en los ángulos del sepulcro, se encuentran las estatuas de los Padres de la Iglesia -San Agustín, San Jerónimo, San Ambrosio y San Gregorio- que deben interpretarse como una alusión al nuevo espíritu que basaba la renovación de la iglesia en una vuelta al estudio de la patrística y los Evangelios. En los flancos de la cama pueden verse, junto a las representaciones de Santiago y San Jorge y las imágenes de otros santos situados en hornacinas a lo largo de la cama, los temas del Bautismo de Cristo y la Resurrección, aludiendo al problema de la Salvación y a la imitación de la figura de Cristo, vinculando el sepulcro al contenido general de la espiritualidad del momento. Falta, de esta forma, en el sepulcro de los Reyes Católicos, toda alusión patética al problema de la muerte, al que no se hacen ni siquiera las insinuaciones veladas que hemos visto en Miraflores. En el sepulcro del Príncipe don Juan podrán verse todavía, confundidos con la decoración renacentista, algunos temas de la iconografía macabra.

Los sepulcros de Fancelli consagraron en el arte español el modelo de sepulcro renacentista. La estética renacentista redujo y simplificó la enorme complejidad de temas y elementos ornamentales que habían caracterizado la estética a fines de la Edad Media, de la que participaron los sepulcros de Gil de Siloé, en favor de una lectura más fácil del monumento, puesto que nos encontramos ante un arte mucho más conceptual. Una concesión a la estética renacentista puede verse en -- los grifos -símbolo de vigilancia- que rematan las esquinas de la cama y que pueden interpretarse como una referencia erudita al contenido de la cultura "clásica"; puede admirarse, además, una jugosa decoración de sabor quattrocentista, en la que los emblemas de los Reyes - Católicos -yugo, flechas, granada, ...- se confunden con los putti, las



A.



B.

Fig. A: Doménico Fancelli, Sepulcro de los Reyes Católicos, detalle de los Padres de la Iglesia (San Ambrosio), Capilla Real de Granada.

Fig. B: Doménico Fancelli, Sepulcro de los Reyes Católicos, detalle de los Padres de la Iglesia (San Gregorio), Capilla Real de - Granada.



Doménico Fancelli, Sepulcro de los Reyes Católicos, detalle de la iconografía religiosa (El Bautismo de Cristo), Capilla - Real de Granada.



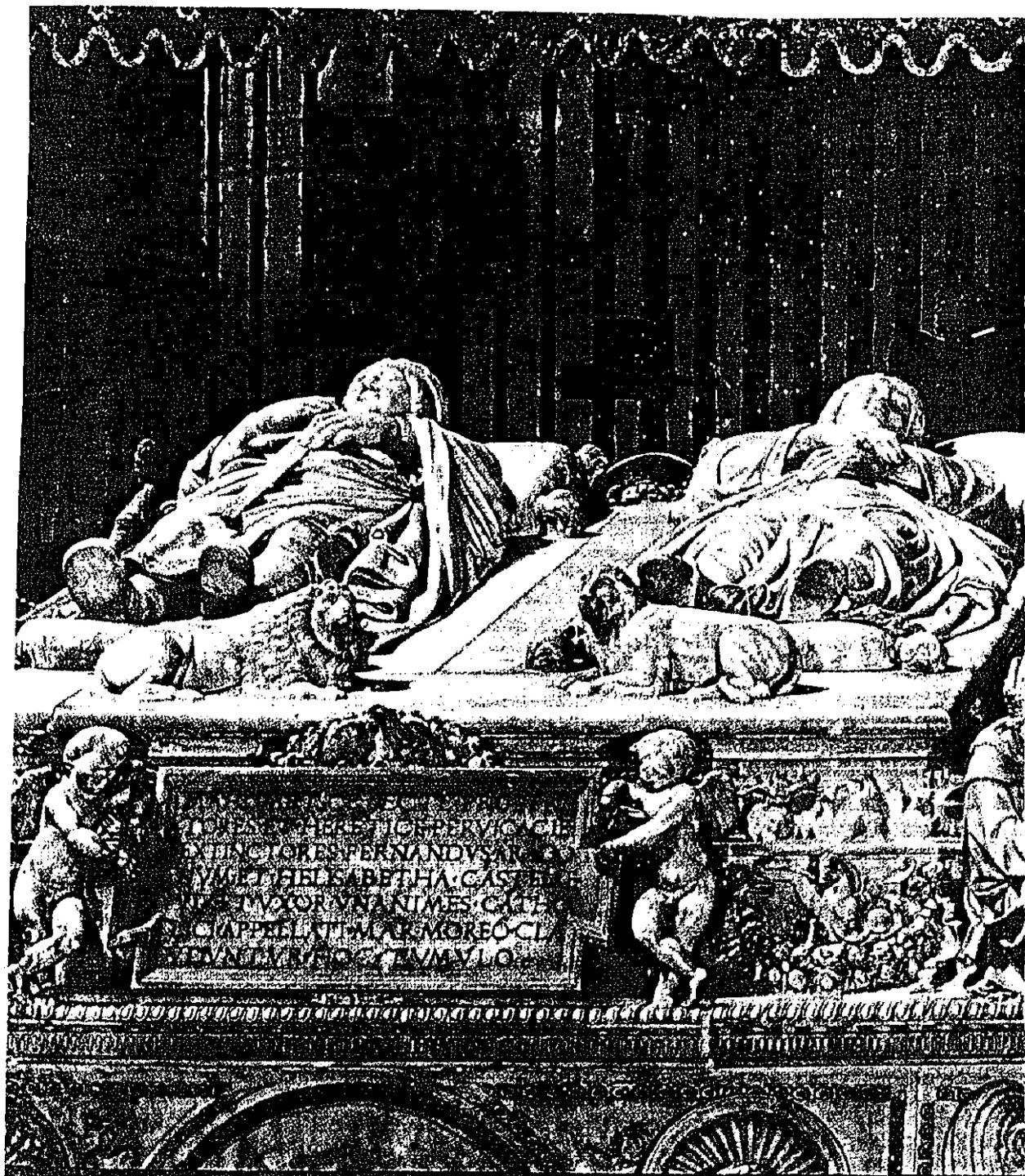
A.



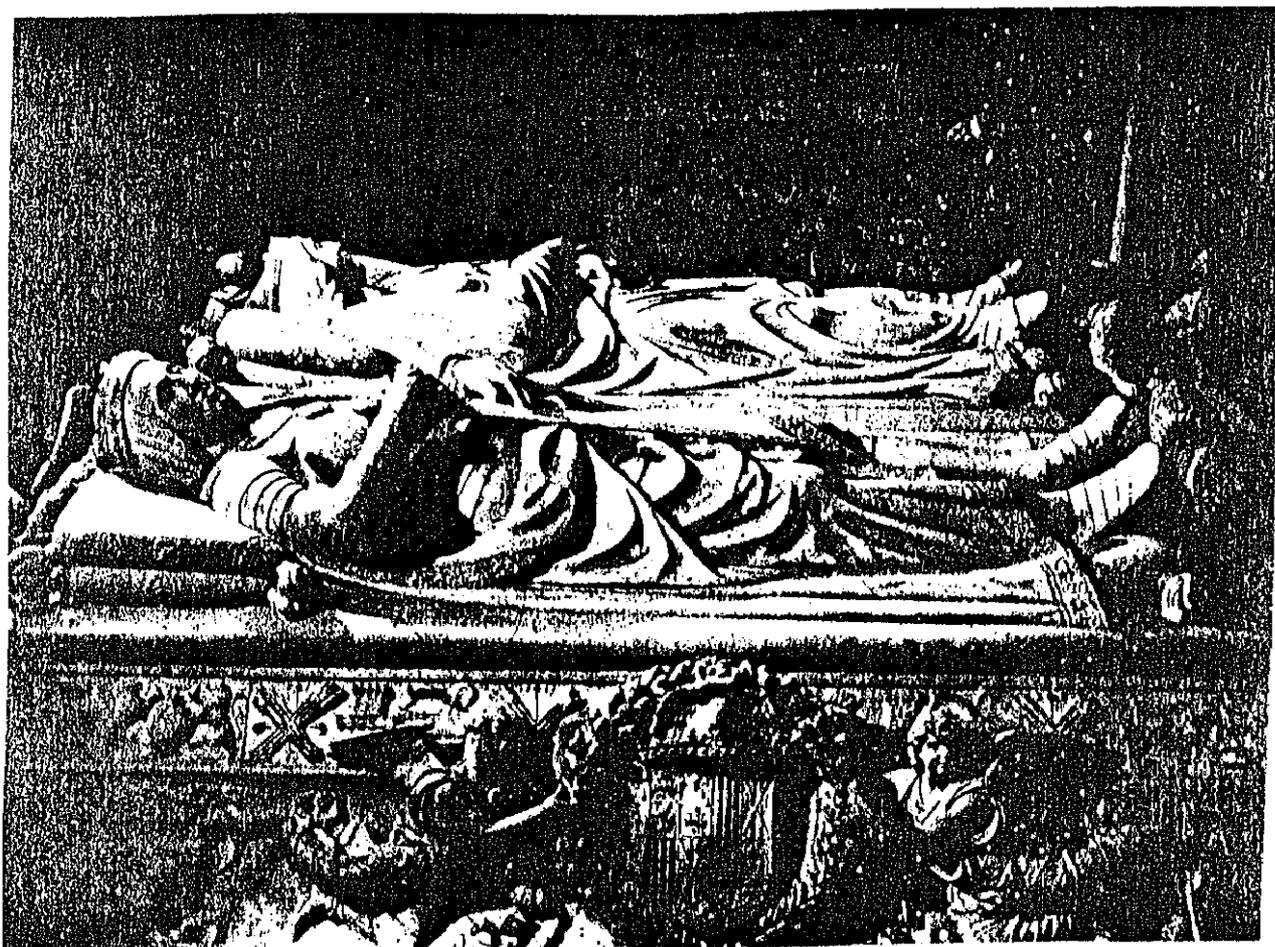
B.

Fig. A: Doménico Fancelli, Sepulcro de los Reyes Católicos, detalle de la iconografía religiosa (Santiago Matamoros), Capilla Real de Granada.

Fig. B: Doménico Fancelli, Sepulcro de los Reyes Católicos, detalle de la iconografía religiosa (San Jorge), Capilla Real de Granada.



