

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXVIII. N.º 110 (4.º TRIMESTRE 1991). PRECIO: 800 PESETAS (IVA INCLUIDO)



MONOGRAFICO
**REYES
CATOLICOS**

QUINTO CENTENARIO
DEL DESCUBRIMIENTO

LA MONTRE DES MONTRES • LA MONTRE DES MONTRES

MDM
GENEVE

LA MONTRE DES MONTRES • LA MONTRE DES MONTRES

THORR

DISEÑO IMPECABLE. PRECISIÓN ABSOLUTA. TOTAL DEDICACIÓN AL DEPORTE. TIENE UNA PULSERA INDESTRUCTIBLE, REFORZADA CON KEVLAR, QUE SE ADAPTA AUTOMÁTICAMENTE A LAS VARIACIONES DE DIÁMETRO DE LA MUÑECA. ES OSCURO AL SOL Y LUMINOSO EN LA OSCURIDAD. ES ABSOLUTAMENTE IMPERMEABLE HASTA 100 M. CON LOS MANDOS DE LAS FUNCIONES CRONOGRÁFICAS INCORPORADOS DE MANERA INVISIBLE AL CAUCHO QUE ATRAVIESA LA CAJA. UNA PIEZA ÚNICA EN ORO, ACERO Y ACERO Y ORO.



CONCESIONARIOS OFICIALES: ALICANTE: Joyería Amaya. BADALONA: Rabat Joyero. BARCELONA: Bagues Joyero-Puig Doria Joyero-Sendon Joyero-J. Roca Joyero Boutique-Joyería Soler Cabot-Joyería Tressor. BILBAO: Perodri Joyero. CÁDIZ: Joyería Gordillo. CEUTA: Joyería Mari Carmen. CÓRDOBA: Juan Isidro Joyero. GERONA: Joyería Quera. IBIZA: Viñets Joyero. LA CORUÑA: Joyería Romeu. LEÓN: Balta Joyero. LÉRIDA: Joyería Tous. MADRID: Joyería Grassy-Yanes Joyero-Suárez Joyeros. LA MORALEJA: Marjò Joyero. MÁLAGA: Joyería Aurelio Marcos. MANRESA: Joyería Tous. MARBELLA: Gómez Molina Joyero. MURCIA: Joyería Tressor. OVIEDO: Joyería Nicol's. PALMA DE MALLORCA: Relojería Alemana. PAMPLONA: Joyería Montiel. REUS: Pamies Joyero. SANTANDER: Joyería Presmanes. SEVILLA: Joyería Shaw. TARRAGONA: Pamies Joyero. TENERIFE: Joyería Maya. VALENCIA: Montiel Joyero. VALLADOLID: Ambrosio Pérez Joyero. VIGO: Joyería Suiza. ZARAGOZA: Montsant Joyero. ANDORRA LA VELLA: Joyería Cellini.

LA MONTRE DES MONTRES • LA MONTRE DES MONTRES



THORR

LA MONTRE DES MONTRES • LA MONTRE DES MONTRES

Para más información dirigirse a D.I.A.R.S.A. Avda. América, 37. Edificio «Torres Blancas». 28002 MADRID. Tels. (91) 519 56 83/72/24

Petromed
reunió a cuatro
Premios Nobel para
otorgar el
Premio Rey Jaime I
a la investigación

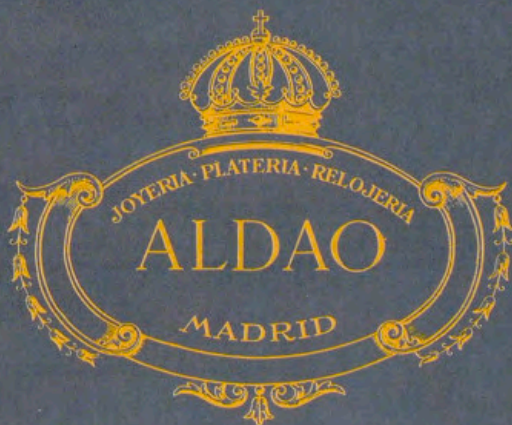


Petróleos del Mediterráneo, reunió a cuatro prestigiosos premios Nobel —Ochoa, Arber, Gajdusek y Jacob— para otorgar al científico Julio Rodríguez Villanueva el Premio Rey Jaime I de Investigación.

SU ALTEZA REAL EL PRINCIPE DE ASTURIAS, hizo entrega del galardón en un solemne acto celebrado en el Palacio de la Generalitat Valenciana



FUNDACION VALENCIANA
DE ESTUDIOS AVANZADOS



GRAN VIA, 15
TELS. 522 11 56 - 522 11 57

VELAZQUEZ, 43
TELS. 431 46 50 - 431 46 91

Viaje al 2000.



Precio recomendado en Península y Baleares desde 2.130.000 Ptas. I.V.A. y transporte incluido.

En el nuevo Sierra, todo está dispuesto para llevarle al futuro. Sus motores DOHC de gasolina, ahora exclusivamente de 2 litros, con 109 y 125 CV, diseñados para ofrecer excelentes prestaciones y

Nuevo Sierra 2000.

consumos, con bajos niveles de emisión, y su precisa caja de cambios. Aire acondicionado* y dirección asistida de serie. Nuevo salpicadero

envolvente, más atractivo y ergonómico, con nuevo panel de instrumentos. Nuevos paragolpes color carrocería. Elevalunas eléctricos traseros de serie en



Ya puede disfrutar del video y la televisión en su propio coche. En serie limitada y por un precio muy especial: sólo 100.000 Ptas.

el Ghia y alarma antirrobo en el Ghia y XR.

Y además, la posibilidad de elegir entre 4 y 5 puertas y familiar al mismo precio. Y como novedades opcionales, ABS, techo solar eléctrico y tapicería de cuero.

Venga a conocer el nuevo Sierra. Le llevará al 2000.



V I S T A S A E R E A S

OTRA FORMA DE VIAJAR.

OTRO ESTILO DE ATENCION.

OTRA MANERA DE SER.



© 1993 Iberia

Valmorisco Asociados

AVIACO
OTRO AIRE

GRUPO
IBERIA

UNA PASION IMPARABLE

MADRID: Hermosilla, 26 (Central), Velázquez, 47, Velázquez, 42, Nuñez de Balboa, 53, Hernani, 68 (semi-esquina a Orense), Sirio, 28, Osa Mayor, 94 (Aravaca), Las Norias, 13 (Majadahonda)
• BARCELONA: Pau Claris, 171, Travessera de Gracia, 14 • BILBAO: Correo, 23, Elcano, 11
• VALENCIA: Cirilo Amorós, 81 • MALAGA: Edificio Miramar, Pablo Ruiz Picasso, 4 • MARBE-LLA: Aeda, Ricardo Soriano, 120 • ZARAGOZA: San Ignacio de Loyola, 5 • ALBACETE: Marqués de Villares, 28 • ALICANTE: Bazán, 49 • ALMERIA: Plaza Urrutia, 5 • BADAJOZ: Alonso de Celada, 7 • BURGOS: Julio Sáez de la Hoya, 7 • CASTELLON: Aeda, Hermanos Bou, 14 • ELCHE: Doctor Caro, 4 • GIJON: Marqués de Casas Valdés, 47 • GRANADA: Ganivet, 8 • IBIZA: Santa Eulalia del Río • JEREZ DE LA FRONTERA: Plaza de San Andrés, s/n

GASTONY DANIELA
TAPICERIAS • MOQUETAS • ALFOMBRAS



• LA CORUÑA: Rey Abdullah, 6 y 8 • LAS PALMAS DE GRAN CANARIA: Aeda, 1.º de Mayo, 1, Domingo J. Natarro, 14 • LEON: Plaza de Calco Sotelo, 9 • LERIDA: Aeda, Blondel, 7 • LOGRONO: Jorge Vigón, 12 • MENORCA: Pl. del Príncipe, 16 (Mahón) • MURCIA: Vinadel, 4 • ORENSE: Aeda, Juan XXIII, 17 • OVIEDO: Fray Ceferino, 12 • PALMA DE MALLORCA: Rubén Darío, 2 • PAMPLONA: Avenida Carlos III, 36 • PUERTO DE SANTA MARIA: Aeda, del Ejército, 13 • SALAMANCA: José Jáuregui, 12 • SAN SEBASTIAN: Echaide, 6 • SANTA CRUZ DE TENERIFE: 25 de Julio, 23 • SANTANDER: San José, 12 • SEVILLA: Virgen del Valle, 2 • SOTOGRANDE: San Francisco, 1 • VALLADOLID: Veinte de Febrero, 1 • VIGO: Velázquez Moreno, 9 • VITORIA: Ramón y Cajal, 1.



Le Cava.

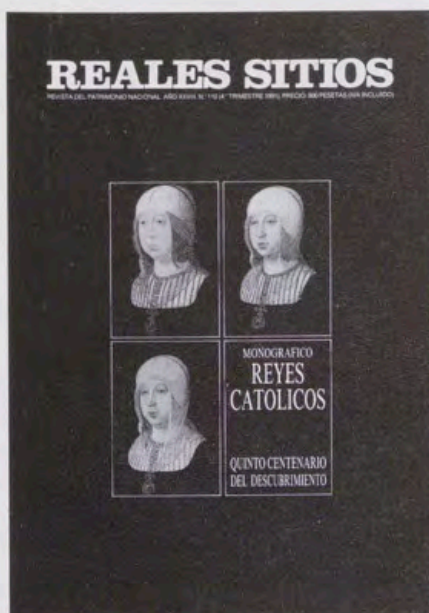
«Chapeau». «Le Cava».

Los maestros champanizadores siempre han sido
hombres de pocas palabras.

Segura Viudas
~ Chapeau ~

SUMARIO

- 10 EDITORIAL
- 11 ENTREVISTA
- 21 EL LIBRO DE HORAS DE ISABEL LA CATOLICA DE LA BIBLIOTECA DE PALACIO,
por Ana Domínguez Rodríguez, María Luisa Martín Ansón y Faustino Menéndez Pidal.
La idea de que el Libro de Horas fue escrito e iluminado para una reina aparece defendida por todos los autores, pero, como se señala en este documentado estudio, no existe un solo dato que sirva para demostrar que este códice le perteneció en exclusiva a Isabel la Católica.
- 32 ARMAS DE LOS REYES CATOLICOS EN LA REAL ARMERIA,
por Alfonso de Carlos.
El autor, en un minucioso recorrido por la Real Armería de Madrid, describe cómo fue el armamento del ejército de los Reyes Católicos, utilizado entre 1469, fecha de la boda de los monarcas, y 1516, año del fallecimiento de don Fernando.
- 37 LOS PALACIOS DE LOS REYES CATOLICOS,
por Fernando Chueca Goitia.
Los Reyes Católicos, al conseguir la unidad de España, originaron nuevos sistemas de gobierno y de organización del Estado, que influirían en la configuración de los palacios cortesanos, escenarios de alta política, desde donde se ejercía el poder.
- 49 RETRATOS DE ISABEL LA CATOLICA,
por Elisa Bermejo.
Aunque las representaciones de la Reina que han llegado hasta nosotros no constituyen un fiel reflejo de sus rasgos personales, sí ofrecen detalles de gran interés que permiten seguir fielmente la evolución de la fisonomía real del personaje, desde su aclamación en 1474 hasta su muerte en 1504.
- 57 ISABEL LA CATOLICA, PROMOTORA DE LAS ARTES,
por Joaquín Yarza Luaces.
Isabel la Católica utilizó el arte al servicio de algunas empresas con un alto alcance político, y puso en ellas su gusto exquisito. Fue una figura capital entre los grandes promotores medievales hispanos, con todas las implicaciones políticas, religiosas o estéticas que suponía entonces una actitud semejante.
- 73 ACTIVIDADES CULTURALES.



Retratos de Isabel la Católica.

REALES SITIOS

Revista del Patrimonio Nacional

Presidente:

Manuel Gómez de Pablos

Consejero-Gerente:

Julio de la Guardia García

Vocales:

Luis Alcaide de la Rosa, José María Álvarez del Manzano y López del Hierro, Juan Fageda Aubert, J. Julio Feo Zarándieta, Javier García Fernández, Dionisio Hernández Gil, María del Carmen Iglesias Cano, Enrique Moral Sandoval, Luis Reverter Gelabert y José Villegas Ortega

Secretario:

Fernando Díez Moreno

Director:

Jesús Infante

Comité de Redacción:

Javier Bas Pascual, Javier García Fernández, Juan Hernández Ferrero, Román Ledesma Rodríguez, Víctor Nieto Alcaide y Delfín Rodríguez Ruiz

Redacción: Begoña Mardones y Sol Sempurn

Secretaría de Redacción:

Julia López de la Torre

Diseño: Nicolás Ortega

Fotografías: Laboratorio Fotográfico del Patrimonio Nacional: Francisco Rodríguez y Antonio Ubeda Sánchez. Museo del Prado, Oronoz, Foto Video Villafranca y Academia de San Fernando

REALES SITIOS, PATRIMONIO NACIONAL (Palacio Real, Bailén, s/n. Teléf. 248 74 04. 28071 Madrid). Año XXVIII. Núm. 110. Cuarto trimestre 1991. Precio: España, 800 pesetas; extranjero, 1.600 pesetas. Suscripción: España, 2.500 pesetas; extranjero, 5.000 pesetas (IVA incluido).

Imprime: Raycar, S. A. Impresores Matilde Hernández, 27. Teléf. 471 91 00 28019 Madrid

NIPO: 006-91-004-9
Depósito legal: M. 11.160.-64

Prohibida la reproducción total o parcial de todos los artículos que se publican en esta Revista.





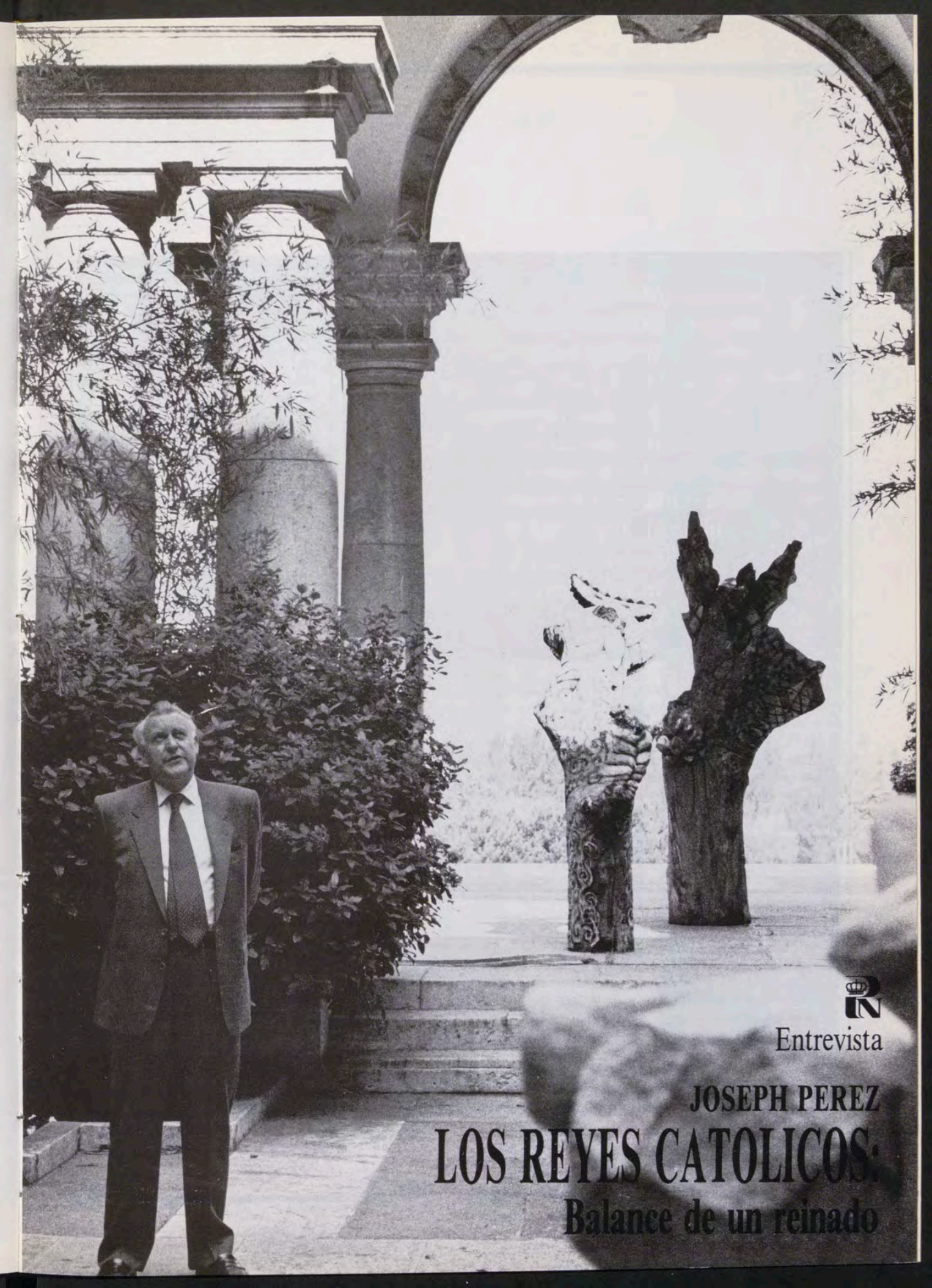
EDITORIAL

Parece lógico que cuando estamos a punto de entrar en la larga etapa conmemorativa de 1992, "Reales Sitios" dedique algunos números a las efemérides que tuvieron lugar en la transición de la Edad Media a la Moderna, punto de la inflexión histórica de singular importancia ante la cancelación de las formas de vida y de pensamiento del Medioevo.

Así, Europa, ya en el siglo XVI, nos ofrecerá las nuevas nacionalidades engendradas en la Baja Edad Media —España, Francia, Suiza, Austria e Inglaterra— que hacen frente a profundas renovaciones de pensamiento religioso, social y artístico.

Reforma y Contra-reforma, feudalismo y burguesía, y la explosión renacentista serán parte de las claves para penetrar en estos años capitales que en España coinciden con el reinado de los Reyes Católicos —de algunos de cuyos aspectos nos ocupamos en este ejemplar de "Reales Sitios"—, con la regencia de don Fernando en Castilla, las luchas con su yerno Felipe, y, por supuesto, con los largos, fecundos y azarosos reinados de Carlos V y Felipe II, que llenarán el siglo XVI hasta su final.

Iniciamos pues un grupo de cuatro números dedicados al recuerdo y revisión de este reinado de los Reyes Católicos, analizado desde muy diferentes puntos de vista, siempre desde la perspectiva cultural e histórico-artística principalmente. Entiéndase esta iniciativa como la ilusionada contribución de nuestra Revista al quinto centenario de los hechos que marcaron las señas de identidad de nuestra historia actual.



Entrevista

JOSEPH PEREZ
LOS REYES CATOLICOS:
Balance de un reinado

La Casa de Velázquez es la proa de la embajada cultural de Francia en plena Ciudad Universitaria madrileña. Al pie de la N-VI, y entre las Escuelas de Arquitectura y de Ingenieros Agrónomos, la fundación francesa tiene más de medio siglo de existencia. Su actual director es Joseph Pérez, catedrático de Civilización de España y América Latina en la Universidad de Burdeos, y uno de los mejores conocedores de los comienzos de la España moderna, en el período de transición del siglo XV al XVI.

Paseamos por el hermoso Patio de la Casa de Velázquez, que se adorna con algunas esculturas en madera, con motivo de una exposición temporal.

—Es que tenemos becarios dedicados a la investigación, pero también tenemos artistas, y por ello no es infrecuente ver aquí en la Casa alguna exposición de pintura o de escultura.

El Patio es señorial, y en sus sobrepuestas pétreas se hermanan los nombres de El Greco, Ribera y Cervantes, con los de Molière, Goujon o Poussin.

Guardamos dos imágenes de la Casa de Velázquez, una reciente, con motivo de una conferencia pronunciada allí, en su Salón de Actos, hace seis años, dentro de un ciclo de estudios sobre la Piedra. Se lo recuerdo a Pérez y nos dice:

—Fue un ciclo muy interesante, con participación de técnicos, expertos, artistas, y con la colaboración de algunos organismos españoles, bajo la dirección de mi antecesor en esta Casa, Didier Ozanam.

—¿Y por qué Casa de Velázquez?

—Pierre Paris, el fundador, debió pensar que era un nombre muy castizo y muy representativo de la cultura española, ¿verdad?, pero además se dice que en este punto, o en alguno muy próximo, se situaba Velázquez para pintar sus fondos de retratos con El Pardo y Guadarrama en el horizonte.

Aunque esto debe ser más legendario que real...

Tratamos ingenuamente de adivinar la perspectiva velazqueña, pero el horizonte se va cerrando con edificios administrativos e institucionales.

—Cuando me hice cargo de la dirección de esta Casa me dijeron que hablara con el ministro Semprún, por si él podía hacer algo para evitar este cierre de perspectiva, fíjese qué cosas... —dice Pérez sonriendo abiertamente—.

—Semprún escribe indistintamente en español o en francés, ¿por qué se hace Vd. traducir, si habla y escribe un impecable español?

—No lo sé. Bueno, yo también he escrito

mucho en español. Este mismo tema lo he comentado con Semprún y coincidimos: si yo escribiera sobre la misma materia en español y en francés saldrían dos libros distintos. El esquema idiomático y mental es algo diferente. Yo no podría traducirme a mí mismo del español al francés, o viceversa. No, no. Yo puedo escribir en ambos idiomas, pero serían textos distintos.