Doménico Fancelli, Sepulcro de los Reyes Católicos,
detalle del epitafio, Capilla Real de Granada.



Doménico Fancelli, Sepulcro de los Reyes Católicos, detalle de la ornamentación heráldica, Capilla Real de Granada.

flores y frutos y las guirnaldas que acompañan a los escudos (67).

- Notas -

al

CAPITULO -VI-

- (1) "Inducido, por así decirlo, a una más personal mediación de su destino, les asalta una sensación de temor un soplo de terror, de ahí el sentido de lo macabro". ROMANO-TENETI, Los fundamentos del Mundo Moderno, Madrid 1.977, pág. 105.
- (2) Véase HUIZINGA, El otoño de la Edad Media, Madrid 1.967, págs. 212 y ss., donde se estudia el desarrollo de esta problemática en las artes plásticas y la literatura centroeuropeas.
- (3) O tal vez ... "¿Es miedo a la vida, que tan fuertemente donimó aquella época, el sentimiento de la decepción y desánimo, que quisiera entregarse a la verdadera entrega de aquel que ha luchado y vencido, pero que a pesar de ello se aferra con todas sus fuerzas a cuanto es pasión terrena". Op. cit., págs. 116-117.
- (4) "La muerte es al mismo tiempo, el destino de todos y la muerte de cada uno, el revés inseparable de su personalidad; es pues el sentimiento íntimo de la propia duración humana irrecuperable". ROMANO-TENETI, Op. cit., pág. 107.
- (5) A este respecto puede consultarse CATURLA, Arte de épocas inciertas, Madrid 1.944, págs. 49 y ss.
- (6) Véase DI CAMILLO, El humanismo castellano del siglo XV, Valencia 1.976, pág. 38. Estos temas estuvieron presentes también en la iconografía de las artes plásticas de la época; a ello hice ya referencia estudiando los temas que se representaron en tapices de la colección de la Reina, pero las representaciones de virtudes fueron sobre todo extraordinariamente frecuentes en la iconografía funeraria, como una referencia de carácter humanista a la personalidad del difunto, según se verá en páginas sucesivas.

- (7) A este respecto puede consultarse Op. cit., págs. 163 y ss.
- (8) Los versos de Jorge Manrique razan así:
" No se os haga tan amarga
la batalla temerosa
que esperais,
pues otra vida más larga
de la fama gloriosa
acá dejais.
Aunque esta vida de honor
tampoco no es eternal,
ni verdadera,
más con todo es muy mejor
que la otra terrenal
perecedera. "
- Coplas a la muerte de su padre, copla XXXV.
- (9) En mi Memoria de Licenciatura me ocupé expresamente del estudio de la temática del sepulcro español del Renacimiento. En el estudio no faltan las referencias a los sepulcros más representativos del arte de los Reyes Católicos. Temas y símbolos en el sepulcro español del siglo XVI, Universidad Complutense 1.978.
- (10) Comenta Húzinga:
"Hasta bien entrado el siglo XVI -refiriéndose fundamentalmente a la plástica centroeuropea- vese representado con abominable diversidad en los sepulcros el cadáver desnudo, corrupto y arrugado con las manos y los pies retorcidos y la boca entreabierto, con los gusanos pululando en las entrañas". Op. cit., pág. 216.
- (11) A este respecto puede consultarse mi trabajo, La escultura funeraria en el ocaso del Renacimiento español - Las estatuas orantes, comunicación presentada al III Congreso Español de Historia del Arte, Sevilla 1.980.
- (12) Sobre el tema general del sentimiento de la muerte durante la Edad Media y el Renacimiento debe consultarse como obra de tipo general TENENTI, Il senso della morte e l'amore per la vitā nel Rinascimento. Torino 1.977, donde se estudian las característi

cas y difusión del Ars Moriendi.

- (13) Véase en relación con la difusión en nuestro país del - tratado que dió origen a todo un género literario. Op. cit., pág. 75.
- (14) Comenta Erasmo:
"La esperanza es la única fuerza capaz de apartar al - hombre del pecado. Pero esta esperanza debe nutrirse de fe y caridad y no ha de ser frívola. No hay que dejar para mañana el cuidado de reformar la vida. — ¿Quién sabe si viviremos mañana?". BATAILLON, Erasmus y España, México 1.966, pág. 559, donde se recoge el pensamiento de Erasmo a través del estudio de sus distintas obras, La preparación para la muerte el Modus Orandi . . .
- (15) Para un estudio pormenorizado del tema del panteón a lo largo de la Edad Media vinculados a las Coronas de los diferentes reinos peninsulares deben consultarse los trabajos de Ricardo del Arco, en especial Los sepulcros de la Casa Real de Castilla, Madrid 1.951.
- (16) La Capilla de los Reyes Viejos de la Catedral de Toledo se sitúa en la girola, obedeciendo a una reforma de fines del siglo XV, de tiempos de Cisneros, tuvo como fin estructurar la cabecera, y con ella el presbiterio, donde se encontraban los sepulcros de Alfonso VII y Sancho IV.
- (17) La Capilla de los Reyes Nuevos obedece ya a obras - de pleno siglo XVI; reúne los sepulcros de los Trastámara (Enrique II y Enrique III). Véase en relación con estos sepulcros su estudio en PEREZ HIGUERAS, "Los sepulcros de Reyes Nuevos", Tekne nº 1 (1985), págs. 131-141.
- (18) Puntualizando en relación al problema de la Monarquía: "El sentido sacral de la realeza adquiría un símbolo más alto y permanente. Su poder emanaba directamente de la divinidad y se hacia presente en vida - con la ejemplaridad del rey-sacerdote o del rey-monje y en muerte con la permanencia, junto al altar, de los despojos reales convertidos en reliquias y eleva-

dos a símbolos grandiosos, merced a los suntuosos en-
terramientos". CHUECA, Casas Reales . . ., Madrid, -
1.966, pág. 102.

- (19) Estas iglesias levantadas a lo largo de los caminos, -
constituían una especie de memento mori para que --
los reyes no olvidaran un sólo instante la precariedad
de la vida humana. BAYON, L'Architecture en Casti-
lle au XVI siècle . . ., París 1.967, pág. 48.
- (20) En páginas anteriores he recogido las frases de la -
carta de la Reina a que se hace referencia en el texto,
Epistolario Español, pág. 17, edición citada en la bi-
bliografía.
- (21) Anglería se expresó en los siguientes términos con -
relación a la muerte de Isabel la Católica:
" . . . con la muerte terminará su mortalidad, pero no
morirá, hemos de llorarla, pero también hemos de -
tenerle envidia, ya que disfrutará de una doble vida, -
pues, dejará el mundo henchida de fama no perecede-
ra y ella a su vez, en la presencia de Dios vivirá una
vida inacabable en los cielos". Epistolario, págs. -
66-67, volumen 2, edición citada en la bibliografía. -
Carta del 16 de noviembre de 1.504 dirigida al licenci-
ado Palacios.
- (22) Frases transcritas en ROSENTHAL "El primer con-
trato para la Capilla Real de Granada." Cuadernos de
Arte de la Universidad de Granada (1.974), pág. 16.
- (23) Donde se trasladaron los restos de los Reyes Católi-
cos hasta la conclusión de las obras de la Capilla -
Real. Véase el trabajo ya citado, TORRES BALBAS,
"El ex-convento de San Francisco de la Alhambra", -
Boletín de la Sociedad Española de Excursiones - -
(1.931).
- (24) A este respecto puede consultarse el análisis que del
pensamiento del autor hace Bataillon, a través de --
obras como la Preparación para la muerte o el Mo-
dus Orandi. Véase Op. cit., , págs. 556 y ss.
- (25) Especificó la Reina:

"E quiero e mando que ninguno vista sarga por mi, e que en las obsequias que fe ficieron por mi, donde mi cuerpo estoviera las hagan llanamente, fin demafias, e que no haya en el vulto, gradas, ni chapiteles, ni en la iglesia entoldadura de luto, ni demasiafde de hachas, falvo solamente tres hachas que ardan de cada parte en tanto fe hiciese el oficio divino fe dixieran las misas e vigili_as ... y lo fe avia de gastar en luto para las obse_quias, fe convierta e de en vituaria a pobres la cera — que en ellas de fe avia de gastar fea para que arda ante el sacramento en algunas iglesias pobres". Cita re_cogida en GALLEGO, La Capilla Real de Granada, Madrid 1.957, pág. 104.

(26)

Dicha carta rezaba así:

" ... e proueyais en esa ciudat, principado e condado de Rosellón e Cerdanya se fagan las exequias e sacrificios que en tal caso se es deuido e conuiene, e no consentays se faga los gastos superfluos e demasiados, — sino que sea sufragio e bien para su ánima". Texto publicado en RODRIGUEZ VALENCIA, Isabel la Católica en la opinión de, Valladolid 1.970, pág. 11, volumen I.

(27)

" ... queremos que todas las devociones y obsequias nos sean hechos quitada toda pompa y vanidad del mundo; y que solamente hagan en nuestras obsequias aquellas cosas que sean provechosas y saludables para nuestra ánima". Texto publicado en SANTA CRUZ, Crónica de los Reyes Católicos, págs. 346-347, volumen I, edición citada en la bibliografía.

(28)

El sepulcro del Príncipe don Juan responde al modelo de sepulcro exento, formado por lecho sepulcral con yacente, con paredes en talud, siguiendo el modelo de la tumba de Sixto IV; con este sepulcro labrado al gusto renacentista, se introdujo en la Corte el nuevo "estilo", que en este momento presentaba el carácter de arte "importado". Fancelli formaba parte de una serie de artistas italianos que a principios del siglo XVI exportaron a distintos países europeos el estilo estandarizado de los talleres genoveses, donde se labraron las obras que se les encargaban. Sobre la personalidad de Fancelli y su obra en España puede con-

sultarse, como obra de carácter general, HERNANDEZ PERERA, Escultores florentinos en España, - Madrid 1.957, págs. 10 y ss.