La segunda imagen, sepia, lejana, gráfica y trágica de la Casa de Velázquez son las tan conocidas fotografías de sus ruinas en 1939.

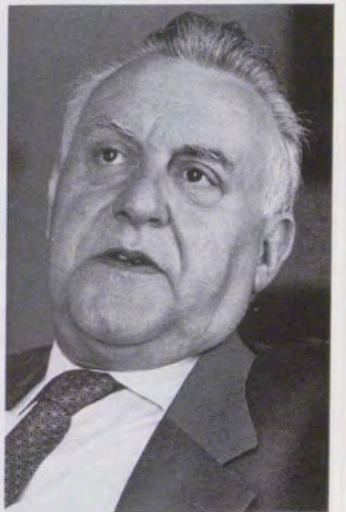
—Claro, es que por aquí pasaba el frente de Madrid durante la guerra civil; por ello todos los edificios de esta zona sufrieron mucho, especialmente el Palacio de La Moncloa, la Escuela de Arquitectura y la propia Casa de Velázquez.

—¿No le ha interesado la historia reciente de España, profesor?

—Sí me ha interesado, pero como lector. El conocimiento de la realidad actual de este país ayuda a conocer muchos fenómenos y situaciones similares de cuatro o cinco siglos atrás. Por ejemplo, ahora en España nos llama la atención el rechazo hacia trabajos manuales y la tendencia a que esos trabajos, en principio inferiores, recaigan en mano de obra procedente de la inmigración. En Francia este fenómeno es mucho más acusado y estos trabajos recaen sobre gentes que vienen del África negra, porque el francés o el español nativo prefieren inscribirse en el paro. Pues bien, en la Castilla de hace cuatro o cinco siglos ocurría algo parecido. El castellano, y no necesariamente hidalgo, prefería estar inactivo antes que trabajar en determinadas actividades, que quedaban reservadas por ejemplo a los moriscos. El castellano de entonces exigía un salario más alto que el morisco, y prefería holgar.

—Pero Castilla, a finales del XV, tampoco era una gran potencia económica como para rechazar trabajo.

—No lo crea. Castilla era fuerte económicamente. Tenía un puesto primordial en la producción de la lana, la lana de las merinas, que era toda una institución. No



olvidemos la enorme fuerza de la Mesta, de los ganaderos.

Otra cosa es que esa materia prima, la lana, se exportara al norte de Europa y volviera manufacturada a un costo muy superior. Esto de vender materia prima para comprarla luego manufacturada a mayor coste se llamaría hoy economía tercermundista, ya lo sé, pero Castilla, a pesar de ello, era fuerte económicamente. Más que los otros reinos peninsulares, y además contaba con otra riqueza, que era la demográfica.

—¿Brazos para trabajar?

—Sí, pero no sólo eso. Un hombre era un productor, que trabaja; un contribuyente, que paga; y un soldado, que lucha; de forma que en este contexto la demografía era otra fuente de riqueza.

—Si se unen dos libros suyos, *Isabel y Fernando*, y *La Revolución de las Comunidades de Castilla*, se obtiene una completa visión de estos casi cincuenta años que abarcan el último cuarto del siglo XV y el primer cuarto del XVI. Es decir la transición de la España medieval a la España moderna. Hablemos de ello.

—La Revolución de las Comunidades se publicó en francés en 1970, y siete años después se editaba la traducción española. El estudio era mi tesis doctoral y si hoy se reescribiera, con más de veinte años de intervalo, cambiaría muy pocas cosas.

—Fue una tesis premiada con el Sain-tour de la Academia Francesa de Bellas Letras. ¿Por qué le interesó el tema?

—Mi familia es de origen español y emigró a Francia, en la década de los veinte. Yo nací en Ariège, pero mi apellido es Pérez, así que no es de extrañar que yo derivase hacia temas de historia española. Pero es que la revolución comunera marca un cambio de rumbo muy importante en la trayectoria histórica española.

—Este era un cambio prefigurado ya con los Reyes Católicos, ¿no?

—No es exactamente eso lo que quiero decir. Y me explico. La gran herencia que dejan los Reyes Católicos es el nuevo Es-

tado, con sus instituciones. Es la institucionalización del Estado, que hasta entonces no existía.

En mi libro *Isabel y Fernando* se trata este asunto en profundidad.

—Lo hemos leído, claro está, y tiene estructura claramente didáctica, pues se vertebraba mediante capítulos descriptivos de aquel momento histórico para desembocar en un balance y en unas conclusiones. Parece que el balance fue positivo.

—Desde luego que sí. El capítulo a que Vd. se refiere se titulaba Balance de un gran reinado, y resume una importante transformación impulsada por una tenaz voluntad política de llevarla a cabo, tanto por Fernando como por Isabel. El nombramiento de Isabel como reina de Castilla tiene el costo de una guerra civil de cinco años...

—Contra los partidarios de «La Beltraneja»...

—Sí, exacto, ahí empieza una lucha larga y tesonera. El matrimonio con Fernando es también dificultoso de realizar, pero está orientado a conseguir los dos reinos bajo las mismas coronas. Luego viene el problema del reino de Granada, con otra larga guerra por medio, y mientras tanto una profunda transformación política de las instituciones, la limitación del poder de la nobleza, de las Ordenes militares... y, más tarde, el descubrimiento de las Indias, y una bien trazada política matrimonial. Detrás de todo esto se ve siempre la permanente voluntad de una convergencia política hacia el nuevo estado.

Se podrá decir que los Reyes Católicos no fueron originales y que muchas de sus consecuciones ya fueron intentadas por sus precursores, pero sólo ellos tuvieron la firmeza, la fe y el tesón para conseguirlos.

—¿Lo dice por la Inquisición?

—Podría ser un ejemplo, pues ya Enrique IV había querido instaurarla, pero incluso en este punto hay que volver a la reflexión que hacía antes sobre las instituciones. La Inquisición era un órgano del Estado, del nuevo Estado, que estaba por encima incluso de los fueros, y el inquisidor

era un funcionario nombrado por el poder real. Cuando yo digo que el balance del reinado es positivo es evidente que como tal balance procede de una cuenta entre cosas buenas y cosas malas, entre logros y pérdidas. Quizá el gran sacrificio de esta transición fue el campesinado. Los campesinos fueron la clase, o el grupo que más sufrió.

—También los judíos, evidentemente.

—Sí, claro, pero fíjese que debemos retroceder a ese momento histórico para registrar en esos años expulsiones de judíos más o menos generalizadas en ciudades de Suiza, de Inglaterra o de Alemania. Paradójicamente, no hubo expulsiones de judíos, que yo sepa, en los estados pontificios. La Historia es así. Pero en España, efectivamente, se decretó la expulsión, y muchos de los conversos eran sinceros, pero otros no, como pasa siempre.

—Una sociedad en la que habían coexistido tres religiones, forzosamente tendría secuelas dolorosas ante una medida de este tipo. Pensamos en este momento en gente de gran valía que pudo sentirse postergada o con dificultades. Ha publicado Vd. hace apenas unas semanas un artículo sobre Fray Luis de León en el que se toca este problema.

—Hubo muchos casos como el que Vd. cita; por ejemplo Santa Teresa, uno de cuyos abuelos era judío, según se demostró en un auto de fe. En cuanto a Fray Luis de León, el caso es similar. Fray Luis nació probablemente en 1528 en Belmonte. Descendía de Alvar Fernández de León, a quien el Marqués de Villena había encomendado la guarda del castillo de Belmonte. Este Alvar Fernández de León parece que se había casado con una judía, por lo que Luis de León pertenecía pues a la minoría de los conversos que fue víctima de los tenaces prejuicios por parte de la masa de los que a sí mismos se denominaban cristianos viejos.

—Por cierto, parece que Fray Luis jamás pronunció aquello de «Decíamos ayer...».

—Así es. Probablemente no lo dijo nunca. Fray Luis regresó a Salamanca a



finales de 1576, y se reintegró a una nueva cátedra creada para él, puesto que la suya primitiva había sido adjudicada a otro maestro, pero la célebre frase fue inventada ya en el XVII y recogería probablemente alguna tradición. En cualquier caso la frase es bella y oportuna.

—Otra figura histórica capital de este reinado de Fernando e Isabel es Colón, modelo de perseverancia en sus empeños.

—Colón era un buen navegante y un buen conocedor de las rutas marinas de Canarias, Madera y Azores, y era uno de los muchos convencidos de que se podía llegar a las Indias por el camino de Occidente. Esta tesis la sostiene con firmeza en Salamanca, desde luego. Colón había hecho tentativas de lograr apoyo, primero en Castilla...

—En Castilla al final, ¿no?

—No, me refiero a sus primeros intentos en la década de los setenta, que coinciden en Castilla con la guerra de Sucesión de Enrique IV. No era el momento adecuado. A Portugal se dirigió a pedir ayuda real en dos ocasiones, la segunda en 1488, justo cuando Bartolomé Díaz acababa de doblar el cabo de Buena Esperanza. Portugal apostaba por la ruta africana, no por la de Occidente. Las gestiones ante Francia e Inglaterra habían sido inoportunas por lo tempranas, luego la opción era Castilla. Había que intentarlo de nuevo con Castilla. Colón se ve convocado a la Corte, por recomendación de los franciscanos, precisamente en marzo de 1492. Fijese en la fecha. Colón en presencia de la reina en Santa Fe, con la Reconquista recién terminada. El clima de exaltación y de optimismo es extraordinario: no se habla más que de cruzada, de evangelización, de conquista. El momento no pudo ser más oportuno.

—¿Qué hay del famoso «piloto desconocido»?

—No sabemos. Pudo ser leyenda. Colón recogió mucha información en Madera, en Lisboa, en Palos, donde conoce al misterioso Pedro Velasco..., pero está todo envuelto en una cierta capa de secreto. Es

el mismo «secretismo» que se habían impuesto los portugueses a fin de no comentar nada sobre sus descubrimientos. No podemos hacer afirmaciones sobre este punto.

—Este gobierno de los Reyes Católicos, ¿era muy personal, o había colaboradores en la sombra con poder decisivo?

—Yo creo que Fernando e Isabel se habían reyes, reyes con poder, con ideas, con tesón y con voluntad política. Algunos asuntos capitales, como la expulsión de los judíos, pudieron comportar discrepancias iniciales entre ambos, pero finalmente se tomaba una decisión de común acuerdo y se ejecutaba. En cuanto a lo de los consejeros, los había, claro, pero era un poder bastante personal. Al principio del reinado parece que hubo un consejero más o menos influyente, que era Carrillo, el arzobispo de Toledo, pero esta influencia decreció y se disipó pronto.

—El segundo de sus libros, antes nombrado, fue el dedicado a la revuelta comuna, de 1520 a 1521, pero Vd. prefiere llamarla revolución.

—Desde luego que sí, creo que fue una auténtica revolución. En este punto me alíneo con Maravall, en oposición a Castro y a Giménez Fernández.

Lo de las Comunidades fue algo más que una mera desobediencia. Eso se ve muy bien en las negociaciones que llevan a cabo los comuneros con el almirante de Castilla, que era el portavoz imperial. Los comuneros defienden una transformación, es decir, una limitación del poder de Carlos V, desde el propio reino. Es decir, el reino se impone o limita al rey. Estamos ante un intento de modificar en profundidad las relaciones de fuerza y de la organización del poder, poniendo en cuestión a la sociedad en sus principios fundamentales. Por ello, este episodio es un auténtico punto de inflexión en la historia española, que finalmente, y por cuestiones no sólo militares, sino también sociológicas, se decanta hacia el favorecimiento y reforzamiento del poder real, como es sabido.

Este intento de los comuneros chocaba frontalmente con el concepto de poder que

tenía Carlos V, que era algo dinástico, personal, familiar, y en el cual las reformas se «otorgaban» desde arriba, pero no se imponían desde abajo.

—¿Por qué los comuneros quieren ganarse a su lado a la reina Juana, que estaba recluida en Santa Clara de Tordesillas?

—Castilla vio con claridad que con Carlos V iba a estar bajo un señor que tenía súbditos de muy diverso origen, por ejemplo, castellanos y flamencos, y que contemporizar con unos podía lesionar los intereses de otros, como así fue.

Castilla se ve obligada a sufragar unas acciones europeas de carácter político, militar o religioso, que no coinciden exactamente con sus intereses, y por tanto era lógico que surgiera una viva discrepancia y se invocara la autoridad de Juana, a la que seguían considerando su reina. Porque los comuneros veían que lo que estaba en juego era una nación independiente y moderna, preparada por los Reyes Católicos y por Cisneros, nación diferente desde luego de la España Imperial que prepara Carlos V. Por ello no es extraño que la tradición liberal sitúe en 1521, en Villalar, el comienzo de la decadencia.

—¿Por qué decía Vd. que el fracaso de las Comunidades no era sólo militar, sino también sociológico?

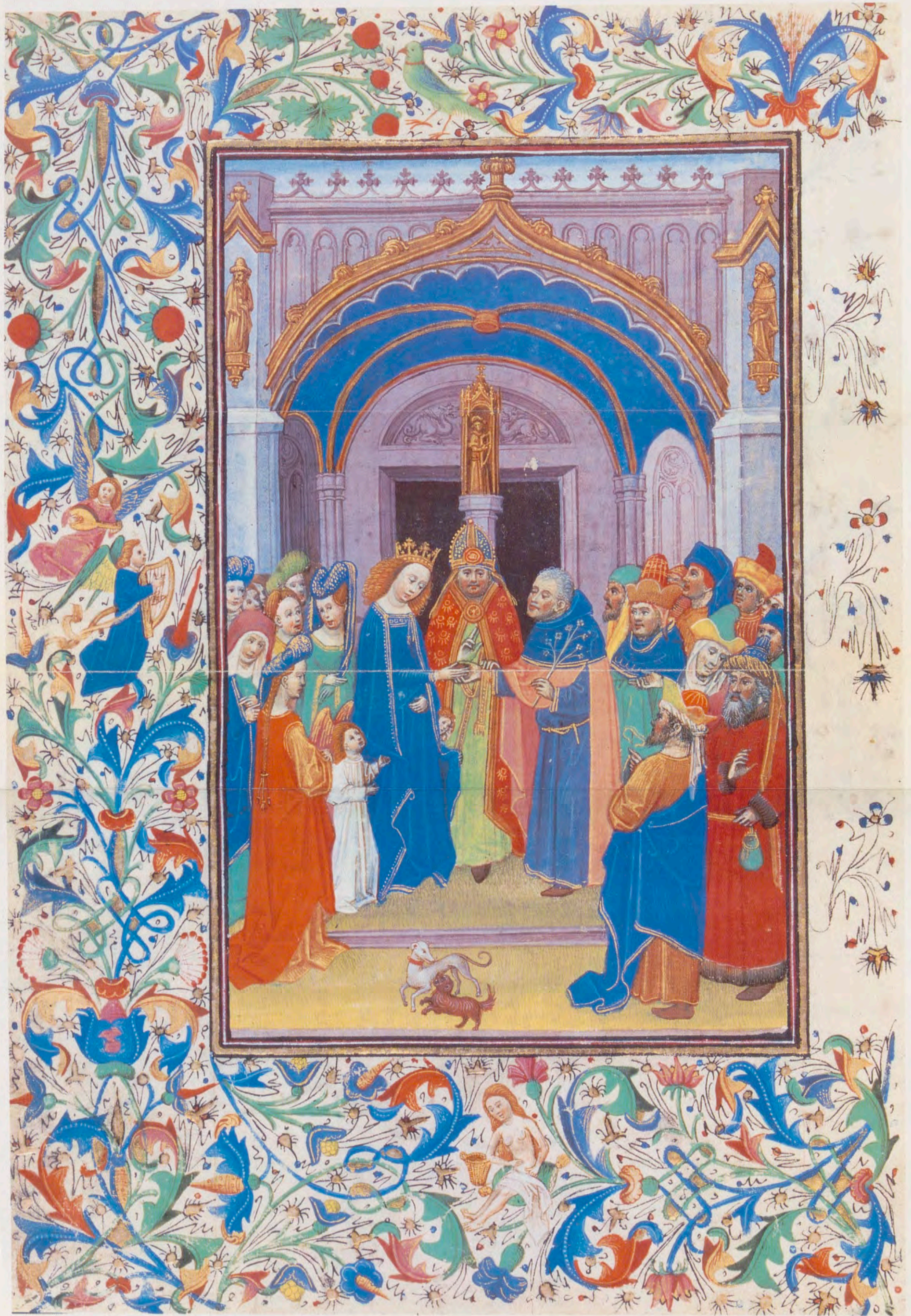
—Porque la burguesía castellana era amplia, pero no lo suficientemente fuerte ni consciente para llevar a cabo una revolución. Por eso, entre otras cosas, triunfó el poder regio, la aristocracia, o los grandes mercaderes favorecidos por el gran negocio de la lana.

Sigue Pérez desgranando episodios, nombres y fechas, causas y efectos, ideas e hipótesis, mientras nos enseña la espaciosa y rica biblioteca de la Casa de Velázquez. Uno piensa que al edificio del hispanismo francés, con pilares como Lambert, Guinard, Bataillon o Paris, hay que añadirle un nuevo soporte con el castizo nombre de Pérez.

Texto: Juan HERNANDEZ
Fotos: Félix LORRIO



*Desposorios de María. (Folio 41 v.) Libro de Horas de Isabel la Católica.
Biblioteca del Palacio Real de Madrid.*



Desposorios de María. (Folio 41 v.) Libro de Horas de Isabel la Católica. Biblioteca del Palacio Real de Madrid.



Entierro de la Virgen. (Folio 78 v.) Libro de Horas de Isabel la Católica.
Biblioteca del Palacio Real de Madrid.



Entierro de la Virgen. (Folio 78 v.) Libro de Horas de Isabel la Católica.
Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

EL LIBRO DE HORAS DE ISABEL LA CATOLICA DE LA BIBLIOTECA DE PALACIO

Por Ana DOMINGUEZ RODRIGUEZ, María Luisa MARTIN ANSON y Faustino MENENDEZ PIDAL

*Rey David en oración. (Folio 11v.)
Libro de Horas
de Isabel la Católica.
Biblioteca del Palacio Real
de Madrid.*

El códice y sus miniaturas

A pesar de la insistencia con que se llama a este códice *Libro de Horas de Isabel la Católica*, está fuera de toda duda que no fue escrito para ella y no hay ni un sólo dato que atestigüe que le perteneció en exclusiva. Los libros iluminados de Isabel la Católica llegados hasta nuestros días no han sido identificados con los que aparecen descritos en los inventarios de libros de la Reina y que estudió Sánchez Cantón¹. Son sin embargo reconocibles por la presencia del escudo regio (unas veces el de la propia Reina y otras el de los Reyes Católicos) y de sus emblemas (el yugo, las flechas y el «Tanto Monta») en el último caso. En su mayoría son códices litúrgicos que siguen el estilo flamenco en lo pictórico y cuyos textos son una prolongación de los que se usaron en el París de los siglos XIII y XIV, y cuya utilización se mantuvo en los Países Bajos en el siglo XV. No son muy numerosos: dos Libros de Horas (en la Biblioteca de El Escorial y en el Museo de Cleveland), varios Breviarios (uno en la British Library de Londres, otro en la Biblioteca Nacional de Madrid, varios en la Biblioteca de El Escorial), va-



rios Misales (uno en la Capilla Real de Granada y dos en El Escorial). Existen también diversos Libros de Coro con los escudos de ambos Reyes, entre ellos los de la Catedral de Badajoz, y, por último, el «Libro Blanco», o privilegio de la Catedral de Sevilla, que se conserva en ella².

El único dato que permite relacionar este códice de Palacio con Isabel la Católica, y causa de una tradición que parece haberse

afianzado en este siglo, pese a los estudios que se han hecho en contra, está en una inscripción, que aparece en la portada del códice y que fue escrita en el siglo XVII, en época de Felipe IV, y que atribuye el códice a los Reyes Católicos³. La tradición se basa quizá en esta inscripción y en el hecho de que en tres miniaturas del códice, como luego veremos, aparezca una reina como orante.

El códice, suntuoso y propio de una reina, también se le adjudicó a Juana la Loca. La base para esta afirmación radica sin duda en el hecho, muy conocido por los estudiosos, de que en cuatro ocasiones el texto del manuscrito menciona el nombre de «Johanna».