- (29) Escribe el Conde de Tendilla:
"Lo segundo es que maestre Doménico lleva la imagen del Príncipe nuestro Señor, que Dios haya, y que no me contento de ello, porque es de mejor gesto que S. A. tenía". Op. cit., pág. 11.
- (30) Anteriormente ya se ha hecho referencia a la bibliografía fundamental en relación con el Convento de -- Santo Tomás. A propósito de las características de la iglesia puede consultarse FERNANDEZ CASANOVA, "La Iglesia de Santo Tomás de Avila". Boletín de la Sociedad Española de Exeursionistas (1.909).
- (31) Dato recogido en CHUECA, Op. cit., pág. 134.
- (32) Como se ha visto, una completa descripción del Convento y su iglesia puede encontrarse en AZCARATE, "La obra toledana de Juan Guas", Archivo Español de Arte (1.956), págs. 11 y ss.
- (33) En San Juan de los Reyes la cabecera y el presbiterio formaban una sóla capilla funeraria, unida a la nave de la iglesia y separada a la vez de ella por el carácter de su estructura y su decoración. En el exterior contrasta la decoración del cuerpo de la iglesia, con el desarrollo que ésta alcanzó en la cabecera, poniendo de manifiesto el carácter funerario de la misma. Véase CHUECA, Op. cit., págs. 126-127.
- (34) " ... e de ahí por subir en su honra con enterramientos particulares entraron los muertos en las capillas, e de allí por la ambición de los vivos subieron al coro y si mucho dura el siglo los sepulcros vendrán a ser los altares, como si áquel fuese más cercano al cielo cuya sepultura esté más vecina al altar". VENEZGAS, Agonía del transito de la muerte. Cito por la edición de la Nueva Bibliografía de Autores Españoles, Madrid 1.911, pág. 231.
- (35) En efecto, Bataillón, comentando el contenido del -

Modus Orandi, escribe:

"... esos hombres que se acercan al altar, abriéndose paso con los codos hasta el punto de tocar casi el sacrificio y de olerlo como si por estar más cerca hubieran de tener mayor participación en él. Erasmo — los compara a quienes piden, al morir, ser enterrados lo más cerca posible del altar mayor, como si las oraciones dichas por los muertos debieran llegar más rápidamente a ellos que a los demás". Op. cit., pág. 574.

- (36) Véase en relación con la fundación de la Cartuja el trabajo ya citado, TARIN, La Cartuja de Miraflores, - Burgos 1.931, págs. 14-15.
- (37) Una buena descripción del edificio puede encontrarse en Op. cit., págs. 10 y ss.
- (38) Una detenida descripción de este retablo puede encontrarse en Op. cit., págs. 165 y ss., si bien debe consultarse también la obra de tipo general sobre el trabajo y la personalidad de su autor, WETHEY, Gil de Siloé and his school, Cambridge - Massachuset 1.936.
- (39) "... y syendo asy el cuerpo escelente y onesto de -- aquella gloriosa nuestra señora no esta como cumple o conviene a quyen ella fue en vida y en la muerte, - pense de esta manera podrya enriqueçerse y honestarse aquel lugar...". SZMOLKA, "El traslado del cadaver de la Reina Isabel y su primitivo enterramiento a través del epistolario del Conde de Tendilla", Cuadernos de la Alhambra, pag. 52, donde se transcribe el memorandum que el Conde de Tendilla envió al Rey en este sentido.
- (40) Véase ROSENTHAL, Op. cit.; como hemos visto, - el contrato con Egas que publica el autor es el documento más antiguo que se conoce sobre la marcha — de las obras de la Capilla Real.
- (41) Véase GALLEGO, Op. cit., pág. 49, donde se transcribe el texto de la inscripción.
- (42) Documento transcrito en GOMEZ MORENO, "Documentos referentes a la Capilla Real", Archivo Español de Arte y Arqueología (1.926), págs. 99-100. A este respecto puede consultarse, según he indica-

do en su momento, la publicación de la correspondencia de Tendilla, con la que se demuestra, entre otros temas, la polémica que ya se suscitó en la época sobre la marcha de las obras de la Capilla.

- (43) Véase ROSENTHAL, Op. cit., pág. 16.
- (44) "Pero Fernando era mezquino, despreciaba la ostentación, y no cabía en sus designios de buen gobernante - poner al servicio de su gloria póstuma derroches superfluos que eran vanidades . . . Fernando optó por el tipo de iglesia cruciforme vulgar, de frailes mendicantes, inferiro aún a las que bajo su patronato se habían erigido en Castilla, y resultó un edificio aburguesado como él era en su persona, como lo era en su corte". GOMEZ MORENO, "La Capilla Real de Granada", -- Archivo Español de Arte y Arqueología (1.925), págs. 145-6.
- (45) Véase la transcripción del testamento de la Reina en SANTA CRUZ, Op. cit., pág. 345.
- (46) Véase ROSENTHAL, Op. cit., pág. 15, donde, como se ha visto, se estudia el problema.
- (47) Véase el texto de la carta en GOMEZ MORENO, "Documentos referentes a la Capilla Real", pág. 99.
- (49) Véase el proceso de traslado de las tablas a Granada a que ya he hecho referencia, así como la documentación correspondientes en SCOOTHA, La Chapelle Royale de Granade, Bruselas 1.963.
- (50) Véase la descripción y estudio del retablo en AZCARATE, Escultura del siglo XVI, Ars Hispaniae, tomo XIII, Madrid 1.956, pág. 42.
- (51) Véase al respecto el contenido de mi Memoria de Licenciatura, Temas y símbolos en el sepulcro español del siglo XVI, Madrid 1.978. El arte funerario, como género artístico, había alcanzado un momento de madurez en la escultura española de la Baja Edad -- Media; de tal manera que el sepulcro renacentista no hizo más que adaptar a la nueva estética los temas -

iconográficos habituales: iconografía religiosa, representaciones de virtudes, epitafios, ... a los que se incorporarían algunos temas de la estética renacentista: guirnaldas de flores y frutos, seres fantásticos de origen mitológico, ...

- (52) Véase SALAZAR, "El origen flamenco de Gil de Siloé", Archivo Español de Arte (1.948), págs. 228-242.
- (53) Una buena descripción del sepulcro, atendiendo a -- sus características formales, puede encontrarse en -- WETHEY, Op. cit., págs. 24 y ss.
- (54) Op. cit., pág. 31.
- (55) Se apunta el tema en RODA Y DELGADO, "El sepulcro de Juan II en la Cartuja de Miraflores", Museo -- Español de Antigüedades (1.871). De esta forma se de muestra como la iconografía macabra tuvo en nuestro país un desarrollo muy limitado, quedando reducida a alusiones que se asocian al carácter funerario del momento, pero que no tienen mayor importancia.
- (56) Véase una descripción más completa de las estatuas yacentes en TARIN, Op. cit., pág. 193.
- (57) Véase en relación con la iconografía de la estatua -- del rey Juan II la monografía sobre el tema, CARDE-- RERA, Iconografía Española, Madrid 1.855-64, pág. 12, volumen 2; una buena descripción de la misma -- puede encontrarse también en el trabajo de Roda y -- Delgado citado anteriormente.
- (58) Véase TARIN, Op. cit., págs. 197-198, donde se -- encuentra una completa descripción de la estatua, -- atendiendo a las modas de la época, que reflejaban el gusto morisco por el lujo y la ostentación.
- (59) La descripción de la indumentaria que luce la esta-- tua, que responde como la de sus padres al lujo de la moda morisca cortesana, puede consultarse en Op. cit., pág. 200.
- (60) Tuve ocasión de tratar el problema de la evolución

del modelo de yacente al orante en la Comunicación - que presenté en el III Congreso Español de Historia - del Arte, Sevilla 1.980, La escultura funeraria en el ocaso del Renacimiento español: las estatuas orantes. Evolución que, en mi opinión, se justifica por la transformación en la espiritualidad a lo largo del siglo XVI; de ahí el interés del estudio del modelo de Miraflores, que contaba con algunos ejemplos contemporáneos, - cuyo número fue, sin embargo, aumentando a medida que avanzaba el siglo XVI.

- (61) Ya he aludido a la importancia del Ars Miriendi en la evolución de la actitud ante la muerte. Véase ROMA NO-TENETI, Op. cit., págs. 88 y ss.
- (62) El sepulcro de Juana y Felipe, obra de Bartolomé - Ordóñez, sigue en líneas generales el modelo de Fancelli para el sepulcro de los Reyes, Véase AZCARATE, - Op. cit., pág. 70. No abordo un estudio más pormenorizado del monumento por sobrepasar las fechas del reinado con creces su ejecución.
- (63) En relación con el encargo a Fancelli del sepulcro de los Reyes Católicos, el proceso de ejecución de la - obra en Italia y su definitivo asentamiento en la Capilla Real, puede consultarse HERNANDEZ PERERA, - Op. cit., págs. 12 y ss.
- (64) Ya he comentado la importancia política que se confirmó en el reinado a la figura del rey-justiciero y del rey-guerrero. Véase CEPEDA, En torno al Estado de los Reyes Católicos, Madrid 1.956, págs. 102 y ss.
- (65) Op. cit., págs. 99 y ss.
- (66) Una valoración y estudio pormenorizado de todos estos temas que conforman la iconografía del sepulcro - renacentista español se contiene en mi Memoria - de Licenciatura citada más arriba; problemas en los que aquí no me detengo por ir más allá del contenido temático de este trabajo.

- Conclusions -

- * * * * -

Para concluir, puede afirmarse que el reinado de los Reyes - Católicos en materia artística se caracterizó por el desarrollo de lo que - podemos denominar arte regio, fenómeno que se interpreta como el - conjunto de manifestaciones artísticas relacionadas, de algún modo, con - la Corona y que contribuyeron, en mayor o menor medida, a conformar - la imagen ideológica del poder. En mi opinión, ésta es la mayor nove- - dad que debe atribuirse al arte de los Reyes Católicos y que permite dife- - renciar las obras de arte de este reinado de las de los inmediatamente an- - teriores.

Según creo haber podido demostrar, la génesis y desarrollo - de este arte regio obedeció a la articulación de complejos y sutiles - mecanismos cuyo control no siempre se ejerció de forma plenamente cons- - ciente por parte de la Corona, quien por el contrario actuó con frecuencia - de forma intuitiva a la hora de proyectar y ejecutar las distintas obras. - Sin embargo, la interpretación posterior del conjunto de las mismas nos - permite detectar en todas ellas la presencia de un lenguaje de contenido - eminentemente emblemático y representativo. Esta, como se ha visto, - nos puso especialmente de manifiesto a través de los elementos heráldicos - incorporados a la decoración arquitectónica -escudos, divisas, iniciales, - inscripciones, ...-. Con ello los Reyes Católicos no hacían más que con- - tinuar la tradición de sus antecesores que iniciaron la costumbre de incor- - porar sus armas a la decoración de sus fundaciones personales; a este - respecto puede recordarse el desarrollo que alcanzó la representación de - las armas y emblemas de Juan II en los muros y en la portada de la igle- - sia de la Cartuja de Miraflores, así como la polémica a la que he hecho - referencia sobre el empleo de la granada y el cardo en la ornamentación - de algunas fundaciones de Enrique IV, susceptible de ser valorada como -

una alusión a la divisa del monarca. Ahora bien, en el reinado de Isabel y Fernando la presencia de motivos heráldicos y emblemáticos adquirió un desarrollo tal que su presencia reiterada en las diferentes fundaciones, junto a la de otros elementos decorativos y formales tomados de la estética del último gótico, confirió a éstas una fisonomía muy peculiar que, como sabemos, ha llevado a otros autores a aplicar al arte del reinado ciertas denominaciones con las que se alude a la intervención personal de los Reyes Católicos en el proceso artístico y en la consolidación de un "estilo" propio —"Estilo Isabel", "Estilo Reyes Católicos"—.

Al margen de las posibles consideraciones de orden estético y formal que pudieran llevarnos a reavivar la polémica en torno a la denominación del "estilo" y su valoración, es evidente que los edificios levantados o reformados en este reinado por iniciativa de la Corona generaron a su alrededor una serie de metáforas visuales relativas a la afirmación del poder y prestigio de la Monarquía en un momento en el que se asistía a la consolidación de un Estado fuerte y centralista, creando con frecuencia la aparición de nuevos polos de atracción en el urbanismo de algunas ciudades.

El empleo de una cierta estrategia política a la hora de manejar los recursos del prestigio y la representatividad se puso también de manifiesto en otros aspectos del arte del reinado. Fue Isabel la Católica quien demostró una mayor sensibilidad hacia estas cuestiones y un fino instinto político que la llevó a cuidar con exquisito esmero su imagen pública y la de su Corte. Todo lo cual justifica las abundantes referencias documentales que se conservan en las que se reseñan objetos preciosos, ricos paños y demás prendas de vestir que formaron parte del ajuar de la Reina y de los regalos que ésta recibió e hizo a su vez.

No puede estimarse como una aportación del reinado, sin embargo, el interés por la acumulación de objetos bellos y valiosos, sino que, como se ha visto, éste es un fenómeno muy anterior, así como el concepto de tesoro, término empleado durante la Edad Media para designar el conjunto de objetos preciosos que se había logrado acumular y cuyo sentido es sustancialmente distinto del más "moderno" de colección; de la vigencia de la noción de tesoro en pleno reinado de los Reyes Católicos da idea el que se mandara inventariar en 1.503 el Tesoro del Alcázar de Segovia. Por otra parte, la riqueza de la moda en el vestir de la Corte de Isabel la Católica guarda estricta relación con las modas cortesanas de su tiempo. La única diferencia sustancial con otras cortes europeas consistió en hacer compatible el empleo de la moda francesa, que llegaba de fuera, con el uso de la moda morisca heredada de la tradición española. Pero la originalidad y rareza de muchos de los objetos de los que hay referencia documental, la frecuente presencia en muchos de ellos de los emblemas de la Corona, así como de alusiones personales a los Reyes, la repetición de estos motivos en gran parte de las piezas de joyería de las que se tiene noticia, las descripciones de los cronistas de las fiestas y demás apariciones en público de la Reina, viene a demostrar la preocupación que ésta sintió por la configuración de su imagen pública, consciente cómo era de que en ella se encarnaba el Estado.

En relación con este problema ha de interpretarse la abundante presencia de tapices entre los objetos artísticos que poseyó la Reina Católica. Dejando a un lado la valoración del género en sí mismo, sus características propias, evolución y desarrollo, hay que hacer notar aquí que el tapíz desempeñó en la Corte de los Reyes Católicos una función eminentemente escenográfica. Según he intentado demostrar, la falta de una capital estable con un entorno cortesano no es razón suficiente para negar la existencia de la "Corte" en este reinado. El carácter itine-

rante que ésta se vió obligada a asumir en este período determinó el empleo por parte de los Reyes de los tapices como elemento indispensable para crear en todo lugar y ocasión la escenografía adecuada.

A lo largo de las páginas de este trabajo he atribuido una singular importancia a la aparición del retrato como género independiente vinculado al arte del reina. Al margen de la transcendencia que el hecho tuvo para la evolución posterior del género en el arte español, es evidente que con ello se consiguieron dos efectos de singular importancia: por una parte el arte del reinado se incorpora a las corrientes de la moda cortesana de su tiempo que llevaban a las distintas cortes a intercambiarse retratos de los miembros de las Casas reinantes, lo que, unido a la adopción del sistema flamenco de representación, confirió al arte del reinado un cierto carácter de internacionalidad; pero, además, la aparición del retrato como género independiente vino a subrayar el tono de representatividad y el marcado sentido personalista que se asignó a las manifestaciones artísticas de este reinado y que también se había hecho patente a través de la presencia de los emblemas y de la propia imagen de los Reyes en otras especialidades artísticas como la arquitectura, la joyería o la ilustración del libro.

Si se interpreta el arte de los Reyes Católicos como un conjunto de manifestaciones destinadas en alguna medida a configurar la imagen ideológica de la Monarquía, cabría preguntarse si todo ello responde a la ejecución de un plan previamente establecido por la Corona; es decir, si puede hablarse con propiedad de la existencia de auténticos programas artísticos en relación con el arte del reinado. En mi opinión, a esta cuestión habría que responder de forma negativa, puesto que estimo que fueron fundamentalmente razones de orden pragmático las que determina

ron la actuación de los Reyes en cada ocasión. A medida que iba transcurriendo el reinado el interés de la Corona se fue trasladando de una ciudad a otra, lo cual justifica que el Panteón que se pensó en un principio establecer en Toledo, en San Juan de los Reyes, acabara materializándose en Granada. Fue en esta ciudad donde tuvieron lugar algunas de las actuaciones en materia urbanística y arquitectónica más interesantes del reinado destinadas a adecuar el trazado y la fisonomía de la vieja ciudad musulmana a la cultura cristiana. En ello hubo, sin lugar a dudas, un fuerte contenido ideológico, pero también la necesidad de intentar sistematizar el caótico trazado musulmán. El carácter itinerante de la Corte privó a la Monarquía de un entorno urbano de tipo cortesano susceptible de ambiciosas actuaciones urbanísticas. Los Reyes trasladaban consigo la Corte en sus desplazamientos y decidieron levantar un palacio de verano en Avila, en las dependencias de Santo Tomás, y asumieron como propio el proyecto de los monjes de construir para su uso y disfrute una hospedería en Guadalupe.

Si no puede hablarse con propiedad de la ejecución de los verdaderos programas en la política de construcciones, tampoco puede afirmarse —contrariamente a lo que en ocasiones se ha dicho— que con Isabel la Católica se iniciara la fecunda tradición de las colecciones de la Corona española, lo que determinó la dispersión de las piezas a la muerte de la Reina. Estas fueron buscadas, valoradas y adquiridas en virtud de sus funciones escenográficas, representativas o devocionales y tal vez apreciadas por sus características estéticas y formales por alguien como la Reina Isabel de quien conocemos bien su afición por las bellas artes y su preocupación por los temas de la cultura; pero faltó la voluntad política de formar con ellas una auténtica colección en el sentido "moderno" del término y prevaleció la concepción patrimonialista del reino, razón por la cual quedaron rescindidos los contratos de los artistas en 1.504 —

tras la muerte de Isabel y se subastaron sus pertenencias en la almoneda de Toro.

Desde un punto de vista estrictamente formal este reinado no se caracterizó tampoco por la aportación de espectaculares novedades, excepción hecha, quizás, de la aparición del retrato como género independiente y de la adopción de la planta cruciforme en los hospitales. La selección lingüística que el concepto de arte regio implica en sí mismo, como se ha visto, tuvo un cierto carácter ecléctico determinado por el empleo simultáneo de la estética del último gótico en la arquitectura religiosa y de las técnicas mudéjares en las residencias palaciegas, el gusto por el sistema flamenco de representación que denotan la mayor parte de las tablas de las que se tiene noticia y la recepción al final del reinado en la Corte de la figura de Fancelli, quien transmitió la estética renacentista a los sepulcros de Avila y Granada. Todo ello supone una enorme dificultad a la hora de aplicar una denominación concreta al arte del reinado, máxime si se quiere incluir en ella el concepto "estilo". Este, en sí mismo, implica una reducción y simplificación de elementos referidos a las características estrictamente formales que, a mi modo de ver, resulta excesivamente simlista para calificar un fenómeno tan complejo y controvertido como el arte de los Reyes Católicos.

Arte de los Reyes Católicos es, precisamente, la denominación que yo propuse en las primeras páginas de este trabajo, — soslayando el empleo del término "estilo". Bajo esta denominación — deben agruparse todas aquellas manifestaciones artísticas que guardaron relación directa con la Corona, bien como fruto del patronato regio o expresión de poder. Este es el rasgo que las unifica y contribuye a dar una cierta uniformidad al arte del reinado.

Ahora bien, si puede cuestionarse la oportunidad de aplicar el término "estilo" al arte de este reinado, no puede negarse que éste consiguió dar vida a un lenguaje propio que actuó como elemento diferenciador de otros movimientos coetáneos, anteriores o posteriores a través de elementos formales, simbólicos y emblemáticos. Esto es particularmente evidente en el campo de la arquitectura, donde la repetición de una misma tipología —el templo, el palacio y el hospital— y el empleo de un lenguaje formal similar, articulado a través de elementos heráldicos y emblemáticos, creó unos modelos estandarizados cuyo reiterado empleo, como se ha visto, contribuyó a dar una cierta sensación de uniformidad en el arte del reinado. Por cuanto a las artes figurativas se refiere, hay que recordar como la opción de los Reyes por el sistema flamenco de representación y su predilección por los artistas extranjeros —Melchor Alemán, Maestre Michel o Juan de Flandes—, despreciando las interpretaciones que del estilo hicieron los maestros españoles, debe entenderse como una referencia a la fascinación que sintieron por el mito cortesano borgoñón, mientras que la irrupción de Fancelli y la estética renacentista en el panorama del arte del reinado se justifica, por la fecha avanzada en que ello sucedió, la influencia de ciertas familias nobles en las Cortes y ese carácter ecléctico del que adoleció la selección lingüística.