El manuscrito se adjudicaba a Juana la Loca en la Exposición Histórico Europea celebrada en Madrid en 1892, con motivo del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América⁴. Paul Durrieu publicó en 1893, tras ver los manuscritos en dicha exposición, que el códice había pertenecido a Juana Enríquez, segunda esposa de Juan II de Aragón y madre de Fernando el Católico, basándose en los escudos de armas que aparecen en dos ocasiones en el interior del manuscrito y, además, en los esmaltes de su encuadernación⁵. Sin embargo, el Conde de las Navas en 1910 vuelve a manifestar que el libro «pudo pertenecer, en efecto a Doña Juana Enríquez, a Doña Isabel I y a Doña Juana la Loca... no existe en nuestra humilde opinión, una sola prueba decisiva en favor de ninguna de tales atribuciones». Y a continuación dice que las armas que figuran en esmalte en la encuadernación del libro y dentro del manuscrito no son de doña Juana, sino que corresponden a Aragón y Enríquez⁶. Jesús Domínguez Bordona en 1933 consi-

dera que «se ha atribuido su propiedad, aunque sin pruebas suficientes, a doña Juana Enríquez, madre de Fernando el Católico; a la esposa de éste, Doña Isabel, y a Doña Juana la Loca»⁷. En 1961 Jan K. Steppe publicó un importante artículo sobre las «Obras de arte flamenco en propiedad de Doña Juana Enríquez, esposa de Juan II de Aragón y madre de Fernando el Católico» en el que, basándose en unos nuevos documentos notariales, encontrados en Zaragoza, y en los que consta el inventario de los bienes de dicha reina, enumerados en su testamento, creyó hallar la referencia a este Libro de Horas. Tras estudiar el manuscrito llega a la conclusión de que «es seguro que el Libro de Horas perteneció a Juana Enríquez pero no que fuera originariamente realizado para ella»⁸, pues, como afirma más adelante, «uno estaría inclinado a reconocer en esta reina a Juana Enríquez, si no fuera que los dos escudos fueron después incluidos y pintados con lo cual la primera decoración parece que ha desaparecido». Todavía en 1969 Matilde López Serrano publicó un estudio sobre este manuscrito, llamándole «Libro de Horas de Isabel la Católica», decorado con las armas de Aragón y Enríquez y también llamado de Juana la Loca⁹.

Para la identificación de la dama destinataria del manuscrito hemos de considerar

cinco datos: los retratos de la dama en oración que aparecen en el códice, el nombre de la poseedora, unos títulos o rúbricas escritos en catalán dentro del texto, el calendario que menciona santos y fiestas catalanes que también aparecen en los Sufragios de los Santos, y, por último, los escudos de armas o armerías del códice.

La idea de que el Libro de Horas fue escrito e iluminado para una dama de alta alcurnia y, en concreto, para una reina, aparece defendida por todos los autores, ya que en tres miniaturas del manuscrito aparece el retrato de una reina. En el folio 37v., acompañando a la Misa de la Virgen, veremos a una reina arrodillada y en oración ante la Virgen con el Niño, rodeada de ángeles músicos; en el folio 343v., en la oración dedicada al Angel Custodio, aparece una reina en oración acompañada por su ángel de la guarda; y en el folio 360v., antecediendo a una oración a la Virgen («Stabat Virgo iuxta crucem...»), podemos observar de nuevo a una reina arrodillada y en oración ante una imagen de la Virgen de Misericordia que cobija bajo su manto a un obispo, un papa, un rey, un príncipe y otras gentes de alta alcurnia¹⁰.

En cuatro ocasiones (fols. 356v., 357v., 358 y 359) aparece en el texto del manuscrito el nombre de «Johanna», escrito en azul, a diferencia del texto de la oración, que está en negro. Según el Conde de las Navas «salta a la vista que constituye un verdadero palimpsesto: en época posterior a la escritura primitiva del libro se borró una palabra, otro nombre propio, en los folios citados, y se escribió el de Juana»¹¹. Posteriormente J. K. Steppe señala que, aunque no ha podido confirmar suficientemente la opinión del Conde de las Navas, según la cual había un nombre anterior que fue borrado más tarde, tiene la certeza de que el nombre escrito en azul fue añadido y puesto en medio de un texto escrito anteriormente en negro; el primer copista dejó unos espacios en blanco en donde después debería ser incluido el nombre de una persona determinada¹². En mi opinión, los nombres de «Johanna» están escritos con el mismo tipo de letra que el texto de la oración, y se pintaron posteriormente con una pluma de trazos más finos, precisamente por utilizar un color



*La Visitación. (Folio 91v.)
Libro de Horas
de Isabel la Católica.*

diferente. No es de extrañar que el nombre de una poseedora figure en un color distinto, lo mismo que las rúbricas o títulos de las oraciones, para que destaquen más. Farquhar, tras examinar el manuscrito, señaló, en 1976, que este «no presenta evidencia alguna de borrados o raspados ni tampoco restos de un escrito previo. La cuestión se puede resolver con un examen usando rayos ultravioletas. Parece que fue una misma mano la que escribió el texto y el nombre de Johanna»¹³. Algunos de nosotros, con un conservador del Patrimonio Nacional, tras practicar un examen de rayos ultravioletas sobre los nombres de «Johanna», pudimos comprobar que no había nada escrito bajo ellos. Queda todavía la incógnita de por qué no se puso el nombre de la reina en las tres ocasiones en que figura su retrato. Por ejemplo en la oración titulada «Stabat Virgo iuxta crucem» que va acompañada por la miniatura de la Virgen de la Misericordia (fol. 360v.) y cuyo texto termina diciendo «Et in nostre mortis ora succurre nobis beatissima dei genitrix Virgo Maria» y hubiera sido muy lógico poner «succurre nobis famula tua Johanna», por ejemplo, como sucede en otros manuscritos. Tampoco figura el nombre de la reina en el sufragio de Santa Eulalia, santa barcelonesa por excelencia (fol. 355), ni en ningún otro sitio del códice. ¿Qué razón hubo, salvo que fuera el capricho del comitente del manuscrito, para poner el nombre de Johanna en la Conmemoración a San Agustín (fols. 356 y ss.) que cierra el Sufragio de los Santos? Parece haber en el códice un especial interés en los Santos que lucharon contra las herejías: en el comienzo del Sufragio de los Santos se representa a San Atanasio y el texto que él compuso a modo de «credo», el símbolo de San Atanasio; entre los Santos de los Sufragios figuran Santo Domingo y San Pedro Mártir, dominicos que se enfrentaron también con los herejes. San Agustín sería asimismo un antecesor de todos éstos en su lucha contra las herejías. Se desconoce qué relación puede haber entre estos santos y Juana Enríquez, si es que fue ella la destinataria del manuscrito.

Existen otros datos en el texto que apuntan a que el libro fue escrito para un cliente catalán o escrito por un copista de esta

nacionalidad. En el capítulo tercero del Libro de Horas, tras el Calendario y los Fragmentos de los Cuatro Evangelios, se leen dos Oraciones para entrar en la iglesia cuyos títulos o rúbrica están escritos en catalán. Dicen así: «Com començaras a entrar per: per la esglesia diras axi cõ se segueix», «com prendras laygua beneyta diras axi com se segueix». Los títulos en catalán están escritos en oro, mientras que el resto del texto lo está en negro, pero ambos presentan una escritura con los mismos rasgos que el resto del texto, aunque de un tamaño más pequeño y como si hubieran sido hechos con una pluma más delgada. Estos párrafos en catalán han sido citados de antiguo, y casi todos los estudiosos los recogen, desde Davillier en 1879¹⁴.

Tras el estudio de Steppe, conocemos los importantes datos que proporciona el calendario del Libro de Horas que nos ocupa, y que fue destinado, sin ninguna duda, a Cataluña y, más concretamente, a Barcelona. El calendario contiene una colección de santos, y días festivos, especialmente venerados en Cataluña: Santa Eulalia, patrona de Barcelona, figura dos veces, el 12 de febrero y el 7 de julio, fecha esta última de la traslación de su cuerpo, que tuvo lugar en el año 1339. Aparecen también San Ermengaudi (Hermenegildo) el 3

de noviembre, y San Severy (San Severo) el 6 de noviembre (este fue uno de los primeros obispos de Barcelona). Además en el 9 de noviembre se conmemora la «Passio ymaginis Cristi», fiesta catalana que se celebra desde el siglo XI. Y, por último, viene la dedicación de la catedral de Barcelona en el 18 de noviembre¹⁵. Contrasta este hecho con el calendario del *Breviario del rey Martín de Aragón* (París, Bibl. Nationale, ms. Rothschild 2529) cuyo texto sigue el de las «Grandes Heures du duc de Berry», lo mismo que su iconografía, pero que, por otros textos, se revela catalán, así como por el estilo pictórico en el que intervinieron sin duda artistas franceses y catalanes¹⁶.

Hay que mencionar en último lugar los escudos de armas o armerías que aparecen en dos ocasiones en el manuscrito (fols. 37v. y 343v.), acompañando a dos de las tres miniaturas con la reina arrodillada, y que coinciden con los grandes escudos ovales realizados en esmalte en la portada y contraportada del libro. Los escudos de armas se pintaron en una etapa posterior a la orla, y todo hace pensar que se iluminaron con gran rudeza sobre unos ángeles tenantes muy delicados y refinados; pero es muy posible que se pintaran en un lugar dejado ex profeso en blanco por los pintores de la orla, y nada hace pensar que



Desposorios de María. (Folio 41v.)
Libro de Horas
de Isabel la Católica.

debajo de estos escudos hubiera otros pintados anteriormente. En cuanto a los esmaltes, son obra del siglo XVI, muy restaurada a principios de este siglo. Faustino Menéndez Pidal deja fuera de toda duda que las armerías corresponden a doña Juana Enríquez.

A los datos hasta aquí expuestos, manejados con distinta fortuna por los diversos estudiosos, hay que agregar otro muy importante publicado por Steppe en 1961, al dar a conocer el inventario de las posesiones de Juana Enríquez en su testamento, hecho en el día anterior a su muerte, el 13 de febrero de 1468 en Tarragona. El ítem 3 del inventario de manuscritos da unos datos sobre un Libro de Horas que el profesor Steppe cree identificar con el códice de la Biblioteca de Palacio que aquí estudiamos y que dice así:

«Item vnes hores scrites em pergami de letra grossa nostrada molt istoriades en que y ha lo offic de la verge Maria de la creu les passis e molt altres officis ab dos gaffets dor ab les armes de la Senyora Reyna en los dos e en cascu dels dits gaffets vn leo e lo camper desmalt negres ab cubertes de domas carmesi forrades de domas blau trepades e guarnides dor dins uno stoig de cuyro negre ab dos panys»¹⁷.

La traducción de este texto, llevada a cabo por la profesora Francesca Español Beltrán, a quien expreso desde aquí mi agradecimiento, dice así: «Item unas Horas escritas en pergamino de letra grande nostrada, muy historiadas en las que están los oficios de la Virgen María, de la Cruz, la Pasión y muchos otros oficios, con dos piezas de oro con las armas de la Señora Reina en las dos y cada una de ellas un león sobre el campo de esmaltes negros con cubiertas de damasco carmesí, forradas de damasco azul con calados y guarnecidas de oro dentro de un estuche de cuero negro con dos cierres».

A partir de este texto el profesor Steppe cree posible asegurar, sin ninguna duda, que el Libro de Horas descrito en el documento es el mismo que hoy se encuentra en la Biblioteca de Palacio y que éste, por lo tanto, perteneció a doña Juana Enríquez, aunque ello no quiere decir que hubiera sido realizado para ésta¹⁸. Según Steppe, el manuscrito de Palacio está realmente escrito con una caligrafía grande y pesada,

que él cree, por lo que puede verse en el calendario¹⁹, de probable factura «española o catalana»²⁰. Se le puede calificar como un manuscrito muy historiado (tiene 74 miniaturas a toda página más 24 pequeñas del calendario). En cuanto al contenido de sus textos la descripción que hace el documento (oficios de la Virgen María, de la Cruz, la Pasión y muchos otros oficios) es adaptable a casi cualquier libro de horas, y por tanto no es exclusiva para este manuscrito. Pero, como luego veremos, no es tampoco adecuada, pues lo más original de nuestro códice consiste en que posee dos oficios dedicados a la Virgen (en vez de uno, que es lo habitual), estando uno de ellos dedicado a los Siete Gozos de la Virgen, cosa realmente poco frecuente. Coincide con el documento en que posee unos Oficios de la Cruz y de la Pasión. En cuanto a la encuadernación allí descrita es similar a la que presenta el códice actual —«dos piezas de oro con las armas de la Señora Reyna en las dos y cada una de ellas un león sobre el campo de esmaltes negros»— si bien es verdad que los esmaltes actuales son del siglo XVI ó XVII, y por lo tanto posteriores al documento que aquí leemos. ¿Es que en época de Felipe IV, cuando se hizo la inscripción de la portada del libro y se adjudicó éste a los Reyes Católicos, se rehicieron los esmaltes de las

cubiertas, confundiendo las armas de Juana Enríquez con las de los Reyes Católicos? Se plantea de nuevo el problema de los escudos que aparecen pintados en dos orlas del manuscrito: salvo la propia Juana Enríquez, ¿quién pudo tener interés en pintar sus escudos de armas sobre el espacio dejado en blanco por los miniaturistas? Ni Steppe ni Farquhar recuerdan en sus trabajos que los esmaltes de la encuadernación actual parecen de los siglos XVI ó XVII.

Dado que las miniaturas son indudablemente flamencas, aunque la escritura parece meridional, Farquhar cree que existen tres posibilidades para el manuscrito: o bien fue escrito en España y decorado por un iluminador flamenco que residiera en España; o fue escrito en España y enviado a los Países Bajos para su decoración; o, por último, fue iluminado y escrito en los Países Bajos, pero por un escriba catalán. Hay que recordar que no es el único manuscrito en donde se ve la colaboración de un escriba español o catalán y un miniaturista flamenco²¹.

Todo hace pensar, por el momento, que el manuscrito se pudo hacer o bien por encargo directo de doña Juana Enríquez, o bien como encargo genérico en el que ella no hubiera participado en la selección de los textos y devociones particulares.

El llamado Libro de Horas de Isabel la



Entierro de la Virgen. (Folio 78v.)
Libro de Horas
de Isabel la Católica.

Católica o de Juana Enríquez es excepcionalmente rico en cuanto al texto y al número de miniaturas, y destaca entre la inmensa mayoría de Libros de Horas del siglo XV. Los textos que constituyen un Libro de Horas del siglo XV, momento de la plenitud de este manuscrito, varían de unos a otros. Pero, como estudió Leroquais, hay unos elementos esenciales que nunca faltan; otros secundarios que son menos frecuentes; y, por último, otros, poco constantes y muy variados, que pueden ser llamados accesorios. Los Libros de Horas franceses y flamencos más conocidos por su fama de ricos suelen tener muchos de esos elementos accesorios variadísimos, como ocurre en el Libro de Horas que estamos estudiando²².

Los elementos esenciales y secundarios del Libro de Horas que nos ocupa son los siguientes: Calendario (12 miniaturas), Fragmentos de los cuatro Evangelios (4 miniaturas), Oficio u Horas del Espíritu Santo (1 miniatura), Misa de la Virgen (1 miniatura), Horas u Oficio de la Virgen según el uso romano (8 miniaturas), Horas u Oficio de la Pasión de Cristo (8 miniaturas), Oficio de Difuntos (2 miniaturas), Salmos Penitenciales (1 miniatura), diversas oraciones (a la Pasión de Cristo, a la Santa Faz, a la Virgen, símbolo de San Atanasio: 4 miniaturas) y Sufragios de los Santos (18 mi-

niaturas). Los elementos aquí citados constituirían por sí solos un Libro de Horas notable por sus miniaturas y por las dimensiones de su texto. Pero junto a estos diez, nuestro Libro de Horas lleva seis elementos accesorios que lo enriquecen notablemente y que, alternando con los anteriormente citados, pero en el orden que viene a continuación, se suceden del modo siguiente: Oraciones para entrar en la iglesia (1 miniatura), quince cánticos graduales o Salmos de David que se dicen por todos los fieles difuntos (1 miniatura), Horas u Oficios en honor de la Virgen y sus Siete Gozos (8 miniaturas), Horas u Oficios de la Cruz de Cristo (7 miniaturas), Relato de la Pasión de Cristo, según San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan (4 miniaturas), y varias ferias (3 miniaturas)²³.

Así, el Libro de Horas de Juana Enríquez tiene dos oficios dedicados a la Virgen. Uno sigue el uso romano, y es el más frecuentemente encontrado en los Libros de Horas. El otro es un Oficio en Honor de la Virgen y sus Siete Gozos, del que no se conoce ningún caso semejante. La oración a los Gozos de la Virgen, acompañada de una miniatura, es relativamente usual; un ejemplo sería el ms. lat. 1177 de la Biblioteca Nacional de París, en donde una oración a los Quince Gozos de la Virgen va acompañada de una miniatura de María

con el Niño²⁴. Existe otro caso en el que la oración a los Siete Gozos de la Virgen va acompañada por siete miniaturas. Es un códice valenciano (escrito en latín pero con los títulos en catalán): el Salterio-Libro de Horas de Alfonso V el Magnánimo (Londres, British Library, ms. add. 28962)²⁵. Pero en nuestro manuscrito se trata de un oficio u Horas en que los textos se suceden, según el ritmo canónico, en maitines, laudes, prima, tercia, sexta, nona, vísperas, y completas, y va acompañado por ocho miniaturas. Si la devoción a María se expresa claramente, pues existen además una Misa de la Virgen y una oración a María, cada una con su miniatura, en el códice que estamos estudiando hay una especial insistencia en la Pasión de Cristo, a cuyo recuerdo se dedican dos oficios, uno a la Pasión de Cristo y otro a la Santa Cruz, seguidos de los Relatos de la Pasión según los cuatro evangelistas. Iconográficamente ello da lugar a un ciclo amplísimo dedicado a la Pasión, en el que aparecen temas no muy usuales.

Por lo general, en cuanto al estilo artístico de las 98 miniaturas del Libro de Horas de Isabel la Católica o de Juana Enríquez, se sigue la opinión que emitió Durrieu en 1893, que las definió como del más puro estilo flamenco de la época de Felipe el Bueno y Carlos el Temerario. Habrían sido realizadas hacia la mitad o en el tercer cuarto del siglo XV, y no podrían ser, en ningún caso, posteriores a 1480. Salvo escasas páginas del centro del volumen, que fueron confiadas a simples discípulos, el conjunto de las miniaturas revela, según Durrieu, la misma mano que realizó las ilustraciones del tomo II de las *Chroniques du Hainaut* (Bruxelles, Bibl. Royale, ms. 9243). El autor de estas últimas es conocido por un documento que indica que fueron ejecutadas hacia 1467-1468 por Guillaume Vrelant, holandés establecido en Brujas y a quien se atribuye un número considerable de manuscritos²⁶. La opinión de Durrieu ha sido compartida por numerosos estudiosos pero en nuestro caso es difícil emitir una opinión propia acerca del estilo de Vrelant, si tenemos en cuenta que en el estudio sobre miniatura flamenca del siglo XV, realizado por Dogaer en 1987, se atribuyen a Vrelant 60 Libros de Horas y 33



Unción del cuerpo de Cristo. (Folio 171v.)
Libro de Horas de Isabel la Católica.

códices más (de carácter profano y religioso)²⁷.

Una obra tan amplia no parece atribuible a un solo maestro, por muchos ayudantes que tuviera, y por ello, un estudioso americano, James Douglas Farquhar, separó en 1976 un grupo de los manuscritos que tradicionalmente se atribuían a Vrelant y los consideró como obra de un anónimo pintor al que llamó «Maestro del ms. 575 del Arsenal» y al que atribuyó otros cinco Libros de Horas, además de otros dos manuscritos de carácter profano. La inexistencia de un archivo fotográfico sobre esta materia en España y la escasez de reproducciones fotográficas del libro de Farquhar impiden enjuiciar con seguridad sus atribuciones, pero sí conviene recoger algunas de sus opiniones, acordes con estas miniaturas, con nuevas interpretaciones estéticas e iconográficas. Para este trabajo se han escogido algunas de las miniaturas más hermosas y menos conocidas²⁸.

Según Farquhar el «Maestro del Arsenal 575» se caracteriza por un buen oficio y un buen acabado, además de una gran claridad en las composiciones. Sus figuras son delicadas pero firmemente modeladas y las áreas de luz y sombra han sido hechas cuidadosamente. El estudio psicológico de los personajes se muestra con claridad en ocasiones, aunque no es el aspecto más característico de su obra. En sus pinturas

se aprecia un evidente interés por la perspectiva. Sus figuras se sitúan en una cavidad tridimensional que, aunque no es siempre correcta en los detalles, da una sensación de profundidad bastante convincente. Si con frecuencia nuestro Maestro utiliza tipos convencionales, como muñecos, recurre en ocasiones a personajes individualizados, como el rey David (fol. 311v.) con un rostro barbudo fuertemente modelado²⁹.

Los fondos de las miniaturas del «Maestro del Arsenal 575» juegan un importante papel: tanto los paisajes como las composiciones abstractas constituyen tipos muy elaborados sobre los que desarrollan sus escenas³⁰.

El paisaje del *rey David en oración* (fol. 311v.) está pintado con una perspectiva aérea, en la que los colores se van difuminando con la distancia, convirtiéndose los tonos verdes del primer plano en tonos azulados en el fondo, aunque esto ocurre también en otras miniaturas como en la *Adoración de los Reyes* (fol. 95v.). Lo más destacable del paisaje del rey David es que aparece reflejado desde un punto de vista muy alto. Se convierte así en un paisaje «cartográfico» cuyos antecedentes estarían en la pintura sienesa del Trecento («Efectos del Buen Gobierno» de los Hermanos Lorenzetti), pero que se desarrollan en la miniatura flamenca de mediados del siglo XV,

anticipando los paisajes de pintores del XVI como Patinir. El rey David aparece orando en un primer plano, situado en un promontorio cuyo césped, de color verde oscuro, indica su proximidad. Al pie de su emplazamiento puede observarse una llanura situada a un nivel mucho más bajo, cuya lejanía se expresa por los toques amarillentos del césped. Árboles frondosos enriquecen la primera parte del paisaje. Luego aparecen unos edificios de numerosas torres, rodeados de setos, cuyo color azulado nos marca la mayor distancia. Pero casi la mitad de la miniatura la ocupa el paisaje. A la izquierda remata en una montaña rocosa y áspera. A la derecha hay un mar con numerosas islas pobladas de enormes castillos. La costa termina en una montaña rocosa cuyas últimas estribaciones son de color azulado por su gran lejanía³¹.