Nos hallamos, en definitiva, ante un fenómeno complejo y controvertido, susceptible de sugestivas interpretaciones, situado a medio camino entre el medieval y la modernidad, puesto que si era medieval el origen de los elementos estructurales y ornamentales que conformaron las iglesias, profundamente "moderno" e innovador es la utilización de la obra de arte en función de una determinada estrategia política. El arte de los Reyes Católicos fue un fiel reflejo de la época que les tocó vivir a sus promotores, nos transmite sus inquietudes en materia religiosa, su

forma de entender la vida y su modo de sentir la muerte. Este puede entenderse también como un testimonio de las tendencias estéticas del momento que en él estuvieron representados, sin que vaya en detrimento suyo el no haber llegado a dar el paso para la introducción definitiva en nuestro país de las formas renacentistas. Para ello habría que esperar al reinado de Carlos V, cuando la configuración de la imagen del Imperio llevará a la recuperación de los valores de la Antigüedad clásica.

- Bibliografía -

- * * * * -

I.- FUENTES.

ANGLERIA, Pedro Mártir de:

Epistolario, estudio y traducción de José López de Toro, editado en Documentos para la Historia de España, tomos IX, X, XI y XII, Madrid 1.953.

AZCARATE, José María de:

"Documentos sobre Juan Guas", Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología, tomo XXVI, Valladolid (1.960), págs. 242-263.

BEJARANO, Francisco:

Documentos del reinado de los Reyes Católicos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1.961

BERNALDEZ, Andrés:

Historia de los Reyes Católicos, don Fernando y doña Isabel, Biblioteca de Autores Españoles, tomo LXX, Madrid 1.953.

CASTILLO OREJA, Miguel Angel:

"Documentos relativos a la Iglesia Magistral de San Justo y Pastor de Alcalá de Henares", Revista del Instituto de Estudios Madrileños, tomo XVI, Madrid (1.979), págs. 69 y ss.

ENRIQUEZ DEL CASTILLO, Diego:

Crónica del rey Enrique el cuarto, Biblioteca de Autores Españoles, tomo LXX, Madrid 1.953.

Epistolario Español

Nueva Biblioteca de Autores Españoles, tomo XII, Madrid 1.952.

FERNANDEZ DE OVIEDO, Gonzalo:

El libro de la Cámara del Príncipe don Juan, Madrid,
1.870.

FERRANDIS, José:

Datos documentales sobre la Historia del Arte Español,
Inventarios reales desde Juan II a Juana la Loca, Consejo
Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1.943.

GALINDEZ CARVAJAL, Lorenzo:

Anales breves del reinado de los Reyes Católicos, don
Fernando y doña Isabel de gloriosa memoria, Biblioteca de
Autores Españoles, tomo LXX, Madrid 1953.

LAPRESA MOLINA, Eladio:

"La Casa Real de Santa Fe a través de documentos de la
Alhambra y otros archivos", Cuadernos de la Alhambra,
tomo VII, Granada (1.971), págs. 57-73.

MARINEO SICULO, Lucio:

Vida y hechos de los Reyes Católicos, Ediciones Atica,
Madrid 1.943.

MÜNZER, Jerónimo:

Viaje por España, en "Viaje de extranjeros por España y
Portugal", edición de García Mercada, Madrid 1.951.

NEBRIJA, Elio Antonio de:

Gramática de la lengua castellana. Edición facsimil,
Madrid 1.948. 2 volúmenes.

PULGAR, Hernando de:

Crónica de los Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel
de Castilla y Aragón, Biblioteca de Autores Españoles,
tomo LXX, Madrid 1.953.

PULGAR, Hernando del:

Letras, edición de Jesús Domínguez Bordona, Espasa Calpe, Madrid 1.958.

PULGAR, Hernando del:

Claros varones de Castilla, edición de Jesús Domínguez Borbona, Espasa Calpe, Madrid 1.964, 4ª edición.

RODRIGUEZ VALENCIA, Vicente:

Isabel la Católica en la opinión de españoles y extranjeros, Instituto Isabel la Católica de Estudios Eclesiásticos, Valladolid 1.970, 2 volúmenes.

SANTA CRUZ, Alonso de:

Crónica de los Reyes Católicos, edición de Juan de Mata Carriazo, Sevilla 1.951, 2 volúmenes.

SIGUENZA, Fray José de:

Historia de la Orden de San Jerónimo, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, tomos VII y XII, Madrid 1.907-1.909.

SZMOLKA CLARES, José:

"El traslado del cadáver de la reina Isabel y su primitivo enterramiento a través del epistolario del Conde de Tendilla". Cuadernos de la Alhambra, nº 5, Granada, págs. 43-53.

TALAVERA, Fray Hernando de:

De vestir y de calzar, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, tomo VIII, Madrid 1.907.

TENDILLA, Conde de:

Correspondencia del Conde de Tendilla, edición de Emilio Méndez García, Archivo Documental Español, Real Academia de la Historia, Madrid 1.973, 2 volúmenes.

TORRE, Antonio de la:

La Casa Real de Isabel la Católica, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1.954.

TORRE, Antonio de la:

Testamentaria de Isabel la Católica, prólogo del Marqués de Lozoya, Barcelona 1.974.

VALERA, Diego de:

Memorial de Diversas Hazañas, Biblioteca de Autores Españoles, tomo LXX, Madrid 1.953.

VALERA, Diego de:

Epístolas, edición de Mario Penna, Biblioteca de Autores Españoles, tomo CXVI, Madrid 1.959.

II.- EL FINAL DE LA EDAD MEDIA Y EL ANUNCIO DEL
RENACIMIENTO.

II. 1. El ambiente cultural en la España de los Reyes Católicos.

ASENSIO, Eugenio:

"La lengua compañera del Imperio", Revista de filología
española, tomo LXII, Madrid (1.960), págs. 399-413.

BATAILLON, Marcel:

Erasmus y España, Estudio sobre la historia espiritual del
siglo XVI, Fondo de Cultura Económica, México 1986, 7ª
edición.

CAMON AZNAR, José:

"Los límites finales de la cultura medieval", Ideas
Estéticas, Madrid (1.970), pás. 83-91.

CASTALLAS, Catalina:

"La versión española del ars moriendi", Traza y Baza,
Palma de Mallorca (1.973).

CUESTA GUTIERREZ, Justa:

"El enigma de la imprenta del humanista Elio Antonio de
Nebrija y sus sucesores", separata de Saudoruck aus den
Gütemberg, Jahrbuch (1.961).

CHASTEL, André y KLEIN, Robert:

El Humanismo, Biblioteca Básica Salvat, Barcelona 1.971.

DI CAMILLO, Ottavio:

El Humanismo Castellano del siglo XV, Ediciones Fernando Torres, Valencia 1.976.

Fernando el Católico y la cultura de su tiempo.

Actas del V Congreso de Cultura Aragonesa, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Zaragoza 1.952.

GOMEZ MOLLEDA, M^a Dolores:

"La cultura femenina de la época de Isabel la Católica. Cortejo y estela de una reina". Archivos, Bibliotecas y Museos, tomo LXI, Madrid (1.955), págs. 157-171.

HUIZINGA, Johan:

El otoño de la Edad Media, Revista de Occidente, Madrid 1966, 7^a edición.

MARTIN, Alfred van:

Sociología del Renacimiento, Fondo de Cultura Económica, México 1.974, 4^a edición.

MATA CARRIAZO, Juan de:

"Retratos literarios de la Corte de los Reyes Católicos", Archivo Hispalense, Sevilla (1.956), págs. 217-238.

MENEDEZ PIDAL, Ramón:

"La lengua en tiempos de los Reyes Católicos (del retoricismo al Humanismo)", Cuadernos Hispanoamericanos, tomo XLIX, Madrid (1.950), págs. 9-24.

MENEDEZ PIDAL, Ramón:

Los Reyes Católicos y otros estudios, Espasa Calpe, Buenos Aires 1.962.

TENENTI, Alberto:

Il senso della morte e l'amore per la vita nel Rinascimento, Giulio Emandi Editore, Torino 1.977.

TORRE, Antonio de la:

"Los maestros de los hijos de los Reyes Católicos".
Hispania, tomo XVI, Madrid (1.965).

VERRUA, Pietro:

Precettori italiani in Spagna durante il regno di Ferdinando il Cattolico, Adria 1.907.

II. 2. - La prosa política española del siglo XV.

CARTAGENA, Alfonso de:

Discurso sobre la precedencia del rey Católico sobre el de Inglaterra en el Concilio de Basilea, edición de Mario Penna, Biblioteca de Autores Españoles, tomo CXVI, Madrid 1.959.

PALENCIA, Alfonso de:

Tratado de la perfección del triunfo militar, edición de Mario Penna, Biblioteca de Autores Españoles, tomo CXVI, Madrid 1.959.

SANCHEZ DE AREVALO, Rodrigo:

Vergel de los príncipes, edición de Mario Penna, Biblioteca de Autores Españoles, tomo CXVI, Madrid 1.959.

SANCHEZ DE AREVALO, Rodrigo:

Suma de la Política, edición de Mario Penna; Biblioteca de Autores Españoles, tomo CXVI, Madrid 1.959.

VALERA, Diego de:

Tratados, edición de Mario Penna, Biblioteca de Autores Españoles, tomo CXVI, Madrid 1.959.

III.- LA POLITICA DEL REINADO DE LOS REYES CATOLICOS.

ALFARO, Emilio:

El espíritu aragonés y Fernando el Católico, Madrid 1952.

ARCO, Ricardo del:

Fernando el Católico artífice de la España Imperial,
Zaragoza 1.939.

AZCONA, Tarsicio de:

La elección y reforma del Episcopado español en tiempos
de los Reyes Católicos, Consejo Superior de
Investigaciones Científicas, Madrid 1.960.