Para Farquhar, el «Maestro del Arsenal 575» no es un gran creador, como es usual en la miniatura flamenca, a excepción del «Maestro de María de Borgoña», pero es un buen artesano, gran virtuoso de su oficio, que acude con frecuencia para su inspiración a las obras de los grandes pintores anteriores y contemporáneos. Así entre los maestros parisinos de la época del Duque de Berry recurre a modelos de los Hermanos Limbourgs, Jacquemart de Hesdin, el Maestro del Paramento de Narbona y, sobre todo, a los tomados del Maestro de



Las abrazaderas aparecen esmaltadas por ambos lados, como las joyas de finales del siglo XVI y principios del XVII.

En la lomera alternan, en dos tamaños, a modo de bandas horizontales, once placas ligeramente curvadas.



Boucicaut³². Usa un sistema especial de encuadre, heredado de este último maestro, que consiste en utilizar telas colgantes que, colocadas en medio de la miniatura, sirven como fondo de los personajes y contribuyen a crear un espacio por implicación. El ejemplo más brillante es el de la miniatura del Mariscal de Boucicaut rezando ante Santa Catalina en el Libro de Horas de este personaje (París, Museo Jacquemart André)³³. Dentro de esta modalidad espacial el ejemplo más hermoso es el de la *Visitación* (fol. 91v.). Se trata de una preciosa miniatura en la que la Virgen y Santa Isabel se encuentran en el campo: un fondo de paisaje muy dilatado con edificios en el fondo y arboledas en el plano medio. Un muro con almenas sirve de separación entre el paisaje y la escena sacra del primer plano, en la que la Virgen y Santa Isabel se abrazan, y la segunda toca el vientre de María. Para realzar tal encuentro vemos a unos ángeles que sostienen, desde lo alto, un hermoso paño rojo, con adornos en oro, que sirve como fondo a la escena. El manto y la túnica azul de la Virgen son de un color azul hermosísimo que contrasta fuertemente con el rojo del paño. El muro almenado que acota el recinto en el que transcurre la *Visitación* hace quizá alusión al «hortus conclusus», símbolo de la virginidad de María.

La más hermosa miniatura del Libro de Horas de Juana Enríquez es los *Desposorios de María* (fol. 41v.), que Farquhar reproduce, pero sin hacer especial referencia a ella. Es una pintura de una gran delicadeza, que se aprecia sobre todo en el bloque numeroso de personajes que en el centro de la miniatura participan en los *Desposorios*. El enmarque arquitectónico, que sirve de fondo a la escena, rellena por completo el espacio, es un templo de estilo gótico cuya portada, encuadrada por un arco conopial, tiene esculturas posiblemente simbólicas. En el tímpano, dos dragones, en disposición antitética; y en el centro, en el interior de un nicho colocado encima del parteluz, una estatua del rey David con el arpa en las manos. Hay aquí una alusión al linaje de María y de José, cuyas genealogías remontan a Jesé, padre de David, y al templo de Salomón, construido por este último, hijo de David, que sería el edificio del fondo. En los laterales del templo aparecen otras dos estatuas en oro: se

trata seguramente de los profetas que vaticinaron los acontecimientos del Nuevo Testamento, y uno de ellos debe ser Isaías, que escribió la célebre alusión a la virginidad de María («Ecce Virgo concipiet et pariet filius...»). Delante de este magno edificio, y con una perfecta centralización, vemos en el medio al Sumo Sacerdote, que sujeta las manos unidas de José y María, dándoles su bendición. A ambos lados de María hay dos angelitos. San José lleva la vara florida de la leyenda; y la Virgen, corona de reina. Dos grupos de gentes, mujeres —seguramente las compañeras de la Virgen en el Templo— y hombres —los pretendientes rechazados— completan la escena.

El *Entierro de la Virgen* (fol. 78v.) no fue identificado en otros estudios, en los que se confundió con una escena del Antiguo Testamento³⁴. Observamos la procesión funeraria en la que los apóstoles, con hermosos nimbos de oro bruñido, llevan en andas el féretro de María. Entre todos ellos destaca San Pedro, cuyo manto, en azul con adornos en oro, tiene carácter litúrgico; lleva un hisopo en la mano con el que bendice a María. El féretro de la Virgen, en una disposición oblicua, bien lograda desde el punto de vista espacial, está cubierto por una hermosa tela azul brillante con adornos en oro. A la izquierda aparecen los judíos incrédulos que, según

los Evangelios Apócrifos, quisieron derribar el féretro y perdieron sus manos³⁵.

Según Farquhar, el Libro de Horas de Juana Enríquez es la más ambiciosa de las obras del «Maestro del Arsenal 575». Por ello, aunque en manuscritos anteriores el Maestro pintó personalmente todas las miniaturas de cada códice (mss. «Arsenal 575» y «Walter 220»), aquí se tuvo que enfrentar con un proyecto de mayor amplitud (96 miniaturas) y, además de ser el iluminador principal, que asumió la responsabilidad del libro y controló el resultado final, tuvo que dirigir a una serie de ayudantes. Farquhar solamente señala a uno de éstos, que es claramente distinto, y cuyas miniaturas se pueden singularizar con facilidad. Es autor de cuatro miniaturas en las que demuestra poseer como pintor una técnica mucho más simple; pone mucho énfasis en el dibujo, introduciendo una línea negra, incluso en la representación del paisaje; su uso del color es plano; y su paleta, más limitada que la del «Maestro del Arsenal 575»³⁶. Entre las miniaturas de este segundo maestro hay que destacar, por su rareza iconográfica, la *Unción del cuerpo de Cristo* (fol. 171v.). Se trata de un tema poco frecuente que representa un momento posterior al *Descendimiento* (fol. 145v. en este manuscrito) y anterior al *Santo Entierro* (fol. 183v.). A diferencia de este último el cuerpo de Cristo ha sido depositado no



Detalle de la decoración esmaltada de la lamera.

Detalle de la cubierta. Sobre una gruesa capa de oro, calada y cincelada, se aplican los esmaltes.

en un sepulcro, sino en una piedra horizontal. En Bizancio la piedra en la que Cristo había yacido, y en donde se le había ungido antes del Entierro, se denominaba Piedra de la Unción. No se puede confundir con el *Llanto sobre Cristo muerto*, que tanto uso tuvo en el Trecento italiano, y en donde la Virgen se echa sobre el cuerpo de su Hijo haciendo grandes gestos de dolor, en compañía de las Santas Mujeres. En la *Unción del cuerpo de Cristo* del manuscrito que analizamos vemos un momento de emoción contenida: la Magdalena acaricia los pies de Cristo, que en otra ocasión lavara y secara con sus cabellos; la Virgen se limita a contemplar a su hijo, sostenida por San Juan; otras mujeres y santos varones la contemplan estáticamente. En primer plano, junto a la Piedra de la Unción, vemos a Nicodemo y José de Arimatea, que llevan un blanco lienzo para envolver el cuerpo de Cristo³⁷.

Los esmaltes

La encuadernación de piel está ricamente ornada con treinta y nueve piezas de oro cincelado y esmaltado. La disposición de las mismas es similar en el anverso y en el reverso. Sigue un esquema geométrico que distribuye cuatro placas, de mayor tamaño, en los ángulos; otras cuatro, menores, en sentido horizontal, dos de las cuales articulan los broches. Cuatro, de reducidas dimensiones, marcan un esquema cruciforme en torno al motivo central, que incluye un escudo coronado. En la lomera alternan, en dos tamaños, a modo de bandas horizontales, un total de once placas ligeramente curvadas. Las abrazaderas están esmaltadas por ambos lados, exactamente igual que las joyas de fines del siglo XVI y principios del siglo XVII con las que, por su estilo y ejecución técnica, puede compararse este conjunto³⁸.

El siglo XVI supuso un extenso intercambio de joyas, joyeros, materiales y diseños. Las técnicas fueron también universales³⁹. El arte de la orfebrería llegó a ser el espejo de una cultura de las Cortes Europeas que revelaba rasgos uniformes desde Estocolmo a Florencia, y desde Praga a Madrid. La creciente cantidad de oro y plata que de las nuevas tierras llegaba a España impulsó la creación de objetos en

metal precioso. Hacia la mitad del siglo XVI se afirma en toda Europa la moda española, que durará hasta la Guerra de los Treinta Años. Después, los Países Bajos se convertirán en el nuevo árbitro de la misma. El tipo de producción continuó en los primeros decenios de la centuria siguiente. Durante esta época, los maestros españoles usaron y abusaron de la «cartela»⁴⁰. El nuevo siglo aportó a España un período de profunda depresión económica, que trató de poner remedio con absurdas Pragmáticas que afectaron, de modo especial, a los orfebres.

Este tipo de adornos en las cubiertas no es, ciertamente, frecuente. Cada una de las piezas está tratada como una joya. Sobre una gruesa placa de oro, calada y cincelada, se aplican los esmaltes. Técnicamente son muy sencillos; se trata de un simple campeado. La gama cromática, de vivos colores, combina el blanco, verde, azul y negro opacos, con el rojo y el verde transparente, emulando el brillo y la luz del rubí, el granate o la esmeralda. La decoración incluye diversos motivos, entre los que la cartela o cartucho y la flor de lis, constituyen la base, dentro de un esquema simétrico.

La disposición decorativa del centro en torno al escudo oval recuerda algunos de los colgantes usados por la familia real y que, magistralmente, fueron plasmados por Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz o el

propio Velázquez. Sólo habría que sustituir el tema heráldico por una bella y preciosa piedra, tal vez el diamante.

Las joyas que, con las características observadas, se realizaron en España en esas fechas, tanto en Castilla como en Cataluña, en diversos talleres, son numerosas. Tal vez las más próximas sean las del tesoro de la catedral de Barcelona.

El momento en el que estos esmaltes vinieron a sustituir a la primera encuadernación, al parecer mudéjar, es confuso. Se ha supuesto que fue cuando Felipe IV se lo regaló al Príncipe Cardenal Trivulzio en 1642, al que también nombró Virrey de Aragón⁴¹. La ejecución de los esmaltes, como ya se ha señalado, parece corresponder a unos años antes.

Por otra parte, las placas llevan un reborde exterior de protección y que sirve también para mantener el libro en pie. La mayoría de estos rebordes son fruto de una restauración moderna. Asimismo, el escudo, y no la decoración que lo enmarca, de factura bastante más burda, podría deberse al mismo momento. Al parecer, sufrió una restauración después de que Doña Mercedes de Orleans lo tuviese en la Basílica de Atocha, durante la ceremonia de sus esponsales con Alfonso XII, y fuera devuelto con uno de los broches rotos. Se hizo cargo de la restauración el orfebre de Cámara del Príncipe de Gales, Mr. Emanuel. Una nueva restauración fue llevada a cabo por el Patrimonio Nacional en 1950 con César Paumard, como encuadernador, y Lorenzo Sánchez y su hijo Federico, como orfebres, para el broche inferior, nuevamente partido⁴².

Las armerías

En la espléndida ornamentación del Libro de Horas sólo poseen valor emblemático, como propios de una persona o linaje, los dos escudos de armas situados en las orlas de las miniaturas que ocupan los folios 37v. y 343v. Otros motivos que se repiten más o menos en las orlas —pavos reales, coronas, etc.— han de tomarse, en nuestra opinión, como simples adornos y no como divisas personales de las que suelen presentarse de modo parecido principalmente en obras de gusto italiano.

Los dos escudos, iguales entre sí, contienen armas muy conocidas, cuya identificación no ofrece duda alguna: pertenecen



Detalles de la cubierta. La gama cromática, de vivos colores, combina el blanco, verde, azul, y negro opacos, con el rojo y el verde transparente imitando el brillo y la luz del rubí, el granate o la esmeralda.

a los linajes de los reyes de Aragón y de los Enríquez, almirantes de Castilla. Así lo han afirmado cuantos han estudiado el libro⁴³, con la única excepción de una atribución completamente descaminada⁴⁴. Sin embargo, dado que los temas heráldicos permanecen tan poco divulgados, conviene exponer aquí algunas precisiones en torno a estos escudos.

La ejecución de las armerías acusa una mano torpe, en claro contraste con la que trazó la ornamentación de las orlas y los mismos ángeles que sostienen ambos escudos. Se utilizaron además en uno y otro técnicas diferentes, porque en el primer escudo (fol. 37v.) los palos o bastones de Aragón están siluetados en negro y el campo del león es plateado, mientras que en el segundo (fol. 343v.) no se siluetaron los palos y el león está en un campo pintado de blanco. En este último escudo, algo más tosco que el primero, se aprecia un primitivo borde que sobresale por la parte superior y a la izquierda. Sin ninguna duda, las armas que hoy vemos fueron pintadas por mano diferente y, naturalmente, después de las orlas, pero el perímetro de los escudos y los ángeles tenantes se hicieron a la vez que aquéllas. ¿Qué hubo antes en esos campos? No forzosa-mente otras armerías, porque muy bien pudieron salir los escudos en blanco del taller. No se observan huellas de raspados ni de otras pinturas⁴⁵, pero sólo un análisis con los medios técnicos adecuados podrá decidir definitivamente esta cuestión, importante para la historia del códice. La tosquedad del dibujo no permite, por otra parte, establecer deducciones sobre la época de las pinturas. La silueta de los castillos corresponde a la que se usó comúnmente desde mediados del siglo XV al XVIII. Para el animal emblemático del reino de León se mantuvo el color tradicional, el púrpura medieval de tono cárdeno muy oscuro, próximo casi al negro. Ya desde el tiempo de los Austrias, este león se representaba habitualmente de color rojo en las armas reales. La transposición de las armas de Aragón y Enríquez a los medallones esmaltados que adornan las cubiertas del Libro de Horas permite asegurar, al menos, que aquellos escudos ya estaban pintados en el siglo XVII, cuando se hicieron estas piezas de orfebrería.

Las armas de Aragón y de Enríquez se

presentan unidas en un escudo partido, fórmula introducida en España en el siglo XIV, procedente del área anglo-francesa, para configurar las armerías de una dama casada. Uno de los primeros ejemplos corresponde precisamente a una reina de Aragón, Elisenda de Moncada, cuyos escudos de armas —partidos de Aragón y de Moncada— adornan muchos lugares del Monasterio de Pedralbes. Había sustituido a fórmulas más antiguas, de raigambre castellana, utilizadas en los sellos, que tenían en común el disponer en el centro las armas del marido rodeadas de los emblemas del linaje propio, repetidos y de menor tamaño, para marcar así su posición secundaria.

Los escudos de armas del Libro de Horas convienen pues perfectamente a una dama del linaje de Enríquez, casada con un miembro de la casa real de Aragón. Sólo una atribución es posible: Doña Juana Enríquez, esposa de Juan II⁴⁶, confirmada por haberlas usado así ella misma en sus sellos⁴⁷. Las armas de Aragón aparecen *demediadas*, esto es, reducidas a la mitad de lo que correspondería a un escudo entero; por eso contienen sólo dos palos o bastones y no cuatro, como es ya norma en esta época. La combinación de armerías mediante la demediación había llegado con aquellas nuevas formas venidas del espacio anglo-francés en el siglo XIV, pero perduró casi solamente cuando su aplicación con-

llevaba una ventaja estética. En los escudos de la reina Elisenda, antes mencionados, tanto las armas de Aragón como las de Moncada aparecen demediadas, porque ambas resultan así fácilmente identificables, y si se representaran enteras, comprimidas en cada medio escudo, darían una composición recargada y confusa. En los de doña Juana Enríquez, por el contrario, se presentan enteras las de su propio linaje, porque no son estéticamente aptas para la demediación.

Para terminar, añadiremos un breve comentario sobre la formación de las armas de los Enríquez, porque, aun sin llegar a la extravagante interpretación de Valentinelli, son muy pocos, sin duda, quienes conocen el auténtico sentido y la notable historia de esta combinación de las armas reales de Castilla y de León⁴⁸.

El famoso escudo cuartelado de Castilla y de León, adoptado por Fernando III en 1230, expresa de modo gráfico la definitiva unión de ambos reinos, por lo que corresponde en exclusiva al Rey: sus hijos habrán de diferenciarlo inexorablemente. Es notable que la propia forma del cuartelado se tuviese como elemento esencial de estas armas, de tal manera que para diferenciarlas, bastaba disponer de otra forma los cuarteles de Castilla y de León. Por esta razón, el hijo menor de Sancho IV, el infante Felipe, adoptó un escudo de armas «de Castilla, mantelado de León», esto es, con el castillo en la parte central inferior y sendos leones en las esquinas superiores, que se asemejan a una capa o manto echado sobre el escudo; ambos emblemas con los colores que les corresponden, naturalmente. En esta disposición las armas de Castilla continúan ocupando el lugar preferente, como en el escudo cuartelado del que proceden. El infante Felipe recibió las tierras leonesas de Cabrera y Ribera como compensación por los derechos de sucesión al trono perdidos por el linaje de su esposa, una de la Cerda. Fallecido Felipe sin hijos varones (1327), obtuvo aquellos territorios Alvar Núñez Osorio, Conde de Trastámara, Lemos y Sarria, señor de Cabrera y de Ribera. Fallecido éste, tanto el condado como el señorío fueron dados por Alfonso XI a uno de sus hijos habidos con doña Leonor de Guzmán: Enrique, que luego sería rey de Castilla. Este, como señor de Cabrera y Ribera, recogió las armas



Detalle de la decoración esmaltada de la cubierta.

Las placas poseen un reborde exterior de protección, que sirve también para mantener el libro en pie.

dejadas por su tío abuelo Felipe y las siguió usando hasta que *tomó la voz de rey* en 1366, tres años antes del fratricidio de Montiel. Enrique II tenía un hermano gemelo, Fadrique, del que no se conocen armas, y es probable que no las tuviera, porque nunca las necesitó, pues fue Maestre de la Orden de Santiago desde los nueve años de edad. Dejó varios hijos ilegítimos, entre ellos, Pedro y Alfonso Enríquez. Pedro, el primero que alcanza gran estado en la corte, fue Conde de Trastámara, Lemos y Sarria, señor de Cabrera y Ribera y Condestable de Castilla. No se conoce ningún testimonio de sus armas, pero parece sumamente probable que fueran las mismas que usó su hijo y sucesor don Fadrique, el desventurado Duque de Arjona: otra vez el escudo «de Castilla, mantelado de León», que parecía ir unido al señorío de Cabrera y Ribera y al condado de Trastámara. Estas armas del Duque de Arjona se ven en el sepulcro de su mujer doña Aldonza de Mendoza, labrado en 1435 para el monasterio de Lupiana, y conservado hoy en el Museo Arqueológico Nacional. Y llegamos ya al punto clave del relato: el principio de las

armas y del linaje de los Enríquez. El otro hijo del Maestre de Santiago, aunque nacido hacia 1354, no destaca en los documentos hasta el reinado de Enrique III. Este Rey, en 1405, nombra a Alfonso Enríquez Almirante Mayor de la Mar, cargo que antes había tenido un deudo de su mujer. Tampoco se conocen testimonios de sus armas, que fueron, probabilísimamente, las mismas que usaron su hijos, el Almirante don Fadrique Enríquez y el Conde de Alba de Liste don Enrique Enríquez —y, por supuesto, todos sus descendientes—, de las que hay ya abundantes pruebas. Estas armas son una inversión de las propias de los señores de Cabrera y Ribera, porque ahora el escudo es «de León, mantelado de Castilla». Hemos de observar que esta inversión de los Enríquez se sitúa en lugar subordinado, pues es ahora León el cuartel que ocupa la posición preferente, al contrario que en las armas reales. Parece, pues, muy probable que Alfonso Enríquez, el primer Almirante, adoptase estas armas como diferencia de las que ya usaba su hermano mayor, para expresar a la vez distinta persona y común origen.



NOTAS

* La elaboración del apartado *El códice y sus miniaturas* ha sido llevada a cabo por Ana Domínguez Rodríguez; la del apartado de *Esmaltes*, por María Luisa Martín Anson; y la de *Las armerías*, por Faustino Menéndez Pidal.

** Queremos expresar nuestro agradecimiento a las personas que nos han proporcionado su ayuda para la realización de este trabajo. A la Directora de la Biblioteca de Palacio, María Luisa López Vidriero, por las múltiples facilidades concedidas para la consulta del manuscrito. A María Isabel Morales, Subdirectora de la misma, por su ayuda continua y directa. A María Jesús Gómez Bárcena, que trajo de Bruselas una fotocopia del artículo de Steppe; y al Profesor R. Didier, que se la facilitó. A Carlos Riaño, que tradujo del neerlandés el artículo de Steppe. Y, por último, al Profesor M. Smeyers, de Lovaina, que ofreció toda su ayuda para este trabajo.

¹ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950.

² Para los manuscritos de Isabel la Católica o de los Reyes Católicos, conjuntamente, véanse las siguientes obras: M. F. L. BOSCH, *Manuscript Illumination in Toledo (1446-1495): The liturgical Book*, University Microfilm International, 1985; J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos con pinturas*, 2 vols., Madrid, 1933; J. DOMÍNGUEZ BORDONA, «Miniatura», en vol. XVIII del *Ars Hispaniae*, Madrid, 1958; J. LÁZARO, «Le manuscrit du British Museum intitulé Isabella Book ou Bréviaire d'Isabelle la Catholique», *Actes du Congrès International d'Histoire de l'Art*, París, 1921; F. SPALDING, *Mudejar Ornament in Manuscripts*, New York, 1953; P. M. de WINTER, «A Book of Hours of Queen Isabel la Católica», *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, diciembre 1981. Sobre el Breviario de Isabel la Católica y un Libro de Horas de Juana la Loca, véase T. KREN, *Renaissance painting in manuscripts*, Treasures from the British Library, Nueva York, 1984.

³ Ese texto latino ha sido traducido por el Conde de las Navas del modo siguiente: «Los piadosísimos Reyes Fernando e Isabel avaloraron este sagrado libro con las primicias de los tesoros (que vinieron) de Indias. Felipe IV, el más grande e espléndido de los Reyes, para que lo que fué prenda de lealtad que se inició en pasados tiempos se convirtiese en prenda y testimonio de la lealtad ya probada, lo regaló al Príncipe Cardenal Teodoro Tribulzio el año del Señor de 1642, en el cual le llevó consigo a la expedición a Cataluña y le nombró Virrey de Aragón». Vid. J. G. LÓPEZ-VALDEMORO DE QUESADA (Conde de las Navas), *Catálogo de la Real Biblioteca*, Introducción, tomo I, pág. LXXI. Según M. LÓPEZ SERRANO, Fernando VI recuperó en el siglo XVIII el libro, por compra a un descendiente del cardenal Trivulzio, pasando a formar parte de la Real Biblioteca (en *Libro de horas de Isabel la Católica*, Madrid, 1969, pág. 39). En este mismo libro añade (págs. 57 y 58) que durante la guerra civil este Libro de Horas fue el único códice que acompañó a los tesoros del Museo del Prado a Ginebra en los años 1937-1938. A su regreso a Madrid la encuadernación traía una de las tapas desprendidas por el lomo. Fue restaurada en 1950, y se realizó entonces la encuadernación en cuero verde actual; también fue restaurado el broche inferior roto de nuevo.

⁴ *Las joyas de la Exposición histórico-europea* (Madrid, 1982). Catálogo general, Madrid, 1893.

⁵ P. DURRIEU, «Manuscrits d'Espagne remarquables par leurs peintures ou par la beauté de leur execution», extrait de la *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, LIV, París, 1893.

Decoración de placas esmaltadas de la cubierta.

⁶ Véase arriba LÓPEZ-VALDEMORO..., pág. LXVIII.

⁷ J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos con pinturas*, Madrid, 1933, n.º 1008.

⁸ J. K. STEPPE, «Vlaamse Kunstwerken in het bezit Van Doña Juana Enriquez, Echgenote Van Jan II Van Aragon en Moeder Van Ferdinand de Katholieke», en *Mélanges historiques Etienne van Cauwenbergh* («Recueil de travaux d'histoire et de Philologie», 4^e serie, fas. 24), Louvain, 1961, págs. 301-330.

⁹ *Ibidem*, pág. 25.

¹⁰ Estas miniaturas aparecen reproducidas en el estudio de LÓPEZ SERRANO antes citado (págs. 13, 47 y 55), y son muy conocidas, por lo que se ha omitido su reproducción en este artículo.

¹¹ Obra arriba citada, pág. LXXI.

¹² STEPPE, pág. 311.

¹³ J. Douglas FARQUHAR, *Creation and Imitation. The Work of a fifteenth century Manuscript Illuminator*, Nova University Press, 1976, pág. 107.

¹⁴ He escrito la transcripción del Conde de las Navas (pág. LXXIII), que es quien hace referencia a Ch. DAVILLIER, *Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne au Moyen Âge et à la Renaissance*, París, 1879, pág. 72.

¹⁵ Sigo aquí a Steppe y también a Farquhar.

¹⁶ F. AVRIL et al., *Manuscrits enluminés de la Péninsule Ibérique*, París, 1983, n.º 120.

¹⁷ STEPPE, pág. 326. La palabra «nostrada» de difícil interpretación, según Steppe y Francesca Español Beltrán, podría ser, en opinión de Steppe, equivalente a «nuestra», es decir a «letra catalana», pues el inventario en los otros libros citados habla de letra francesa.

¹⁸ STEPPE, pág. 310.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ J. Douglas FARQUHAR, *Creation and Imitation. The Work of a fifteenth-century Manuscript Illuminator*, Nova University Press, 1976, págs. 110-111.

La solución más simple para Farquhar es que el manuscrito fue producido en el Norte y escrito por un escriba meridional que insertó rúbricas en catalán. Pero todo el texto del calendario está escrito en dorado, y quizá todo él fue escrito por un escriba meridional, enviado tal vez desde la Corona de Aragón para completar el Libro que se encargaba para Juana Enriquez. Farquhar ve también posible que artesanos nórdicos, siguiendo instrucciones muy precisas, escribieran el manuscrito. El estudio codicológico hecho por él ve rasgos semejantes con otros manuscritos que él estudia: ms. lat. 13269 de la Biblioteca del Arsenal de París, ms. 575 del Arsenal, ms. 220 de la Walter Collection, Horas de Carlos el Temerario y de Margarita de York y otros (págs. 110-111).

²² LEROQUAIS, *Les livres d'Heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, París, 1927, 3 vols.

²³ Realicé un estudio detallado de las miniaturas de este códice en el volumen complementario de la edición facsímil preparada por la Editorial Testimonio del Libro de Horas de la Biblioteca de Palacio que nos ocupa.

²⁴ LEROQUAIS, *op. cit.*, *supra*.

²⁵ A. VILLALBA DÁBALOS, *La miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*, Valencia, 1964.

²⁶ DURRIEU, *op. cit.*, nota 5. Se sigue esta opinión en las siguientes obras: P. DURRIEU, *La miniature flamande*, París-Bruxelles, 1927; WINKLER, *Die Flämische Buchmalerei des XV und XVI Jahrhunderts*, Leipzig, 1925; véase una bibliografía más amplia en mi trabajo sobre la edición facsímil o en Farquhar.

²⁷ G. DOGAER, *Flemish Miniature Painting in the 15th and 16th centuries*, Amsterdam, 1987.

²⁸ El códice ha sido reproducido sobre todo por Matilde LÓPEZ SERRANO en los trabajos siguientes, además del

ya citado en nota 3: «La Pasión de Cristo en el Libro de Horas de Isabel la Católica», REALES SITIOS, n.º 7 (1966); «Libros manuscritos de los Reyes Católicos», REALES SITIOS, n.º 26 (1970), págs. 29-36; «Temas navideños en los Libros de Horas de la Biblioteca de Palacio», REALES SITIOS, n.º 66 (1980), págs. 21-80.

²⁹ El estudio de Farquhar exige una revisión de la obra de Vrelant. Es mucho más amplio de lo que en estas páginas se puede mostrar. Al «enigma Vrelant» le dedica diez páginas. Véase en este caso págs. 34, 35 y 36.

³⁰ *Ibidem*, págs. 37-38.

³¹ Véase mi estudio para Editorial Testimonio.

³² FARQUHAR, págs. 43-57. Sobre la pintura parisina de la época del Duque de Berry, véanse los trabajos de MEILLARD MEISS, *French Painting in the Time of Duc de Berry. The late XIVth Century and the Patronage on the Duke*, London, 1967; *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Boucicaut Master*, London, 1968; *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourgs and their contemporaries*, London, 1974.

³³ FARQUHAR, pág. 55.

³⁴ Se trata de un episodio que sucedió con el Arca de la Alianza en el Antiguo Testamento (II Reyes, 6) que, según L. REAU, sirvió de inspiración a los Evangelios Apócrifos que narraron por primera vez este episodio del entierro de la Virgen, *Vid. L. REAU, L'Iconographie de l'Art Chrétien*, París, 1953, tomo II, vol. 2, págs. 601 y ss.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ FARQUHAR, págs. 108 y 109.

³⁷ Sobre la Unión del Cuerpo de Cristo y el Descendimiento, véanse: L. REAU, *op. cit.*, *supra*, II, 3, págs. 444 y ss.; G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, París, 1916, págs. 520-530; E. C. PARKER, *The Descent from the Cross. Its Relation to the Extra-liturgical «Deposition» Drama*, Garland ed., New York and London, 1978. No he podido consultar el reciente estudio de O. PÄCHT y D. THOSS, *Flämische Schule*, 2 vols., Viena, 1990. Agradezco al Profesor Smayers de la Universidad de Lovaina la amplia información bibliográfica proporcionada sobre Vrelant y que puede servir para un es-



tudio futuro más amplio sobre la obra de este miniaturista, y su indefinida, pero muy evocada, influencia en España.

³⁸ Sobre esta encuadernación y sus esmaltes he consultado las obras siguientes: *Bosquejo de la Exposición Histórica Europea*, Madrid, 1892; Ch. DAVILLIER, *Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne au Moyen Âge et à la Renaissance*, París, 1879; Ch. DAVILLIER, *Essais sur l'orfèvrerie en Espagne*, París, s.a.; *Exposición de Encuadernaciones Españolas*. Catálogo General Ilustrado por F. HUESO ROLLAND, Madrid, 1934; M. LÓPEZ SERRANO, *Biblioteca de Palacio. Encuadernaciones*, Madrid, 1950; M. LÓPEZ SERRANO, *Libro de Horas de Isabel la Católica*, Madrid, 1969; J. G. LÓPEZ VALDEMORO DE QUESADA (Conde de las Navas), *Catálogo de la Real Biblioteca. Autores-Historia. Tomo I. Introducción*, Madrid, MCMX. MARTÍN ASÓN, M.^a Luisa, *Esmaltes en España*, Editora Nacional, Madrid, 1984.

³⁹ Ver P. E. MILLER, *Jewels in Spain 1500-1800*, New York, 1972.

⁴⁰ A. LIPINSKY, *Oreficería e argentería en Europa del XVI al XIX secolo*, Novara, 1965, pág. 262.

⁴¹ LÓPEZ SERRANO, *Libro de Horas de Isabel la Católica*, *op. cit.*, *supra*, pág. 38.

⁴² *Ibidem*, pág. 40.

⁴³ J. G. LÓPEZ-VALDEMORO Y DE QUESADA (Conde de las Navas), *Catálogo de la Real Biblioteca. Autores, Historia, I*, Madrid, 1910, págs. LXVIII y LXIX; J. K. STEPPE, «Vlaamse Kunstwerken in het bezit van Doña Juana Enriquez...», *Mélanges historiques Etienne van Cauwenbergh* Lovaina, 1961, pág. 311; M. LÓPEZ SERRANO, *Libro de Horas de Isabel la Católica*, Madrid, 1969, pág. 26; J. M. FARQUHAR, *Creation and Imitation. The work of a fifteenth-century manuscript illuminator*, Nova University Press 1976, pág. 107.

⁴⁴ Para Valentinelli serían las armas reunidas de los reinos de Aragón, de León y de las dos Castillas, «opinión... que no nos atrevemos a impugnar en absoluto» dice el Conde de las Navas (*ob. cit.*, pág. LXVIII). *Vid. G. VALENTINELLI, Delle Biblioteche delle Spagna*, Wien, 1860, págs. 27-28.

No podemos discutir aquí la distinción de armas del Rey-arcas del reino, especialmente compleja en el caso de Aragón. El concepto de las *dos Castillas*, anacrónico para la época del Libro de Horas, jamás tuvo una expresión heráldica. El origen de las armas de los Enriquez se expone más adelante.

⁴⁵ Tampoco Farquhar vio huellas de esas manipulaciones (*ob. cit.*, pág. 188, nota 48).

⁴⁶ Otra significación del escudo partido, en un varón de la Casa Real de Aragón, es la de añadir a las armas de linaje las que le corresponden por la posesión de una jurisdicción territorial. Así organizaban sus armerías, por ejemplo, hacia 1330, los infantes Pedro, conde de Ampurias, y Jaime, conde de Urgel. Tal significación no es adecuada al caso presente, evidentemente.

⁴⁷ F. de SAGARRA, *Sigillografía catalana*, I, Barcelona, 1916, incluye cinco sellos (núms. 170 a 174) de la reina doña Juana Enriquez. Advertiremos aquí, ya que no se explica en la obra citada, que en el n.º 170, del año 1458, la reina lleva otras armas, porque usaba entonces una antigua matriz, grabada para doña María de Castilla, esposa de Alfonso V (compárese con los sellos núms. 164 y 167). Este uso de una matriz sigilar, recogida de algún antepasado, no es extraño entonces en España, incluso entre personajes de las casas reales. Es un síntoma de haber decaído notablemente el respeto que la sociedad otorgaba a la institución del sello.

⁴⁸ Para mayores precisiones, fuentes, etc., de lo que sigue, nos permitimos remitir al lector a la obra *Heráldica medieval española, I. La casa real de León y Castilla*, Faustino MENÉNDEZ PIDAL, Madrid, 1982.

Escudo de armas en el Folio 37v.

Escudo de armas en el Folio 343v.

ARMAS DE LOS REYES CATOLICOS EN LA REAL ARMERIA

Por Alfonso DE CARLOS

El armamento del ejército de los Reyes Católicos, utilizado entre 1469 —fecha de la boda entre Isabel y Fernando— y 1516 —en que muere este último—, se encuentra depositado en la Armería del Palacio Real de Madrid. Comenzaremos nuestro estudio con los estoques y espadas propias de estos Monarcas y del gran artífice del nuevo ejército español, el Gran Capitán.

El estoque era una especie de espada para uso de punta, según Leguina; tenía una hoja angosta de cuatro lados, que se «jugaba» siempre de punta. «Los había de cinco palmos como las espadas, aunque

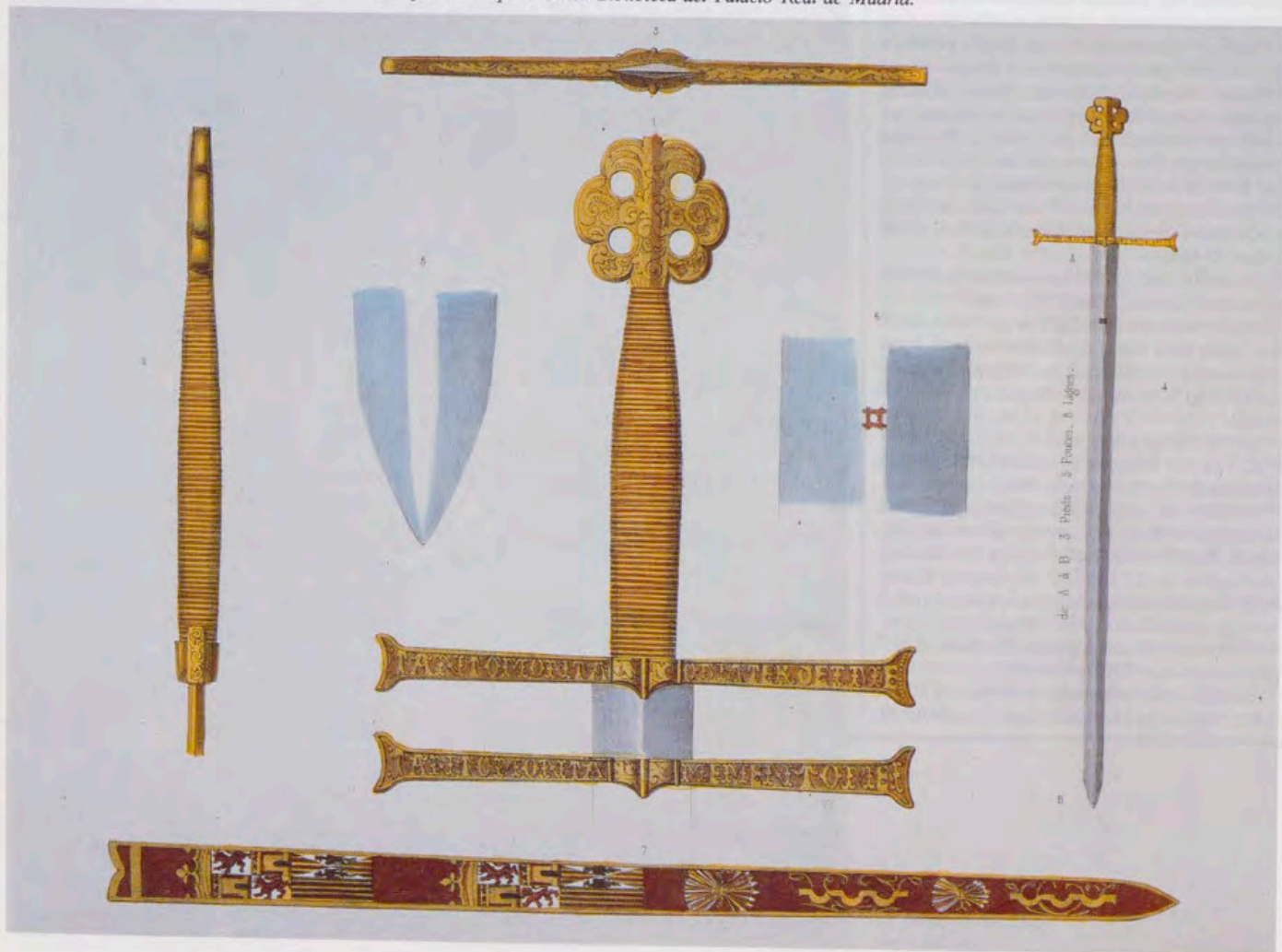
por lo general eran más largos» (Tapia y Salcedo). Había también estoques o espadas de presentación, con hojas anchas que eran objeto de regalo a personajes y que se empleaban en las grandes ceremonias. Por fin, el Estoque Real era una espada que representaba en los tiempos antiguos a la autoridad y la justicia, siendo por tanto una de las insignias de los Reyes, y en algunas solemnidades se presentaba desnuda y levantada delante del Monarca, como signo de su potestad y justicia. Los estoques reales o espadas de honor o de ceremonia eran de gran lujo, como el de los Reyes Católicos, que se conserva en la Real Armería, contando también con vai-

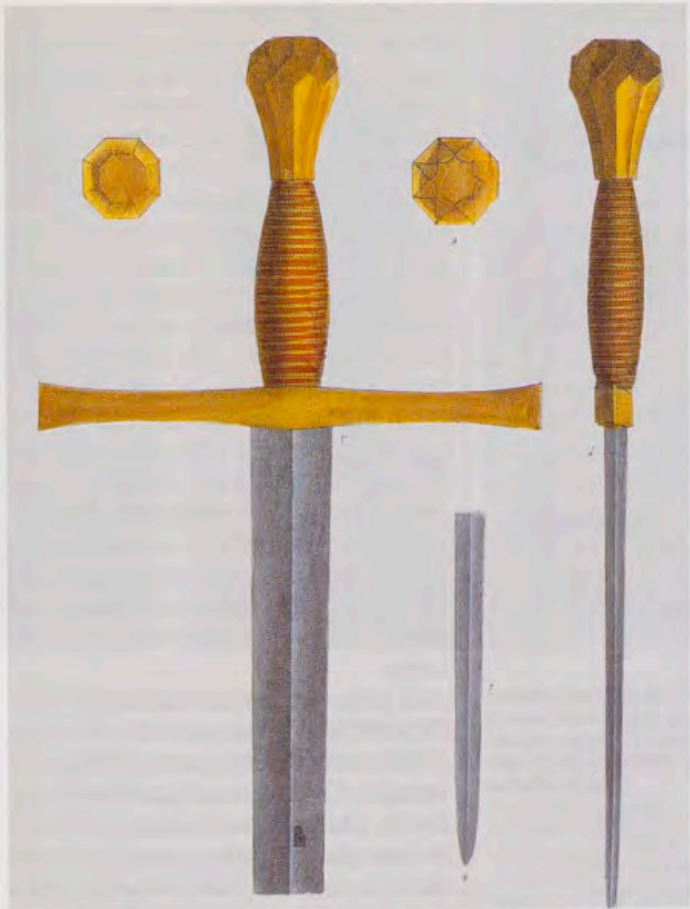
nas de extremada riqueza, que se relacionaban aparte en los Inventarios.

La hoja del Estoque de Ceremonia de los Reyes Católicos, de espadero desconocido, es de dos filos y almadrada en toda su extensión; la guarnición es de las llamadas de «a dos manos», dada la longitud de su empuñadura, de hierro dorado y grabado con cruz de brazos rectos, que terminan en recortes formando medias lunas; en uno de ellos se lee, en caracteres monacales, por una y otra cara, el lema: «TANTO MONTA»; y en el otro, la invocación a la Virgen María: «MEMENTO MEI O MATER DEI MEI».

El pomo, en forma de disco, se presenta

Litografía del estoque de ceremonia y vaina de los Reyes Católicos. La Armería Real. Dibujos de Gaspard Sensi. Biblioteca del Palacio Real de Madrid.





Estoque de armas del último cuarto del siglo XV. La Armería Real.

Espada de Armas del Gran Capitán y Espada de Armas de Fernando el Católico. Litografía de La Armería Real. Dibujos de Gaspard Sensi. Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

recortado en cruz anclada de estilo ojival; en una de las fachadas, muy desgastadas, se aprecia la imagen de San Juan Evangelista y el yugo, emblema de Fernando, y en la otra el haz de flechas, divisa de su esposa Isabel. El puño descolorido está revestido de terciopelo rojo y alambre.

La vaina, que ha perdido el brocal y la contera, es de madera cubierta de tela carmesí, pero conserva, bordados con hilo de oro, los escudos de Castilla y León, los de Aragón y hasta las granadas, así como el yugo y las flechas; este Estoque es posterior, por tanto, a la toma de Granada.