AZCONA, Tarsicio de:

Isabel la Católica, Estudio crítico de su vida y su
reinado, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1.964.

CEPEDA ADAN, José:

"La sociedad en la época de los Reyes Católicos",
Estudios Americanos, tomo II, Sevilla (1.953).

CEPEDA ADAN, José:

"La Monarquía y la nobleza andaluza a comienzos del
Estado Moderno", Arbor, tomo XII, Madrid (1.951).

CEPEDA ADAN, José:

En torno al Estado de los Reyes Católicos, Consejo
Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1.956.

CEPEDA ADAN, José:

"El gran Tendilla medieval y renacentista", separata de la Revista Hispania, tomo I, Madrid (1.961), págs. 159-168.

CEPEDA ADASN, José:

"Un caballero y un humanista en la Corte de los Reyes Católicos", Cuadernos Hispanoamericanos, tomo XXX, Madrid (1.969), págs. 474-503.

CLEMENCIN, Diego:

Elogio de la Reina Católica doña Isabel, Madrid 1.820.

DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio:

El Antiguo Régimen: los Reyes Católicos y los Austrias, Alianza Editorial, Madrid 1.974.

DOUSSINAGUER:

El testamento político de Fernando el Católico, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid a. a.

FERNANDEZ ALVAREZ, Manuel:

La sociedad española del Renacimiento, Cátedra, Madrid 1.974, 4ª edición.

GALLEGO BURIN, Antonio:

Isabel la Católica, Madrid 1.961.

GARCIA ORO, José:

La reforma de los religiosos españoles en tiempos de los Reyes Católicos, Instituto Isabel la Católica de historia eclesíástica, Valladolid 1.969.

GARCIA ORO, José:

Cisneros y la reforma del clero español en tiempos de los Reyes Católicos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1.971.

GUTIERREZ, Constantino:

"La política religiosa de los Reyes Católicos en España hasta la Guerra de Granada", Miscelania - Comillas, Santander (1.952), págs. 229-269.

LADERO QUESADA, Miguel Angel:

España en 1.492, Editorial Hernando, Madrid 1.978.

LAYNA SERRANO, Francisco:

El Cardenal Mendoza como político y consejero de los Reyes Católicos, Madrid 1960

LOZOYA, Marqués de:

Los orígenes del Imperio: la España de Fernando e Isabel, Rialp, Madrid 1.966, 2ª edición.

MARAVALL, José Antonio:

Sobre el concepto de la Monarquía en la Edad Media española, publicado en "Estudios dedicados a Menéndez Pidal", Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1.954.

MARAVALL, José Antonio:

Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento, Instituto de Estudios Políticos, Madrid 1.960.

MARAVALL, José Antonio:

"La estimación de lo nuevo en la cultura española", Cuadernos hispanoamericanos, tomo LVII, Madrid (1.964).

MARAVALL, José Antonio:

Antiguos y Modernos. La idea del progreso en el desarrollo inicial de una sociedad, Estudios y Publicaciones, Madrid 1.966.

MARAVALL, José Antonio:

Estado Moderno y mentalidad social, Revista de Occidente, Madrid 1.972, 2 volúmenes.

MERINO ALVAREZ, Abelardo:

El Cardenal Mendoza, Labor, Barcelona 1.943.

NAEF, Werner:

La idea del Estado en la Edad Moderna, Ediciones Nueva Epoca, Madrid 1.947.

ROMANO, Ruggero y TENENTI, Alberto:

Los fundamentos del Mundo Moderno. Edad Media tardía, Reforma y Renacimiento, Historia Universal Siglo XXI, Madrid 1.977, 6ª edición.

RUANO, Eloy Benito:

"Medievalismo y modernidad en el reinado de los Reyes Católicos", Cuadernos hispanoamericanos, tomo XXII, Madrid (1.952), págs. 58-69.

SOLANO COSTA, Fernando:

"El reino de Aragón bajo el gobierno de Fernando el Católico", anuario de la Revista Hispania, tomo I, Madrid (1.967).

STARRIE, Valter:

La España de Cisneros, Juventud, Barcelona 1.943.

SUAREZ FERNANDEZ, Luis:

"Fundamentos del régimen unitario de los Reyes Católicos", Cuadernos Hispanoamericanos, tomo LXXX, Madrid (1.969), págs. 178-196.

SUAREZ FERNANDEZ, Luis y MATA CARRIAZO, Juan de:

La España de los Reyes Católicos, en la "Historia de España dirigida por Menéndez Pidal", tomo XVII, España Calpe, Madrid 1.969, 2 volúmenes.

IV.- EL ARTE DE LOS REYES CATOLICOS.

IV. 1 - Obras generales.

ARCO, Ricardo del:

Los sepulcros de la Casa Real de Castilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1.951.

AZCARATE, José María de:

Arquitectura gótica toledana del siglo XV, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1.958.

AZCARATE, José María de:

Escultura del siglo XVI, "Ars Hispaniae", Plus Ultra, tomo XIII, Madrid 1.958.

AZCARETE, José María de:

Castilla en el tránsito al Renacimiento, en "España en la crisis del arte occidental", Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1.968.

BAYON, Damián:

L'architecture en Castille aux XVI sicle, Comande et realisation, París 1.967.

BEJARANO, Francisco:

Las calles de Málaga, Málaga 1.941.

BENEVOLO, Leonardo:

Introducción a la arquitectura, Tekne, Buenos Aires 1.967.

BENEVOLO, Leonardo:

Historia de la arquitectura del Renacimiento, Tauros,
Madrid 1.972, 2 volúmenes.

BENEVOLO, Leonardo:

El arte y la ciudad medieval. en "Diseño de la Ciudad",
tomo III, Gustavo Gili, Barcelona 1.977.

BONET CORREA, Antonio:

Morfología y ciudad, Gustavo Gili, Barcelona 1.978.

BOSQUE, Antonio de:

Artisti italiani in Spagna dal século XII a i Re
Cattolici, Alfieri e Lacroix, Milano 1.966.

CAMON AZNAR, José:

La arquitectura y la orfebrería española del siglo XVI,
en "Suma Artis", tomo XVII, España Calpe, Madrid 1.960.

CARDERERA Y SOLANO, Valentin:

Iconografía española, Madrid 1.855.

CATURLA, María Luisa:

Arte de épocas inciertas, Madrid 1.944.

CELA ESTEBAN, María Estrella:

Temas y símbolos en el sepulcro español del siglo XVI,
Memoria de Licenciatura, Universidad Complutense, Madrid
1.978.

CHECA CREMADES, Fernando:

Pintores y escultores del Renacimiento en España
1.450/1.600, Cátedra, Madrid 1.983.

CHUECA GOITIA, Fernando:

Arquitectura del siglo XVI, "Ars hispaniae", tomo XI, Plus Ultra, Madrid 1.953.

CHUECA GOITIA, Fernando:

Casas reales en monasterios y conventos españoles, Discurso de ingreso en la Academia de la Historia, Madrid 1.966.

DIEZ DEL CORRAL GARNICA, Rosario:

Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento, Alianza Editorial, Madrid 1.987.

DURAN SEMPERE, A. y ALNAUD DE LASARTE, J:

Escultura gótica. "Ars Hispaniae", tomo IX, Plus Ultra, Madrid 1.956.

FRANCASTEL, Pierre y Galiene:

El retrato, Cátedra, Madrid 1.978.

GALLEGO BURIN, Antonio:

Granada: guía artística e histórica de la ciudad, Fundación Rodríguez Acosta, Madrid 1.951.

GARCIA BELLIDO y otros:

Resumen histórico del urbanismo en España, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid 1.966, 2ª edición.

GOMEZ MORENO, María Elena:

Breve historia de la escultura, Madrid 1.951

GOMEZ MORENO Y MARTINEZ, Manuel:

Guía de Granada. Granada 1.892.

GUDIOL ALGART, José:

Pintura gótica, "Ars Hispaniae", tomo VIII, Plus Ultra,
Madrid 1.955.

HERNANDEZ PERERA, Jesús:

Escultores florentinos en España, Consejo Superior de
Investigaciones Científicas, Madrid 1.957.

LAMPEREZ ROMEA, Vicente:

Arquitectura civil en España, Madrid 1.922, 2 volúmenes.

LAVEDAN, Piere:

Histoire de l'urbanisme. Antiquité et Moyen Age, Paris
1.926.

LAVEDAN, Pierre:

Histoire de l'urbanisme. Renasence et temps modernes,
Paris 1.941.

LAYNA SERRANO, Francisco:

Historia de Guadalajara y sus Mendoza de los siglos XV y
XVI, Madrid 1.942, 2 volúmenes.

LOPEZ MATA, Teófilo:

Geografía urbana burgalesa en los siglos XV y XVI,
Burgos, s. a.

MADRAZO, Pedro de:

Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de
cuadros de los Reyes de España, Barcelona 1.884.

MAYER, August:

El estilo gótico en España, Madrid 1.929.

MICHEL, André:

Histoire de l'art, tomo IV, París 1.911.

MORAN , Miguel y CHECA, Fernando:

El coleccionismo en España, Cátedra, Madrid 1.985.

NIETO ALCAIDE, Víctor y CHECA CREMADES, Fernando:

El Renacimiento (formación y crisis del modelo Clásico), Istmo, Madrid 1.980.

NIETO ALCAIDE, Víctor y otros:

Arquitectura del Renacimiento en España 1.488-1.599.
Cátedra, Madrid 1.989.

PINEDO, Ramiro de:

El simbolismo en la escultura medieval española, Espasa Calpe, Madrid 1.930.

POST, G.H.R.:

Medieval Spanish Alegory, New York 1.971.

RICART, R.:

"La Plaza Mayor en Espagne et an Amerique espagnole",
Annales, Limoges (1.947).

ROSENTHAL, Eart L.:

"The Diffisouon of the Italian Reinassence Style in
Western European Art", The Sixteenth Cebtury Journal,
tomo IX, (1.978), págs. 33-45.

SANCHEZ CANTON, Francisco Javier:

"Los pintores de Cámara de los Reyes de España", Boletín
de la Sociedad Española de Excursiones, tomo XXII, Madrid
(1.914), págs. 62 y ss.

MICHEL, André:

Histoire de l'art, tomo IV, París 1.911.

MORAN , Miguel y CHECA, Fernando:

El coleccionismo en España, Cátedra, Madrid 1.985.