Los Reyes Católicos y su nieto el Empe-

rador Carlos V usaban este Estoque Real en las ceremonias de armar caballero, siendo, sin lugar a dudas, el que durante la dominación de la Casa de Austria llevaba desnudo el Caballero Mayor del Rey, no estando presente el Conde de Oropesa en las entradas solemnes en las ciudades en los juramentos de los Príncipes de Asturias. En el cuadro de Juan Bautista Maíno «La Recuperación de Bahía del Brasil», pintado en 1626 para el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, y hoy en el Museo del Prado, aparece al fondo, en un tapiz alegórico, el Rey Felipe IV, coronado por la diosa Palas, asistida, detrás, por el Conde-

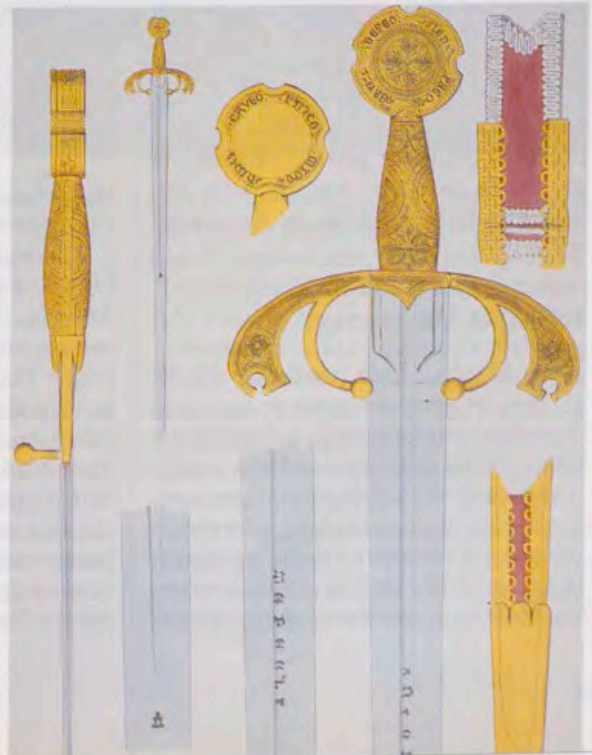
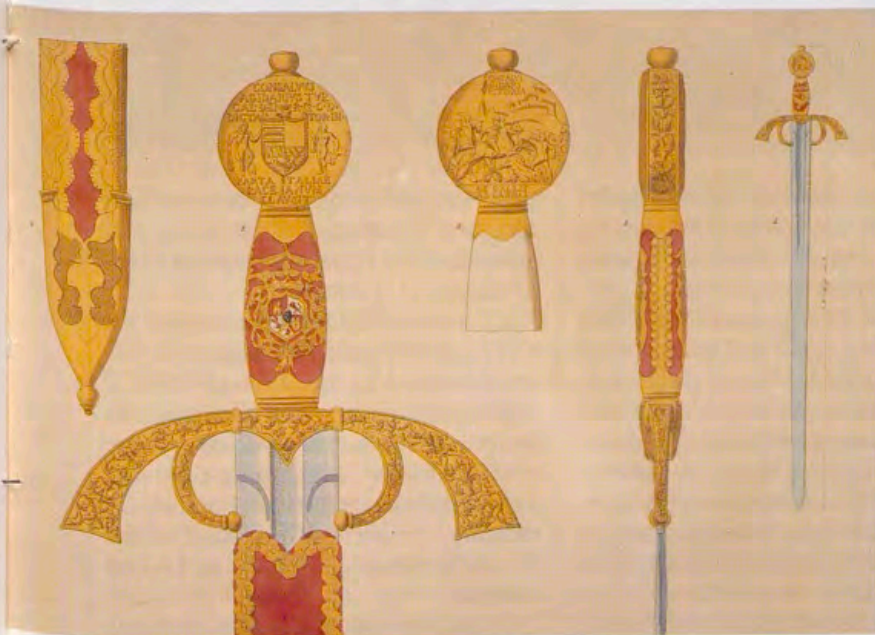
Duque de Olivares, que lleva en la mano izquierda, y apoyado en el hombro, este estoque.

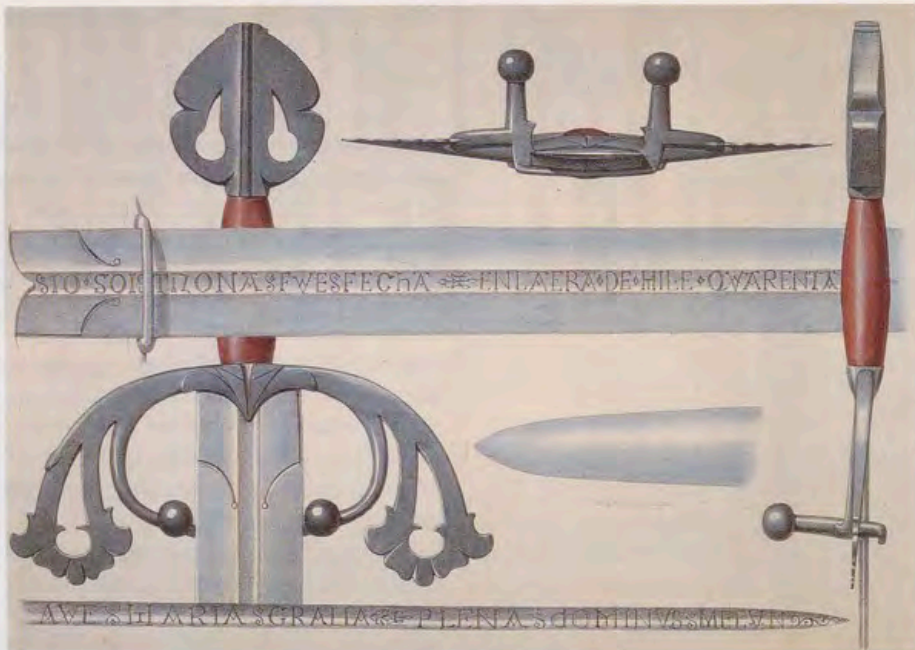
Como hemos dicho, el estoque, de mayor longitud que la espada, de hoja rígida, figura entre las armas blancas de aquella época; normalmente se llevaba suspendido del arzón derecho de la silla del caballo, de ahí el nombre de estoque de arzón, y lo utilizaban siempre que no pudieran emplear la lanza a caballo. Los estoques estaban concebidos para manejarlos con una sola mano, puesto que las espadas de dos manos o montantes eran mucho más largas, y normalmente acababan en un pomo grueso y pesado con objeto de que sirviera de contrapeso.

«Y rompida la lanza echarás mano al estoque, que ha de estar colgado en el arzón delantero..., puesto de manera, que, aunque eche mano, no se te salga la vaina tras él». El Rey Fernando, en el sitio de Vélez Málaga (1487), durante la guerra de Granada, y con motivo de una sorpresa que intentaron los moros en socorro de aquella plaza, el cronista Lucio Marineo Sículo describe el problema que se le planteó al Rey al «echar mano a la espada que llevaba atada al arzón de la silla del caballo, no la pudo sacar de la vaina». «Lo cual fué causa que de allí adelante nunca quiso traer la espada en el arzón, si no ceñida a su lado».

Puede afirmarse que uno de los estoques de armas del siglo XV, que se encuentra en la Real Armería, perteneció a Fernando el Católico, según el inventario de sus armas de 1503. Era de hoja rígida, sección romboidal y punta afilada con guarnición de hierro dorado, en forma de cruz de brazos rectos de superficie plana, que se ensanchan por los extremos. Tiene el puño forrado y desguarnecido, con un pomo en forma de pera con facetas.

Se atribuye a Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán, la espada-estoque





Litografía de una empuñadura del Renacimiento, montada en la hoja de la llamada «Tizona» del Cid. La Armería Real. Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

Dibujo de la guarnición de la espada, mal denominada de Bernardo del Carpio. Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

de «mano y media», puramente de combate, para emplearla ya sea con una o con dos manos, y llevarla ceñida al cuerpo o colgada del arzón, lo que revela su origen español, que es de fines del siglo XV o muy principios del XVI. Tiene hoja ancha, llana, de dos filos, y punta retallada con una estría hasta la mitad; posee una guarnición en forma de cruz de hierro, barnizado en negro con el arriaz arqueado e inclinado hacia la hoja, y de dos puentes; uno es oblicuo y ceñido al recazo; con el puño encordado y forrado de cuero y el pomo en forma de pera.

El proceso de cambio en los arriaces, anterior al siglo XVI, consistió en pasar de la cruz o arriaz simple y recto al curvo, con los brazos ligeramente inclinados hacia la hoja. A partir de 1400 el arriaz algunas veces estaba dotado de una prolongación en forma de gancho, que, partiendo del centro del mismo, se doblaba hacia la hoja para proteger el dedo índice expuesto, como es el caso de la espada descrita. A principios del siglo XVI aparece un nuevo elemento de protección, que consistía en un anillo superior colocado sobre el arriaz; y las contraguarnidas comienzan con una barra curva que, saliendo de la parte inferior de la patilla de guarda, van hasta el gavlán de parada, o bien uniendo, mediante un anillo o similar, las partes inferiores de las patillas.

ESPADAS DE ARMAS

En España, desde mediados del siglo XV, los gavlanes curvos se desdoblan en cuatro ramas, naciendo la segunda patilla simétrica de la anterior. Estas patillas o «brazos de la empuñadura» llegan a ponerse en contacto con la hoja, y forman la primera defensa para los dedos que dirigen la espada; constituyen un conjunto que en francés se ha denominado incorrectamente



«pas d'âne», como sucede con las espadas que estudiaremos a continuación.

La espada de armas del Gran Capitán, Gonzalo Fernández de Córdoba, de la Real Armería, tiene la hoja plana y los filos tallados en bisel, con canal tendida en el primer tercio, en donde, por haber sido cortado el recazo, puede leerse, con dificultad, en caracteres góticos, lo siguiente: «Ave Maria Gracia... Mater...». El arriaz es de hierro dorado de brazos planos, inclinados hacia la hoja, ensanchándose por las extremidades, esculpido en ligero relieve al estilo del Renacimiento italiano y con dos patillas al recazo igualmente labradas;

el pomo es circular, de cobre dorado y de dos fachadas (en una está representado un combate de guerreros de la antigüedad; y debajo, aparece una inscripción en latín: Victoria de Gonzalo de Córdoba sobre los franceses en Cannas; en la otra, el escudo de armas del Gran Capitán, amparado por un águila naciente coronada y por tenantes, las figuras de Hércules y Jano, y la siguiente inscripción en latín: «Gonzalo de Aguilar, vencedor de los turcos y de los franceses, por la causa de Dios y de su rey, devolvió la paz a Italia y cerró el templo de Jano»).

No cabe duda de que esta espada tiene que ser posterior a 1503, año en el que tuvo lugar la batalla de Cannas, y es muy posible que le fuese regalada en Italia, de donde proceden varias de las medallas conmemorativas de Gonzalo de Córdoba. Esta espada cuenta también con su vaina, que lleva grabado en la contera su escudo de armas.

El puño, con sus abrazaderas de hierro fue revestido de raso carmesí en el siglo XVIII, cuando le bordaron el escudo de armas de España, sencillo, con castillos y leones, y la granada en punta, así como el «sobre todo» o escudete central de las tres flores de lis de la Casa de Borbón, para

que sirviera de estoque real, como sucedió durante el reinado de la Casa de Borbón, sustituyendo al Estoque Real de los Reyes Católicos.

A finales del siglo XV o principios del XVI nacen en España los llamados pitones, que sobresalen en ángulo recto desde la parte inferior de la patilla, terminando en una pequeña bola, con objeto de proteger la mano del filo de la espada contraria, cuando resbala sobre la hoja propia, característica que presenta la espada de armas del rey Fernando el Católico, de la Real Armería.

La hoja de esta espada es de seis mesas



con el recazo estriado y canal estrecha hasta su mitad, en donde se lee: «ANTONIVS ME FECIT». La guarnición es de hierro dorado delicadamente esculpido; y los brazos de la cruz, que se ensanchan por los extremos, son planos y arqueados hacia la hoja, presentando las patillas con pitones al recazo. El puño dorado y esculpido presenta un pomo en forma de disco, con cuatro escotaduras equidistantes, llevando alrededor de una y otra fachada dos versos en letras monacales: «PAZ COMIGO NVNCA VEO / Y SIEMPRE GVRA (sic) DESEO».

Como hemos indicado anteriormente, desde mediados del siglo XV son frecuentes los arriaces fuertemente arqueados, adoptándose también en las espadas los «escudetes», unas pequeñas extensiones triangulares, paralelas a la hoja, a los lados del arriaz, que montaban sobre las caras de la misma. De estas características son las guarniciones de las dos espadas, que vamos a tratar a continuación, cuyas hojas no corresponden a la época de la empuñadura, como en el caso de la llamada «Tizona» del Cid, que Gaspard Sensi dibujó para el libro de Achilles Jubinal: «La Armería Real», cuyo ejemplar de la Biblioteca de Palacio hemos utilizado para algunas de las ilustraciones de este artículo, cuyo texto contiene numerosos errores. Y la mal llamada espada de Bernardo del Carpio, que conserva la Real Armería; tanto su hoja como su guarnición son de finales del siglo XV o principios del XVI y no corresponden a Bernardo del Carpio, héroe castellano del siglo VIII.

Esta espada, de hoja ancha y plana, de filos tallados en bisel y canal corta, lleva grabado, en caracteres de la época: «BERNARDO DEL CARPIO», y después un casco a la antigua. La guarnición, de hierro, es muy parecida a la de la llamada «Tizona» del Cid, que hoy en día conserva

el Museo del Ejército de Madrid, que está barnizada de negro, tiene cruz de brazos vueltos hacia la hoja, aplanados y anchos por los extremos, con adornos calados y dos patillas con pitones en el recazo, siendo el pomo de dos fachadas, recortado y calado del mismo estilo que el arriaz. Las dimensiones de esta empuñadura son las de un estoque de los «de mano y media», de fines del siglo XV, y la hoja es de una espada de pleno siglo XVI, por tanto la inscripción del espadero, para enaltecer su mercancia, no la acredita como la espada del hijo de don Sancho (Conde de Saldaña), hermano de Alfonso el Casto, Rey de León, héroe de las leyendas españolas.

En el reinado de los Reyes Católicos podemos encontrar cuatro épocas militares marcadas: la primera de ellas, por la guerra con Portugal y las Discordias Civiles de los años 1476 y 1479; la segunda, por la

grupo de armaduras o arneses ecuestres de hombre de armas o caballería pesada de comienzos del siglo XVI, y que corresponde, por tanto, a la época de las expediciones africanas y guerra de Italia de 1511 a 1513, y a la incorporación de Navarra (la conquista de Pamplona tuvo lugar en este último año, y la anexión definitiva de Navarra a Castilla en 1515).

Los peones o infantería española de los Reyes Católicos, de la segunda mitad del siglo XV, estaban formados por: lanceros, ballesteros y espingarderos, que iban armados con lanza, ballesta y espingarda, aparte de la espada y el correspondiente arnés defensivo. En la Real Armería se encuentran dos arneses de los llamados de coracina o brigantina, que proceden del antiguo reino de Aragón, con punzones que probablemente son de los talleres de corazas del mencionado reino. Estos arne-

Arnés de balletero español de la segunda mitad del siglo XV, con ballesta con cranequín. Y coraciner español de finales del siglo XV, con capacete de ala caída, barbote, cota de malla y coracina.



Arnés de hierro acerado, blanco y liso, para guerra, propio de hombre de armas español. (De hacia 1503.)

Reconquista de Granada, que comprende los años 1482 a 1492, y que viene a coincidir con la conquista de las Islas Canarias; la tercera, por la guerra de Italia de 1495 a 1503; y la última, por las expediciones africanas (1505-1509-1510), seguidas de la guerra de Italia de 1511 a 1513.

La Real Armería de Madrid conserva dos grupos de arneses, uno de peones o de infantes, de finales del siglo XV, que corresponde a la guerra de Portugal y Discordias Civiles, así como a la Reconquista de Granada; se trata de los arneses de coracina que llevaban los infantes españoles en estos años; y el otro, formado por un

ses corresponden a dos ballesteros españoles, que van provistos de coracinas de lanas de acero en ante, sobre cota de malla. Uno de ellos lleva como prenda de protección para su cabeza una cervillera, que era una pequeña celada descubierta; y el otro, celada descubierta, medios quijotes que avanzan en punta sobre la tibia y brazales, manoplas, quijotes de grebas cerradas y escarpes (zapatos) de malla con punteras de acero. Aquel lleva la ballesta con cranequín, aparato que servía para montarla; y el segundo, la ballesta de torno o armatoste, que se empleaba para armar las ballestas, llevando pendiente del cinturón un carcax,

que contiene cinco pasadores con afiladas puntas de hierro, de los que se disparaban en la guerra.

Los otros arneses protegen su cabeza con los capacetes de ala caída, que se fabricaban en diferentes puntos de España, pero los mejores, al parecer, eran los de Calatayud. Esta infantería, en la guerra de Granada, aparte de la espada, iba armada de lanzas o espingardas.

HOMBRES DE ARMAS

Los hombres de armas o caballería pesada eran, por supuesto, los mejor pagados, un poco más que los jinetes o caballería ligera, que montaba a la jineta, como los moros, y más del doble que los peones o gentes de infantería. Sus armas ofensivas, aparte de la espada de cinto, eran el estoque de arzón, que llevaban en la silla del caballo, la maza y la lanza de armas, muy diferente a la de torneo; y como armas defensivas para el jinete, el arnés de hierro acerado o armadura y el escudo o pavés; y para proteger al caballo, la barda o cubierta.

En la Real Armería de Madrid se pueden contemplar dos arneses ecuestres de hierro acerado, blanco y liso, para la guerra, propio del hombre de armas español, que llevan almete para proteger la cabeza y bar-

Almete de «pico de gorrión». (De hacia 1495).



botillo con alpartaz de malla, uno de ellos con coraza de dos piezas (peto y espaldar, sin sobaqueras) y el otro de coraza con ristre; uno lleva escarcelas de tres launas cada una; y el otro, escarcelas enteras desiguales. El segundo está revestido de un tabardo o sayo de armas, a semejanza de los que llevaban los caballeros sobre sus arneses en la guerra, como prenda de lujo y para preservarse de los rayos del sol.

No hablaremos de las lanzas que llevan por ser de las llamadas de ristre, de las estriadas de pino para torneo, que no se utilizaban para guerra, pero sí trataremos de las bardas o cubiertas del caballo, que aunque proceden de la armería del Empe-

rador Carlos V, sí corresponden al final del reinado de los Reyes Católicos (1511-1516).

La barda se compone de testera, capizana, petral o pechera, grupera y flanqueiras. La silla de la brida o bridona era la que empleaba la caballería pesada; y la silla de conteras o de estandarte era aquella cuyo arzón zaguero terminaba en dos recortes convergentes que protegían las caderas del jinete. De los dos arneses ecuestres seleccionados para este trabajo, uno de ellos lleva silla de la brida y el otro silla de conteras.

En la Real Armería de Madrid se encuentran otros arneses para guerra de hombres de armas españoles, aunque las bardas que cubren sus caballos son más modernas y ya entran en el reinado de Carlos I. Es interesante estudiar sus almetes, muchos de ellos de señalado carácter español, no en vano proceden de la Sala de los Linajes de Soria, y forman parte de un lote de armas que adquirió el Rey Consorte don Francisco de Asís. La guarda del brazal derecho de uno de ellos tiene un punzón muy repetido en piezas españolas, de Calatayud o de Castejón de las Armas (Zaragoza).

Hay otro arnés en la Armería compuesto de almete de vista entera puntiaguda y barbote de una pieza sin falda, con sobrefrontal fijo y recortado, varaescudo (una pequeña arandela que defendía la sobrenuca del almete) y alpartaz de malla. Gola y peto redondo de forma alemana. Otra de las armaduras de este grupo, que está a pie, tiene un peto y un espaldar enteros, y las escarcelas son grandes, de launas (planchas de metal que se utilizaban en las armaduras para facilitar el juego de las articulaciones); y los quijotes (parte de la armadura que defendía el muslo) altos, acanalados, con grebas cerradas (los hombres de armas las llevaban de dos piezas; la posterior cubría por completo el talón y la anterior se unía al escarpe), y escarpes de puntas redondas.

El escarpe era el zapato forrado, compuesto generalmente de láminas articuladas, que cubría el calzado grueso del hombre de armas, desde la garganta del pie hasta los dedos. Había escarpes de launas arti-

culadas, escarpes de punta cuadrada (de forma ancha o «pico de pato»), y escarpes de puntas redondas; también se usaron de malla con puntas de acero.

Uno de los arneses que figura a pie en la Colección de Palacio lleva almete de los llamados vulgarmente de «pico de gorrión», que tenía apuntada la visera; la ranura que presenta, entre el borde inferior del sobrefrontal y la pieza que defiende el rostro, constituye la pieza propiamente dicha, quedando al descubierto las charnelas de las sienes. El peto de la coraza presenta el ristre, que era una pieza colocada en su lado derecho y en su parte superior para apoyar la lanza: «poner la lanza en ristre». El que esta pieza se halle en el peto de una coraza indica que la armadura o arnés era la de un hombre de armas o de a caballo.

El último arnés completo del que vamos a tratar en este estudio, lleva un almete muy acabado, pues conserva para el refuerzo de la calva (parte superior del almete) la escofia de tres ramales, que debieron tener los demás de su clase procedentes de Soria.