NIETO ALCAIDE, Víctor y otros:

Arquitectura del Renacimiento en España 1.488-1.599,
Cátedra, Madrid 1.989.

NIETO ALCAIDE, Víctor y CHECA CREMADES, Fernando:

El Renacimiento (formación y crisis del modelo Clásico),
Istmo, Madrid 1.980.

PINEDO, Ramiro de:

El simbolismo en la escultura medieval española, Espasa
Calpe, Madrid 1.930.

POST, G.H.R.:

Medieval Spanish Allegory, New York 1.971.

RICART, R.:

"La Plaza Mayor en Espagne et an Amerique espagnole",
Annales, Limoges (1.947).

ROSENTHAL, Eart L.:

"The Diffisuo of the Italian Reinassence Style in
Western European Art", The Suxteenth Cebtury Journal,
tomo IX, (1.978), págs. 33-45.

SANCHEZ CANTON, Francisco Javier:

"Los pintores de Cámara de los Reyes de España", Boletín
de la Sociedad Española de Excursiones, tomo XXII, Madrid
(1.914), págs. 62 y ss.

SANCHEZ CANTON, Francisco Javier:

Los retratos de los reyes de España, Ediciones Anaya,
S.A., Madrid 1.943.

SEBASTIAN, Santiago:

Arte y Humanismo, Cátedra, Madrid 1.978.

TORMO Y MONSO, Elías:

Los tapices del Rey N.S., Madrid 1.911.

TORMO Y MONSO, Elías:

Pintura, escultura y arquitectura española, Consejo
Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1.949.

TORRES BALBAS, Leopoldo:

"Plazas, zocos y mercados en las ciudades
hispanomusulmanas", Al-Andalus, tomo XII, (1.947), págs.
437-477.

TORRES BALBAS, Leopoldo:

Arquitectura gótica, "Ars Hispaniae", tomo VII, Plus
Ultra, Madrid 1.952.

VALENCIA DE DON JUAN, Conde de:

Tapices de la Casa Real Española, Madrid 1.903.

WITTKOWER, Rudolf y Margor:

Nacidos bajo el signo de Saturno, Cátedra, Madrid 1.985,
2ª edición.

IV. 2. - Estudios mecanográficos.

AGAPITO Y REVILLA, Juan:

"El Colegio de San Gregorio de Valladolid", Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, tomo III, Madrid, (1.907).

AGAPITO Y REVILLA, Juan:

"El edificio antiguo de la Universidad de Valladolid", Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones, tomo IV, Valladolid (1.909-10), págs. 299-302 y 413-417.

AGAPITO Y REVILLA, Juan:

"El Colegio de San Gregorio de Valladolid", Museun, Barcelona (1.911), págs. 314-342.

AGAPITO Y REVILLA, Juan:

"Del Valladolid monumental. La iglesia del Convento de San Pablo", Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones, tomo V, Valladolid (1.911-12).

ANGULO IÑIGUEZ, Diego:

"La pintura en Granada y Sevilla hacia 1.500", Archivo Español de Arte y Arqueología, tomo XIII, Madrid (1.927), págs. 85-157.

ANGULO IÑIGUEZ, Diego:

"Un nuevo retrato de Isabel la Católica", Boletín de la Real Academia de la Historia, Madrid (1.950), págs. 443-448.

ANGULO IÑIGUEZ, Diego:

Isabel la Católica, sus retratos, sus vestidos y sus joyas, Santander 1.951.

ANGULO IÑIGUEZ, Diego:

"El retrato de Isabel la Católica", Arbor, Madrid (1.951).

ANGULO IÑIGUEZ, Diego:

"Los retratos de los Reyes Católicos del castillo de Windsor", Clavileño, tomo II, Madrid (1.951), págs. 23-28.

ANGULO IÑIGUEZ, Diego:

"Un nuevo retrato de don Fernando el Católico", Archivo Español de Arte, tomo XXIV, Madrid (1.951), págs. 260-261.

ARCO, Ricardo del:

"Pedro de Ponte u Oponte, pintor del Rey Católico", Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, tomo X, Valladolid (1.944), págs. 59-77.

ARRIBAS ARRANZ, Filemón:

"Simón de Colonia y Valladolid", Boletín del Seminario de Arte y Arqueología, tomo II, Valladolid (1.934).

ASUA, Manuel:

"El Castillo de Manzanares el Real", El Arte Español, Madrid (1.914-15).

AZCARATE, José María:

"El tema iconográfico del salvaje", Archivo Español de Arte, tomo XXI, Madrid (1.948), págs. 81-99.

AZCARATE, José María de:

"El origen de Juan Guas", Archivo Español de Arte, tomo XXIII, Madrid, (1.950), págs. 255-256.

AZCARATE, José María de:

"La fachada del Infantado y el estilo de Juan Guas", Archivo Español de Arte, tomo XXIV, Madrid (1.951), págs. 307-319.

AZCARATE, José María de:

"La obra toledana de Juan Guas", Archivo Español de Arte, tomo XXIX, Madrid (1.956), págs. 9-42.

AZCARATE, José María de:

"Antonio Egas", Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, tomo XXIV, Valladolid (1.957), págs. 9-17.

AZCARATE, José María de:

"El Cardenal Mendoza y la introducción del Renacimiento", Santa Cruz, tomo XVII, Valladolid (1.962), pág. 7-13.

AZCARATE, José María de:

"El Hospital Real de Santiago", Compostellanum, Santiago de Compostela (1.965), págs. 508-522.

AZCARATE, José María de:

"Sentido y significación de la arquitectura hispanoflamenca en la Corte de Isabel la Católica", Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, tomo XXXVII, Valladolid (1971), págs. 201-223.

BABELON, J.:

"Sur un portrait de Fernand le Catholique au Musee de Beaux arts de Poitiers", L'ainies des Musees de Poitiers, (1.952).

BARCIA, Angel María de :

"Retratos de la Reina Isabel la Católica procedentes de la Cartuja de Miraflores", Archivos, Bibliotecas y Museos, tomo XVII, Madrid (1.907), págs. 35 y ss.

BERMEJO, Elisa:

Juan de Flandes, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1.962.

BERNIS, Carmen:

"Modas moriscas en la sociedad cristiana española del siglo XV y principios del XVI", Boletín de la Real Academia de la Historia, tomo CXIV, Madrid (1.955), págs. 199-229.

BERNIS, Carmen:

Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1.978-1.979, 2 volúmenes.

BORDEJE GARCES, Federico:

"Rectificaciones históricas: el Castillo de Manzanares el Real", Revista Española de Arte, tomo III, Madrid (1.914).

BRANS, J. V. L.:

Isabel la Católica y el estilo hispanoflamenco, Madrid 1.952.

BRANS, J. V. L.:

"Juan de Flandes, Pintor de la Reina y de Castilla", Clavileño, tomo II, Madrid (1.953), págs. 20-32.

BRANS, J. V. L.:

El Real Monasterio de Santa María del Paular, Ediciones
El Paular, Madrid 1.956.

BRANS, J. V. L.:

"Juan Guas escultor", Goya, Madrid (1.960), págs. 362-
367.

CAAMAÑO MARTINEZ, Juan María:

"El hispanoflamenco y el manuelino", Boletín del
Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, tomo XXXI,
Valladolid (1.969).

CAMON AZNAR, José:

Fernando el Católico y el arte español de su tiempo, V
Congreso de Historia de la cultura aragonesa, Consejo
Superior de Investigaciones Científicas, Zaragoza
1.952.

CAMPS CAZORLA, Emilio:

"Lo morisco en el arte de los Reyes Católicos", Archivos,
Bibliotecas y Museos, tomo XXVII, Madrid (1.951), págs.
623-655.

CARRIAZO, J. de M.:

"Los relieves de la Guerra de Granada en el coro de
Toledo", Archivo Español de Arte y Arqueología, tomoII,
Madrid (1.927), págs. 20-70.

CASTILLO OREJA, Miguel Angel:

El Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares,
Algar, Madrid 1.980.

CASTILLO OREJA, Miguel Angel:

Propuesta metodológica para el estudio del "estilo Cisneros", Ponencia presentada al III Congreso Español de Historia del Arte, Sevilla 1.980.

CASTILLO OREJA, Miguel Angel:

Ciudad, formas y símbolos, Alcalá de Henares: un modelo urbano de la España Moderna, Madrid 1.982.

CASTRO, Luis de:

"El Convento de Santa Engracia", Semirario Pintoresco, Madrid (1.858), págs. 4-5.

CIENFUEGOS, Cayetano:

Breve reseña histórica del Monasterio de Santo Tomás de Avila, Madrid 1.955.

CHECA CREMADES, Fernando y DIEZ DEL CORRAL, Rosario:

El Hospital Real de Granada y el Hospital de Santiago de Ubedacomo ejemplos de la tipología en la España del siglo XVI, Ponencia presentada al III Congreso Español de Historia del Arte, Sevilla 1.980.

CHECA CREMADES, Fernando y DIEZ DEL CORRAL, Rosario:

"Typologie hospitalière et bienfissance dans l'Espagne de la Renaissance: croix grecque, pantheón, chambres des merveilles", Gazette des Beaux Arts, marzo (1.986).

FELEZ LUBELZA, Concepción:

El Hospital Real de Granada (los comienzos de la arquitectura pública), Universidad de Granada, Granada 1.979.

FERNANDEZ CASANOVA, Rodolfo:

"La iglesia de Santo Tomás de Avila", Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, tomo XII, Madrid (1.904).

GALLAY, José:

"Retratos de los Reyes Católicos en la portada de Santa Engracia de Zaragoza", Seminario de Art Aragonés, Zaragoza (1.945), págs. 7-13.

GALLEGO BURIN, Antonio:

La Capilla Real de Granada, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1957, 2ª edición.

GARCIA CHICO, Esteban:

"Juan Guas y la capilla del Colegio de San Gregorio", Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, tomo XVI, Valladolid (1.960), Págs. 206-207.

GARCIA CHICO, Esteban:

"El Monasterio de San Pablo y el Colegio de San Gregorio de Valladolid", Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, tomo XIX, Valladolid (1.953).

GARCIA GRANADOS, J. A.:

"Problemas arquitectónicos en la Capilla Real de Granada", Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, nº 19 (1.988).

GOMEZ MORENO, Manuel:

"Sobre el Renacimiento en Cstilla: I. Hacia Lorenzo Vázquez", Archivo Español de Arte y Arqueología, tomo I, Madrid (1.925), págs. 7-40.

GOMEZ MORENO, Manuel:

"Sobre el Renacimiento en Castilla: II. La Capilla Real de Granada", Archivo Español de Arte y Arqueología, tomos II y III, Madrid (1.926-1.927), págs. 243 y ss. y 99-128.

GOMEZ MORENO, Manuel:

"Francisco Chacón, pintor de la Reina Católica", Archivo Español de Arte y Arqueología, tomo III, Madrid (1.927), págs. 115-120.

GOMEZ MORENO, Manuel:

"A propósito de Simón de Colonia en Valladolid", Archivo Español de Arte y Arqueología, tomo X, Madrid (1.934), págs. 181-184.

NAVERKAMP BERGRNAB, E.:

"Juan de Flandes y los Reyes Católicos", Archivo Español de Arte, tomo XXVI, Madrid (1.952), págs. 237-247.

HERNANDEZ, Arturo:

"Juan Guas maestro de obras de la Catedral de Segovia", Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, tomo XII, Valladolid (1.947), págs. 57-100.

HUIDOBRO SERNA, Luciano:

"El arte isabelino en Burgos y en su provincia", Boletín de la Institución Fernán González, tomo XXXIX, Burgos (1.951).

LAMPEREZ Y ROMEA, Vicente:

"Una evolución y una renovación en la arquitectura española (1.490-1.520)", Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, tomo XXV, Madrid (1.915).

LAMPEREZ Y ROMEA, Vicente:

Los Mendoza del siglo XV y el Castillo de Manzanares el Real, Madrid 1.916.

LAYNA SERRANO, Francisco:

El Palacio del Infantado de Guadalajara, Madrid, 1.941.

LOZANO VILLARELA, M.:

"El simbolismo de la fachada de San Gregorio de Valladolid", Traza y Baza, Palma de Mallorca (1.974), págs. 7-14.

LOZOYA, Marqués de:

"Vestigios de la colección de pinturas de Isabel la Católica", Reales Sitios, Madrid (1.970), págs. 13-15.

LLEO CANAL, Vicente:

"Recibimiento en Sevilla del Rey Fernando el Católico (1.508)", Archivo Hispalense, tomo L, Sevilla (1.976), pags. 4-23.

LLORENTE TABANERA, M^a Josefa:

"El Convento de Santa Cruz de Segovia", Estudios Segovianos, tomo XIII, Segovia (1.961).

MADRAZO, Pedro de:

"El mausoleo de los Reyes Católicos", Museo Español de Antigüedades, tomo I, Madrid (1.872).

MARTI Y MONSO, J.:

"Retratos de Isabel la Católica", Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones, tomo I, Valladolid (1.903-4), págs. 496-506.

MATEO LOPEZ, Felipe:

"La iconografía silográfica y monetaria de los Reyes Católicos", Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, Barcelona (1.944).

MAYER, August:

"El retablo mayor de la iglesia de la Cartuja del Paular", Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, tomo XXXI, Madrid (1.923).

MAYER, August:

"El escultor Gil de Siloé", Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, tomo XXXI, Madrid (1.923), págs. 252-257.

MESA Y RAMOS, José:

"Estilo de las obras comenzadas en tiempos de los Reyes Católicos", Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones, tomo I, Valladolid (1.903-4).

MONJE, Rafael:

"El Monasterio de Guadalupe", Seminario Pintoresco, tomo II, Madrid (1.847), págs. 273-317.

MORALES DE LOS RIOS, Conde de:

"Algunos cuadros casi desconocidos de la pinacoteca de la Reina Isabel la Católica en los relicarios de la Capilla Real de Granada", Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, tomo XXXVI, Madrid (1.929), págs. 133-139.

MORENA, Aurea de la:

"El Monasterio de San Jerónimo el Real de Madrid", Anales del Instituto de Estudios Madrileños, tomo X, Madrid (1.974).

MORENO GARBAYO, Justa:

"Iconografía de los Reyes Católicos en la Biblioteca de Palacio", Reales Sitios, Madrid (1.970), págs. 41-44.

MORENO VILLA, A:

"Un pintor de la Reina Católica", Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, tomo XXII, Madrid (1.914).

PASTOR GOMEZ, José:

"El Hospital de Santa Cruz de Toledo", Arte Español, Madrid (1.952).

PESCADOR, María del Carmen:

"La Hospedería Real de Guadalupe", Estudios Extremeños, tomo XXI (1.965), págs. 327-357.

PITA ANDRADE, José Manuel:

La Capilla Real de Granada, Caja de Ahorros de Granada, Granada 1.972.

REPULLES Y VARGAS, Joaquín de:

"Tres fundaciones de Isabel la Católica: San Juan de los Reyes, Santo Tomás de Avila y San Jerónimo el Real de Madrid", Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones, tomo I, Valladolid (1.903-4).

REPULLES Y VARGAS, Joaquín de:

"El Monasterio de Santa María del Pualar", Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, tomo VII, Madrid (1.913).

RIVERA MASCAU, Saturnino:

"¿Unos nuevos retratos de los Reyes Católicos?", Archivos, Bibliotecas y Museos, tomo XXVII, Madrid (1.951).

RODA Y DELGADO, Juan de Dios:

"El sepulcro de Juan II en la Cartuja de Miraflores", Museo Español de Antigüedades, tomo III, Madrid (1.874).

ROSELL Y TORRE, Isidoro:

"La sillería del coro de Santo Tomás de Avila", Museo Español de Antigüedades, tomo III, Madrid (1.874).

ROSENTHAL, Earl E.:

"El primer contrato para la Capilla Real de Granada", Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, Granada (1.974), págs. 13-36.

RUBIO, Fray G. y ALEMEL, L.:

"El maestro Egas en Guadalupe", Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, tomo XX, Madrid (1.912).

SAGREDO FERNANDEZ, Félix:

La Cartuja de Miraflores, Everest, León 1.978.

SALAZAR, Juan de:

"El origen flamenco de Gil de Sileo", Archivo Español de Arte, tomo XXVIII, Madrid (1.948), págs. 228-242.

SAN ROMAN, P.:

"La obra y los arquitectos del Cardenal Mendoza", Archivo Español de Arte y Arqueología, tomo VII, Madrid (1.931), págs. 153-161.

SANCHEZ CANTON, Francisco Javier:

"Retales, virutas y cizallas", Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, tomo XXIII, Madrid (1.915), págs. 161-162.

SANCHEZ CANTON, Francisco Javier:

"El retablo de la Reina Católica", Archivo Español de Arte y Arqueología, tomo VI y VII, Madrid (1.930-31), 97-135 y 149-152.

SANCHEZ CANTON, Francisco Javier:

Mito y realidad de Rincón, pintor de los Reyes Católicos, Madrid 1.934.

SANCHEZ CANTON, Francisco Javier:

Libros, tapices y cuadros que poseyó Isabel la Católica, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1.950.

SANCHEZ CANTON, Francisco Javier:

"Dibujo original del Arquitecto del siglo XV Juan Guas para San Juan de los Reyes", Arquitectura, tomo X, Madrid (1.959), págs. 333-337.

SCHOOOTE, Roger van:

La Chapelle Royal de Granada, Bruselas 1.963.

SEDO, Salvador:

"¿Data en realidad de 1.478 el proyecto de San Juan de los Reyes de Juan Guas?", Archivo Español de Arte, tomo XVII, Madrid (1.944).

SELVA, José:

El arte español en tiempo de los Reyes Católicos, Amaltes, Barcelona 1.943.

SENTMACH, Narciso:

"El Palacio del Infantado de Guadalajara", Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, tomo VII, Madrid (1.913).

SIMANCAS, Manuel:

"El blasón de los Reyes Católicos y primer escudo de España", Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, tomo XVI, Madrid (1.904).

TARIN, Francisco:

La Real Cartuja de Miraflores, Burgos 1.931, 2ª. Edición.

TELLEZ, Guillermo:

"Notas sobre el Hospital de Santa Cruz de Toledo", Arte español, Madrid (1.952).

TELLO GIMENEZ, Joaquín:

El Monasterio de Nuestra Señora del Parral, Madrid, 1.920.

TORMO Y MONSO, Elías:

"El retablo de Robledo, Antonio del Rincón, pintor de los reyes y la colección de tablas de doña Isabel la Católica", Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones, tomo I, Valladolid (1.904), págs. 477-492.

TORMO Y MONSO, Elías:

"La colección de tablas de doña Isabel la Católica conservadas en Granada", Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones, tomo II, Valladolid (1.904), págs. 187-197.

TORMO Y MONSO, Elías:

"El sello del Cardenal de Valencia don Rodrigo de Borja", Vida Intelectual, Madrid (1.908) págs. 339-405.

TORMO Y MONSO, Elías:

"Las conferencias de M. Emile Bertaux en el Ateneo y en la Universidad (el estilo Isabel)", Arte Español, Madrid (1.912) págs. 107-128.

TORMO Y MONSO, Elías:

"El brote del Renacimiento en los monumentos españoles y los Mendoza del siglo XV", Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, tomo XXV y XXVII, Madrid (1.917 y 1.919), págs. 116-130.

TORRE, Antonio de la:

"Maestre Antonio Inglés y Melchor Alemán, pintores de los Reyes Católicos", Arte Español, Madrid (1.953-55), págs. 105-110.

TORRE, Antonio de la:

"Michiel Stow, pintor de Isabel la Católica", Hispania, tomo XVIII, Madrid (1.956), págs. 190-200.

TORRES BALBAS, Leopoldo:

"Ruinas inéditas de la antigua arquitectura española. Santa María de Aranda de Duero", Arquitectura, tomo II, Madrid (1.919).

TORRES BALBAS, Leopoldo:

"El Real Monasterio de Nuestra Señora del Parral", Estudios Segovianos, tomo II, Segovia (1.950).

VILLAMIL Y CASTRO, José:

"Reseña histórica de la erección del gran Hospital de Santiago fundado por los Reyes Católicos", Galicia Histórica, tomo II, Santiago de Compostela (1.509) págs. 449-637.

WETHEY, Harold E.:

Gil de Siloé and his school, Harvard University Press,
Cambridge-Massachusetts 1.936.