Para finalizar este recorrido por la Real Armería de Madrid, en el que hemos tratado, en la última parte del artículo, de las armaduras de los hombres de armas de comienzos del siglo XVI, reseñaremos un almete pavonado de negro que se encuentra en una armadura más moderna, aunque, al ser de fines del siglo XV, de «pico de gorrión», es muy semejante al de la armadura que hemos visto en diferentes ocasiones en el Museo de Armas o Histórico de Viena, perteneciente a Fernando el Católico, de marcado carácter español, y que, al parecer, se realizó hacia el año 1495. Lleva sobrefrontal fijo (pieza de refuerzo del almete), recortado, y asiento de penacho en el centro del crestón.

Debe ser posterior a 1496 la celada descubierta, único ejemplar de este tipo existente en la Real Armería de Madrid con vista o visera propia de almete, que, en la práctica, resultó la más completa y eficaz para la defensa del rostro. La forma octógona de la calva, con aristas en relieve y dorados, termina en un nudo a manera de turbante, sobre el cual se asienta una voluminosa granada de carácter musulmán, celada que vino de Flandes con las armas de Felipe el Hermoso. Felipe I vistió el traje moro en Toledo para correr lanzas a la jineta, en presencia de los Reyes Católicos, a raíz del glorioso triunfo que tan en boga puso el emblema de la granada y cuyo V Centenario celebraremos el 2 de enero de 1992.

NOTA

* En el número 26 de REALES SITIOS (cuarto trimestre de 1970), dedicado a los Reyes Católicos, aparece un artículo del autor de este trabajo, titulado «La Marina en la época de los Reyes Católicos».



Armadura de comienzos del siglo XVI.

LOS PALACIOS DE LOS REYES CATOLICOS

Por Fernando CHUECA GOITIA

Los Reyes de España, y sin duda de otros países, vivieron durante la Edad Media en aguerridos castillos y en pacíficos conventos. Puede decirse que los castillos eran suyos o de nobles amigos o de su parcialidad. Asimismo, cuando se impuso la vida urbana, desde los albores del Renacimiento, residieron temporalmente en palacios nobiliarios.

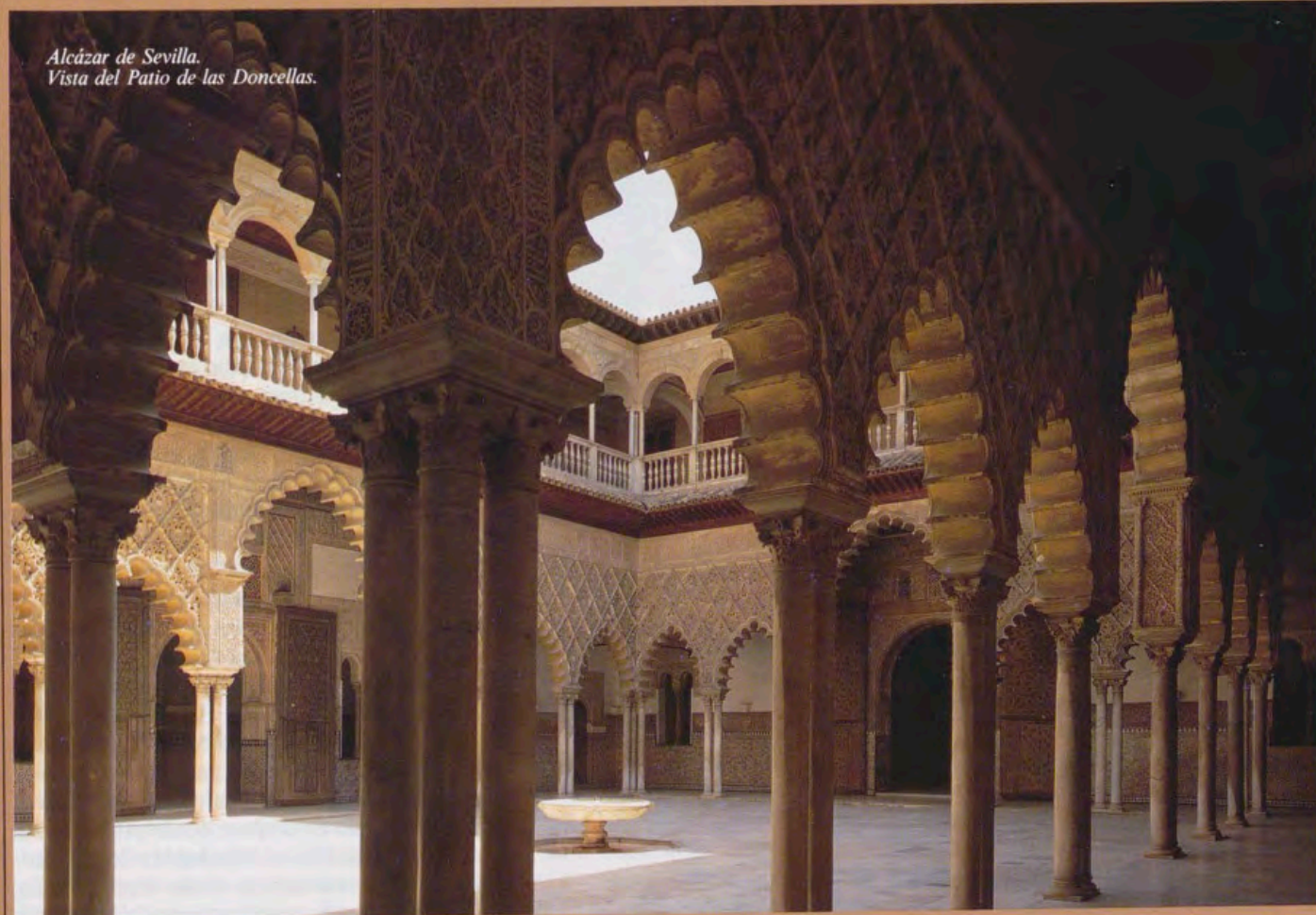
Eran escasos los palacios propios de reyes, aparte de los que guardaban castillos y conventos, y casi podemos señalar como excepción el Alcázar de Sevilla, fundación y residencia de Pedro I, pero con antecedentes más lejanos todavía. Como indica Ana Marín Fidalgo: «entre los palacios

pertenecientes a la Corona de España, sin duda el más viejo de todos y el que mayor carga histórica atesora, es el Alcázar de Sevilla. Desde sus lejanos orígenes, que se remontan a los primeros años del siglo X hasta nuestros días, la Casa Real sevillana ha permanecido unida siempre a la propia historia de la ciudad; es más, su arquitectura es fiel reflejo del devenir histórico. Sin embargo, el Alcázar no es un monumento arqueológico como puede serlo la Alhambra de Granada, pues ha llegado hasta nosotros para ser usado cotidianamente»¹.

Después de su conquista en 1248, Fernando III reside a menudo en el Alcázar, como lo harán también los reyes, sus sucesores. Es más, el Rey Santo muere entre sus muros el 30 de mayo de 1252, casi justo en la mitad del siglo XIII. No se tienen datos de que este gran Rey emprendiera reformas en los palacios musulmanes,

pero sí lo hizo su hijo Alfonso X El Sabio, que se vinculó todavía más a Sevilla, erigiéndola en capital de su reino. Fue el Rey Sabio el que construyó dentro del Alcázar el llamado Palacio Gótico, siguiendo una reacción que se advierte después de la conquista. Tanto en Córdoba como en Sevilla, toma carta de naturaleza una especie de versión cisterciense de la arquitectura norteña. Las diversas parroquias cristianas cordobesas obedecen a este movimiento, y, en Sevilla, la iglesia de Santa Ana de Triana y este Palacio Gótico del Rey Sabio son representativos de esta reacción. Sin embargo, al final se impondrá, con sus seductores acentos y peculiar brillo, la arquitectura de raíz islámica.

Esto hará virar el gusto de los monarcas castellanos, que quedarán durante mucho tiempo embelesados por el arte de aquellos



Alcázar de Sevilla.
Vista del Patio de las Doncellas.

pueblos peninsulares sometidos por sus armas.

El Palacio mudéjar, erigido por Pedro I, es en realidad el que consolida la función áulica del alcázar. Después de Alfonso XI, que manda labrar, junto al patio almohade del yeso, la Sala de la Justicia, Pedro I abre la caudalosa corriente del mudejarismo, que se basa en fuentes toledanas, granadinas y del propio palacio abbadita. La disposición es clara, ordenada por dos ejes que se cruzan en la antigua «cubba», hoy Salón de Embajadores. Al eje principal se adscribe el admirable Patio de las Doncellas; y al eje menor, perpendicular al primero, el más pequeño y primoroso de las Muñecas. Pieza fundamental es la nueva fachada del Palacio en el Patio de la Montería, que es una réplica monumentalizada de la fachada del Cuarto de Comares de la Alhambra de Granada.

El Palacio del rey don Pedro fue decisivo para afirmar los gustos de la monarquía española, que se inclinaron decididamente por la seducción de las artes hispanoislámicas: artesonados de carpintería de lazo, puertas taraceadas, yeserías alhambrenas o del mudejarismo toledano, alicatados multicolores y toda suerte de galas orientales. Como luego veremos, insistiendo en ello,

Enrique IV, otro período de esplendor fue el de los Reyes Católicos. Los Monarcas visitan Sevilla en numerosas ocasiones, la primera de ellas en julio de 1477.

En 1478 doña Isabel daría a luz en el Alcázar al príncipe don Juan, que moriría en plena juventud en 1497 en Salamanca, y que sería enterrado en el Convento de Santo Tomás de Avila, donde los Reyes Católicos, sus padres, labrarían uno de sus palacios monásticos. En el Alcázar, los Reyes Católicos llevaron a cabo innumerables obras, buena prueba de la inclinación que tenían por su más preciado palacio. Como indica José Gestoso, «no existe estancia donde, ora la techumbre, ora los frisos, y otro adorno cualquiera no atestigüen la gloriosa época de aquel reinado». En la llamada Sala del Techo de los Reyes Católicos encontramos en el friso el escudo de los reyes con el águila de San Juan y los emblemas simbólicos de los reyes, el yugo y las flechas.

Se remodelaron las estancias de la Reina en el cuarto alto. Su organización se iba a completar con un oratorio, casi minúsculo, pero de una sorprendente belleza y originalidad. Le antecede un anteoratorio cubierto con un delicado artesonado mudéjar de lazo, que forma un ochavo entre pechi-

nas triangulares. El oratorio en sí es una curiosa interpretación del gótico flamígero en un espacio compartimentado típico de la arquitectura española de raíz morisca.

Este oratorio posee un magnífico altar retablo de Niculoso Pisano, todo él de cerámica vidriada y fechado en 1504, el mismo año en que muere la Reina Isabel.

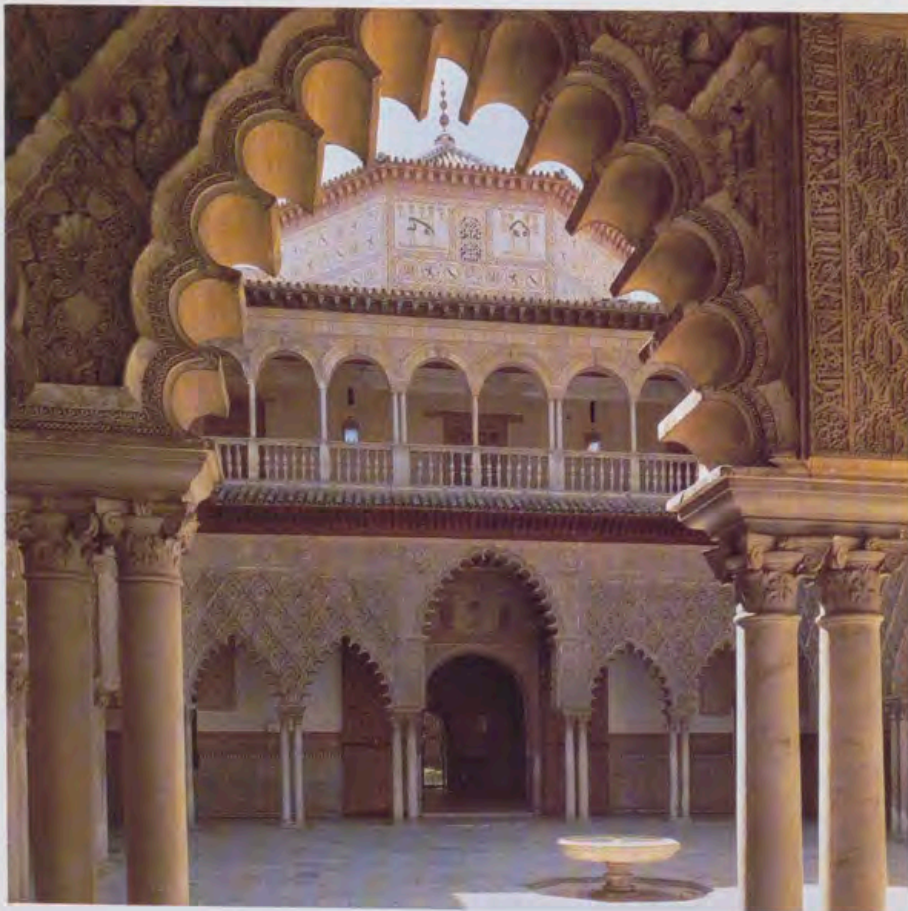
Tal vez no deba considerarse el Alcázar sevillano como un sitio real, puesto que por tal concepto se entiende no un palacio de una gran ciudad, sino un palacio o palacete en una población menor, y a veces casi en el campo. Pero en cualquier caso, lo que entendemos hoy por sitio real no existe hasta más tarde y especialmente hasta que Felipe II comienza a crear una serie de residencias de este género. Mientras tanto, los reyes medievales viven, como hemos dicho, en castillos y, de una manera muy especial, en conventos³.

Después del nacimiento de la Reina Católica, en lo que ahora es un convento de la villa de Madrigal de las Altas Torres, vivió en el palacio de Arévalo, que Carlos V cedió a las monjas Bernardas del monasterio de Mejorada. Por supuesto, habitó también en el Alcázar de Segovia, en la corte de su hermano el rey Enrique y en los palacios de menor categoría, denominados de San Martín, en la misma ciudad.

Una vez coronada reina, habitó por breve tiempo en el palacio de Tordesillas, que ya era convento por designio de Pedro I. Luego volvió a él repetidas veces, en 1475, 1476 y 1494. Como señala Torres Balbás, para la Reina, Tordesillas sería como un modesto anticipo de los magníficos alcázares sevillanos en los que habitaría más tarde, pero en un paisaje más seco y adusto, muy distinto de los de Sevilla y Granada.

El hecho de que los Reyes siguieran viviendo en el palacio de Alfonso XI en Tordesillas, aun después de haber sido convertido en convento, lo sitúa en un grupo singular, entre los palacios que luego fueron conventos y los conventos-palacio propiamente dichos. Por haberse convertido en convento, pero sin dejar por eso de ser del todo palacio, tiene, en alguna medida, consideración de sitio real. Ya sabemos que el palacio de Tordesillas fue levantado por Alfonso XI entre 1340 y 1344, a raíz, y con el botín obtenido en la Batalla del Salado, que entonces se llamaba «la pelea de Benamerín». Se conocía también con el nombre de palacio de Benamerín, en conmemoración de esta Batalla.

Posteriormente, lo habitó la Padilla, favorita de Pedro el Cruel, y, para lavar su pasado galante, el propio Rey fundó el convento de Clarisas, donde profesó como religiosa Beatriz, hija habida de su matrimonio secreto con doña María Padilla, pero no por eso el convento dejó de perder



la propia Reina Católica, hija de su época, vivió, como los reyes castellanos sus antecesores, en ambientes y escenarios moriscos².

Respecto al Alcázar de Sevilla, después de unas obras inciertas en el reinado de

*Alcázar de Sevilla.
Palacio del Rey don Pedro.
Patio de las Doncellas,
después de su restauración.*

su condición de patronato real ni de alojar en determinadas circunstancias a los monarcas castellanos.

Hoy tan interesante monumento sigue

*Alcázar de Sevilla.
Palacio del Rey don Pedro.
Salón de Embajadores.*



perteneciendo al Patrimonio Nacional, que se encarga de su conservación y restauración.

También en Córdoba, y especialmente en medio de los preparativos de las campañas granadinas, se aloja la Reina Católica en el llamado Alcázar Nuevo, levantado en 1328 por Alfonso XI, y muy bien conservado en la actualidad.

Otro de los lugares donde residió esta Reina tan activa y viajera fue la Aljafería de Zaragoza, donde, junto al extraordinario Palacio de los Reyes Taifas, Fernando el Católico construyó un verdadero palacio cristiano sobre el de los Bani-Hud. Este palacio constituiría por sí solo un monumento de gran interés y es, sin duda alguna, el conjunto más representativo del estilo Reyes Católicos en Aragón. Está situado en la planta alta, y sobre el pórtico norte del palacio musulmán; su nivel de suelo es más bajo que el de las estancias altas medievales, por lo que se desbarató bastante la estructura general anterior, llegando a decapitar incluso la cúpula de la pequeña mezquita.

Para acceder al palacio se dispuso una gran caja de escalera, adosada, en la dirección norte-sur, al pórtico occidental del patio de Santa Isabel; en ella se advierte el nuevo sentido espacial de concepción grande, similar al del Salón del Trono del palacio y característico de la escala monumental de la arquitectura civil aragonesa.

La escalera conecta en ángulo recto con las dependencias principales del palacio,

que se disponen, condicionadas por lo musulmán, como en lo medieval cristiano, en la dirección sur-oeste.

De esta manera, el gran Salón del Trono, que centra y jerarquiza las dependencias, es de planta rectangular, con los lados cortos en la dirección señalada. Está flanqueado por el sur, por una galería o corredor que apoya sobre pilares octogonales en el patio de Santa Isabel.

Al este del Salón del Trono, hay tres estancias o antesalas de planta cuadrada, y de ellas la más septentrional fue la que cortó la cúpula de la mezquita, y ha sido ya eliminada en la restauración.

El Salón del Trono de la Aljafería de Zaragoza, con su imponderable artesanado de estilo mudéjar, es una de las estancias más impresionantes de los palacios que construyeron los Reyes Católicos durante su reinado. No es de extrañar que, dada la nacionalidad del Rey Fernando, quisiera realizar en la capital de Aragón una obra semejante.

En suma, volvemos a encontrarnos de nuevo con el ambiente mudéjar en el que vivieron los grandes reyes que lograron la unidad de España.

El Convento de Santo Tomás de Avila

Aquí fue enterrado el príncipe don Juan, nacido en el Alcázar de Sevilla. Pero lo que muy pocos advierten es que en dicho convento de Dominicos los Reyes labraron

uno de esos palacios de recreo que tanto abundaron en casas de religión. Sin duda el clima de Avila era propicio para una residencia veraniega que los Reyes debieron estimar en su momento y de la que tendrían gratos recuerdos. Esto acaso les llevaría a depositar el cuerpo de su querido hijo en lugar tan distinguido y, por cierto, en uno de los sepulcros más bellos del renacimiento florentino, obra de Domenico Alexandre Fancelli.

«La primacía entre los conventos de Avila pertenece —señala José María Quadrado— al de Dominicos, puesto bajo la advocación de Santo Tomás, probablemente el de Aquino, aunque su fundación no data sino de 1478. Debióse a la ilustre doña María Dávila, viuda del tesorero Arnalte y en segundas nupcias de don Fernando Acuña, virrey de Sicilia; pero le comunicó un desarrollo extraordinario el alto favor del que gozaba con los Reyes Católicos aquel fray José de Torquemada, a quien para gloria de unos y para baldón de otros han atribuido la principal parte en el establecimiento de la Inquisición. Durante las obras de 1482 a 1493, con el producto de cuantiosos bienes confiscados a los herejes y judíos, cuyo osario, después de su expulsión, fue dado en propiedad a los religiosos; en su altar se depositó para darle perenne culto la hostia portentosa quitada a los homicidas del niño de la Guardia y acusadora de su delito; en su capilla mayor se colocaron los primeros sambenitos que se conocieron en Castilla, y así no es extraño que para poner al abrigo del odio y venganza de los conversos aquella grandiosa casa cimentada sobre su ruina, prohibiese el papa en 1496 admitir en ella a ninguno de sus descendientes»⁴.

Adelina Labrador González añade lo siguiente: «En Avila hicieron los Reyes Católicos para los Dominicos un convento, que fue también residencia real. En él platicaron largamente con Torquemada, y se fraguó tras lo del niño de la Guardia, la expulsión de los judíos de España.

En el año 1209 fue fundado por Nuño Mateos un convento para la Orden de Premostratenses, llamado "Sancti-Spiritus", a orillas del Arroyo Granjal. A este monasterio compró Torquemada el solar donde debía edificarse Santo Tomás. Desde Segovia vino Torquemada con los primeros religiosos a residir en la fundación que la ilustre señora doña María Dávila, viuda del tesorero don Hernando Núñez de Arnalte, había mandado construir para los Dominicos.

Esta parte primitiva de la fundación estaba formada por la enfermería, y el claustro primero; para su construcción había donado doña María, de acuerdo con fray Tomás de Torquemada y siguiendo las instrucciones de su marido, que había muerto sin testar, la cantidad de un millón qui-

nientos mil maravedíes, más juro de seiscientas fanegas de pan terciado.

El 11 de Abril de 1443 comenzaron las obras, que duraron hasta 1493, y aún hoy en día continúa, en ampliación y modernización.

Para sufragar los gastos de las obras, los Reyes Católicos dedicaron parte de los bienes confiscados a los judíos y herejes, y fue considerado como uno de los princi-

era de todo punto necesaria, ya que la dotación primera, legada por Fernán Núñez (de Arnalte) en modo alguno hubiera bastado para la edificación de un monasterio de tan grandes proporciones y suntuosidad. Puede decirse que la dotación de Fernán Núñez sólo bastó para la parte de la entrada, debiéndose el resto a la largueza de Fernando e Isabel. Pueden, pues, dichos reyes gloriarse de fundadores del Real Mo-

nasterio de Santo Tomás, como lo hace Fernando el Católico en una cláusula de su testamento, otorgado en Madrigalejo a 22 de enero de 1516»⁷.

Juan Martín Carramolino indica: «La planta alta del claustro real estaba dedicada al palacio, morada y esparcimiento de nuestros reyes. Se entraba por una gran portada, que está al norte del edificio, donde se halla la espaciosa escalera que conducía a dos extensos y magníficos salones, que aún ostentan vestigios de sus pinturas, y a otras cámaras y habitaciones destinadas a su real servicio. Eligieron los Reyes Católicos este retiro para estación del estío en nuestro fresco país: dos veranos le disfrutaron; pero la prematura muerte de su hijo el príncipe don Juan, que amaba con entusiasmo este gran convento, los alejó del lugar de tan tristes recuerdos: y los religiosos jamás ocuparon estas solitarias estancias por respeto a sus excelsos dueños»⁸.

El padre Cayetano Cienfuegos señala: «La tercera parte (del convento) es el palacio real, con su soberbio claustro, diez salones y todas las dependencias necesarias a una corte, levantado por los Reyes Católicos para Sitio Real y Palacio de Verano... Los reyes se reservaron el patronato de la Capilla Mayor y la dotaron con 40.000 maravedises, con la carga de una misa cantada diaria y dos aniversarios anuales por el alma de su hijo... El palacio real apenas fue usado por los fundadores. Nos dicen que sólo pasaron dos veranos. Otros creen que por espacio de diez años continuaron viniendo a hospedarse aquí, por más o menos tiempo. La presencia del sepulcro de su hijo, a quien todos, pero ellos incomparablemente más que nadie, amaban con delirio, y en quien ellos y toda España fundaban con razón las más lisonjeras esperanzas y preludiaban un modelo de monarcas, los llenaban de amarga tristeza y los alejaba de aquí. Así es que, por fin, el palacio vino a convertirse y formar parte principal del convento»⁹.

El arquitecto Adolfo Fernández Casanova añade: «El tercer cuerpo situado a la parte oriental del edificio, constituía el palacio real, independiente del monasterio, pero en comunicación directa con él, y comprende en su esencia un vasto patio cerrado por dos órdenes de esbeltas arcadas, también enriquecidas por la representación del fruto del granado y cuyas galerías dan paso a espléndidos salones cubiertos por artísticos alfardes. El general de la Orden, siguiendo las aspiraciones de la Augusta Reina Isabel, expidió en 1504 el decreto de creación de universidad en el edificio que ofrecía excelentes condiciones para tan plausible fin, adquiriendo así gran lustre y esplendor»¹⁰.

Juan Bautista Lázaro levantó y publicó los planos del convento que luego utilizaron Lampérez y otros autores. En la breve re-



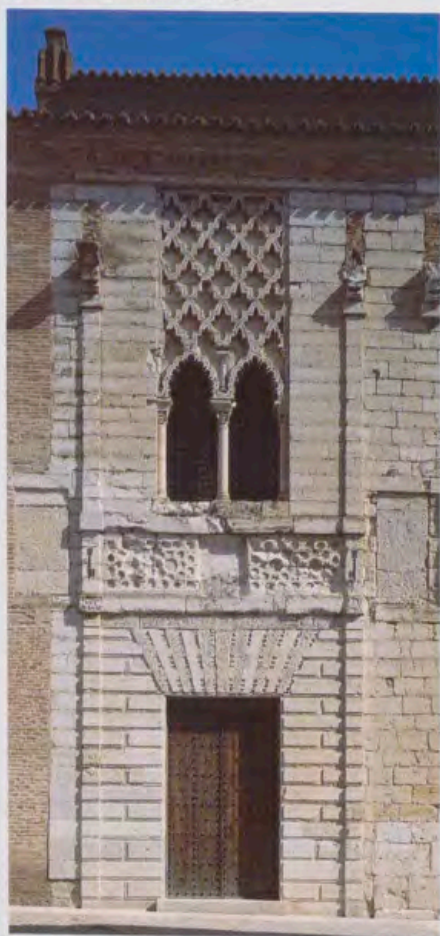
*Alcázar de Segovia.
Vista desde el Valle
del Clamores.*

pales conventos de España de aquella época». Adelina Labrador transcribe a continuación la cédula de los Reyes Católicos, fechada en Medina del Campo a 23 de marzo de 1494, cediendo al convento de Santo Tomás, de Avila, el osario y enterramiento de los judíos que residieron en aquella ciudad⁵.

Por otra parte, Enrique Ballesteros señala: «A su fábrica consagróse buena parte de los cuantiosos bienes confiscados a los judíos y a los herejes. También contribuyeron dichos bienes y los dineros de las penitencias de los herejes que se reconciliaron en estos reinos, a las obras promovidas por el insigne inquisidor general en su monasterio de Santa Cruz de Segovia y a las de la iglesia y puente de la villa de Torquemada, entre otras obras muy insignes y muy pías que en este reino hizo, según se lee en ciertos documentos del Archivo del Convento de Santo Tomás, en que se habla de la fundación de la Casa y bajo los auspicios y diligente actividad de Torquemada tuvo grande incremento esta fundación, que favorecieron por su parte los reyes cuando pudieron, con donaciones y limosnas, privilegios, exenciones y preeminencias, con lo que antes de mucho era considerado como uno de los principales centros monacales de la Península»⁶.

El padre C. García, O.P., puntualiza diversos extremos sobre los orígenes del convento, y, entre otras cosas, dice: «Los Reyes Católicos dotaron munificamente al convento, así como la princesa Margarita de Austria, esposa del príncipe don Juan, cuyas cenizas reposaban en un exquisito mausoleo colocado en una de las mejores capillas de la iglesia. Esta ayuda de los reyes

*Monasterio de Santa Clara
de Tordesillas. Fachada.
Entrada al vestibulo mudéjar.*



seña que hace Lampérez del convento no da ninguna importancia a este palacio¹¹.

Sin embargo, el palacio está allí, proclamando su enorme volumen y personalidad dentro del conjunto del convento. Está situado detrás del templo y claustro conventual, llamado del Silencio. Se desarrolla en torno a un enorme patio, denominado por este motivo «de los Reyes», que mide 46,38 metros de lado. Las estancias que ocupaban los Reyes están situados en las crujías del norte y del este. Es inteligente el aprovechamiento de la orientación, ya que este palacio estaba destinado a la temporada veraniega. En cambio, la crujía de mediodía seguía siendo convento y estaba ocupada por celdas muy apropiadas para los monjes que debían pasar allí los crudos inviernos. En el plano se ve que esta crujía está separada de las galerías del patio real y enlazada con las crujías del resto de las celdas, que de este modo quedan unas a continuación de otras, en una dilatadísima línea que mira toda al mediodía, en una verdaderamente sabia composición. Si los Reyes ocupaban las cámaras altas mirando al norte y al saliente, palatinos, séquito,

El enlace del palacio con el templo no está bien resuelto. Los Reyes tienen que pasar a través del convento para acudir a él. Podían acceder al presbiterio, que está en alto, elevado sobre una capilla mediante un gran arco rebajado, por unas escaleras, situadas en la crujía que separa el claustro real del claustro conventual. Si querían ir al coro, donde tenían sendos sitios ricamente labrados con sus armas, debían atravesar la panda norte del claustro del Silencio y por otra escalera llegar a él.

En cambio, es perfecta la comunicación del palacio con el exterior mediante una entrada totalmente independiente y propia, situada en el ángulo nordeste del palacio, en el vértice del diedro que forman sus dos crujías, es decir, en su propio centro. Hoy está tapiada, desfigurada y olvidada. Ni los historiadores ni los cronistas hablan de ella, cuando es tan expresiva e interesante como solución arquitectónica. Los actuales frailes tampoco tenían noticias de su existencia. Sólo Martín Carramolino hace una leve referencia cuando dice: «Se entraba por una gran portada, que está al norte del edificio, donde se halla la espaciosa

escalera que conducía a dos extensos y magníficos salones...»¹³. En el plano de Juan Bautista Lázaro, la portada en forma de cuerpo saliente está cerrada y no se representa tampoco la escalera. A Lázaro debió pasarle desapercibida la existencia de esta entrada. Sin embargo, es lo más interesante de este palacio, y por eso vamos a describirla.

Si seguimos el costado norte de la iglesia, continúa el flanco del palacio por la llamada calle de Torquemada. En el extremo, un pequeño cuerpo saliente, como un pabellón, sobresale de la línea de fachada. Este era el portalón de entrada, a manera de porche o atrio cubierto. Al fondo de este porche, casi cuadrado, se abría la puerta de entrada. Esta puerta ha desaparecido, pero se conservan las jambas de granito y la quicialera donde giraban las hojas. La puerta no daba paso al interior, sino a una galería abierta a la huerta constituida por cuatro arcadas de piedra. Para entrar al palacio se tenía que pasar por esta galería y girar ciento ochenta grados. Entonces otra puerta daba acceso al zaguán del palacio. Desde este zaguán arrancaba la escalera de honor, que todavía subsiste, y es de buena traza y noble prestancia. El zaguán tenía comunicación también con el claustro bajo y con las crujías norte y saliente de esta misma planta. La entrada era, pues, un perfecto organismo arquitectónico y estaba concebida como un acceso de tipo musulmán de doble recodo. Era algo parecido a una torre de entrada a un recinto. Es curiosa esta pervivencia de las soluciones mudéjares en la arquitectura doméstica castellana.

Estilísticamente también domina el mudéjar en el porche de entrada. El arco exterior es de ladrillo, exquisitamente aparejado con alfiz de sardinel de ladrillo y con labores muy sobrias, pero refinadas. En las enjutas del arco aparecen pintados y ya casi desvanecidos dos escudos, el de los Reyes y el de la Orden Dominicana. Esto nos demuestra cuál era el destino del porche. La presencia del escudo real aquí tiene gran importancia, porque en el resto del palacio no aparecen emblemas ni timbres reales. Se advierte que el diseño, al erigir este convento-palacio, fue mantenerse dentro de los límites de una estricta austeridad. En la iglesia y en el claustro conventual del Silencio aparecen los consabidos emblemas regios del yugo y las flechas, demostrando quiénes fueron los benefactores del convento. Pero en el palacio no existe ninguna referencia de este tipo, excepto el escudo pintado del porche.

Al advertir cómo en este convento tan sobrio, de granítica arquitectura gótica, los signos externos del palacio adoptan las galas mudéjares volvemos a constatar cómo este estilo era sinónimo del lujo palaciego: un convencionalismo formal obligado. Si



Salón del Trono del Palacio de la Aljafería. Zaragoza.

guardia y caballerizas debían ocupar las mismas crujías en la planta baja, completándose así el sistema con todas las dependencias necesarias a una corte, como señala el padre Cayetano Cienfuegos¹².

la arquitectura religiosa podía ser gótica o mudéjar, la arquitectura señorial tenía que ser forzosamente mudéjar, o por lo menos no podía prescindir de determinados elementos de este estilo a los que se habían asociado el lujo y el esplendor de la vida mundana.

Si de este palacio conventual abulense, perdidas sus pinturas, su decoración y sus ornamentos, se conserva todavía la estructura, y, sobre todo, su interesante entrada, galería, zaguán y escalera, no pasa lo mismo con el palacio que mandó labrar la reina Católica en Guadalupe, del que no queda absolutamente nada.

El Palacio de Guadalupe

Siendo tan frecuentes las estancias en Guadalupe de don Juan II, doña María de Aragón, su primera mujer, devotísima de la Virgen; su hijo Enrique y los Reyes Católicos, muy especialmente, se pensó que tan altos personajes debían tener palacio de asiento y no cuartos de circunstancias. Al principio de su reinado los Reyes Católicos acudieron frecuentemente a Guadalupe. Tenían discrepancias con el rey de Portugal y esto les llevaba a aquel sitio, casi fronterizo. Aquí recibieron a embajadores de Francia, Aragón y Sicilia. Había fallecido el rey don Juan de Aragón, padre de don Fernando, e instaban a éste para que fuera a tomar posesión de sus reinos y señoríos. Muchas veces los Reyes Católicos

*Claustro Real
o de los Reyes.
Convento de Santo Tomás.
de Avila.
Dibujo
de Fernando Chueca*



volvieron a esta casa, lo que motivó que fray Nuño de Arévalo proyectara la reconstrucción de un aposento real de acuerdo con la grandeza y dignidad de estos príncipes.

Así lo explica fray Diego de Ecija, vicario

*Convento de Santo Tomás de Avila.
Detalle del Claustro del Silencio
con los emblemas
de los Reyes Católicos.*



de Guadalupe († en 1534): «Porque como los Reyes Católicos, de gloriosa memoria, don Fernando y doña Isabel, viniesen por devoción de Nuestra Señora muchas veces a esa su casa se encomendar a Ella en todos sus negocios, y así, fueron de Ella, en todas las cosas que hicieron, favorecidos, parecióle a este venerable padre que los aposentos que en este monasterio estaban para ellos eran muy pequeños y mal reparados, y acordó con el convento, entre tanto que ellos estaban ocupados en la guerra del reino de Granada, de les labrar otros aposentos mucho mejores, que son los Palacios Reales, que ahora están con la hospedería de los frailes, que son muy hermosos y ricos, así en la labor como en el mucho oro que tienen. E hicieron la mayor parte de ellos de la hacienda o bienes de los herejes, que en esta puebla quemaron; de los que les hicieron estos Católicos Reyes limosna y mercer a este monasterio»¹⁴.

Como puede verse, nos encontramos ante un caso muy parecido al del palacio del convento de San Tomás, donde las obras se sufragaron con la enajenación de los bienes de judíos o herejes.

También se labró, para regalo de los Reyes, la Granja de Mirabel, próxima al monasterio, que, en cierto modo, puede considerarse como el antecedente de un

pequeño sitio real en lo frondoso del bosque.

El aposento regio se comenzó en 1487 y se terminó en 1489, según ordenación y disposición de Yanguas, de acuerdo con la voluntad de los Reyes. Está claro que los Monarcas no fueron ajenos a la realización de los trabajos de su Palacio, pues sabemos que la Reina rogó varias veces que se labrase y se construyera de acuerdo con los criterios de Yanguas. Fray Diego de Ecija, de quien proceden estas noticias, castellaniza el nombre de Juan Guas y lo convierte en Yanguas.

El viajero Jerónimo Münzer, que llegó a ver lo que él denomina «Cámara Real», pues su triste demolición se produjo en 1856, la describe con estas palabras que transcribimos íntegras:

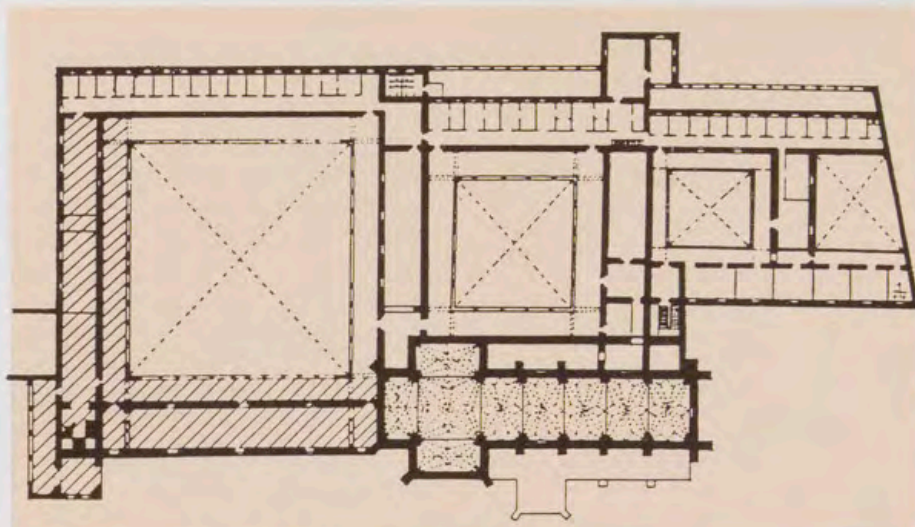
«Los monarcas castellanos tienen en el monasterio un verdadero palacio, con estancias, patios, etc., todo construido y decorado con primor. A la sazón estaban con él varios servidores de la reina custodiando muchas cosas que contenían el regio equipaje, pues esperábase la visita de los reyes. Vimos en estas habitaciones numerosos papagayos, uno de ellos de cinco colores, porque era gris su cabeza, el cuello verde, la pechuga negra, la cola encarnada y las alas de un azul que iba convirtiéndose en verde hacia el extremo de las plumas. La reina gustaba sobre manera de este monasterio, al que llamaba su paraíso, y cuando reside en él reza todas las horas canónicas en su magnífico oratorio construido sobre el coro»¹⁵.

Es fácil comprender, si le llamaba su paraíso, el interés que pondría la Reina en la construcción y ornato de su palacio, que todos son unánimes en declarar lujoso. Obra de Juan Guas, no podía ser de otro modo, pues el autor de San Juan de los Reyes y del Palacio del Infantado siempre se caracterizó por su osadía artística y su

amor a lo imaginativo y profuso. La pintura que nos hace Münzer, por su colorido, cuadra perfectamente con la impresión que produciría aquel Palacio mitad gótico, gótico-heráldico y señorial del otoño de la Edad Media, mitad morisco y mitad estilo de Juan Guas. La reina Isabel, hija de su época, vivió, como los reyes castellanos sus antecesores, en ambientes y escenarios moriscos y la costumbre no se rompe en este monasterio, que es en su conjunto un monumento al arte mudéjar. El Palacio de Guadalupe tenía, entre otras circunstancias que lo hacían notable, la de ser el único palacio construido por la Reina Católica para sí. Ella nació en una humilde mansión de Madrigal de las Altas Torres, cedida en arras por Juan II a su mujer, y que fue palacio real hasta que Carlos V, en 1525, lo donó a las monjas agustinas para fundar un convento, en cuya clausura se mantienen en parte los antiguos cuartos reales donde vivieron Isabel y Fernando.

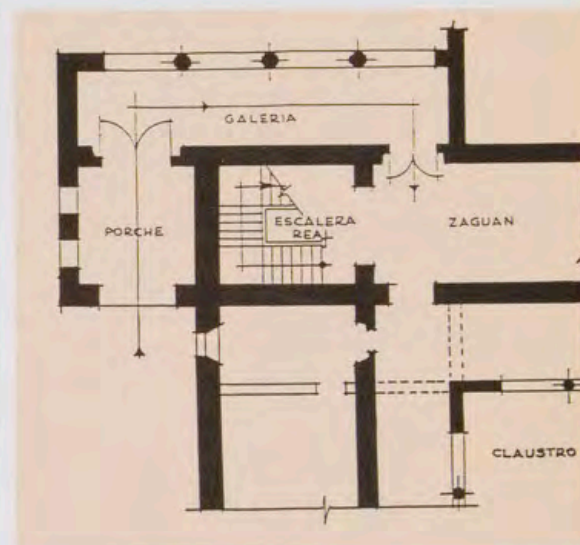
Aparte de Guadalupe, la Reina Católica se alojó en otro monasterio jerónimo, el de Santa María del Paso en Madrid, junto al Manzanares, y el último año de su vida, 1504, en el de la Mejorada de Olmedo, también de jerónimos.

El Palacio de Guadalupe debía parecerse a los palacios toledanos de Ocaña y Torrijos. Ambos habían sido construidos por don Gutierre de Cárdenas, negociador del matrimonio de los monarcas católicos, Comendador Mayor de León, mayordomo y



Convento de Santo Tomás de Avila.
Planta general.
La parte rayada corresponde
al Palacio Real.

Convento de Santo Tomás
de Avila.
Detalle
de la organización
de la entrada
independiente
del Palacio.



Patio mudéjar.
Palacio de Fuensalida. Toledo.



contador mayor, el decano de los servidores reales y el más devoto y fiel de sus súbditos. Su mujer, doña Teresa Enríquez, hija bastarda del almirante de Castilla, íntima amiga de la Reina, era por su nacimiento prima del Rey.

En ambos palacios estuvo albergada la Reina, huésped de sus excelentes amigos y servidores. El de Torrijos fue bárbaramente

derribado hace unos cincuenta años y nada queda de él. Debió construirse a partir de 1482, fecha en que el matrimonio Cárdenas-Enríquez adquirió el señorío de la villa y de su recinto amurallado. El Palacio de Guadalupe se inició cinco años después, en 1487. Son, por consiguiente, casi coetáneos, y obedecían al mismo gusto y estilo. El otro palacio de los Cárdenas, el de

Ocaña, aún permanece en pie, aunque en un estado de gran deterioro. Conocido posteriormente como palacio de los duques de Frías, se construyó en la década de 1490, es decir, más o menos en la misma época que el de Guadalupe. Acaso no es tan suntuoso como lo fue el de Torrijos, pero todavía, en medio de su lastimoso estado, luce su esplendor en techumbres y yeserías. Antonio de Lalaing, señor de Montigny, que se alojó en él cuando acompañaba a Felipe el Hermoso, en 1502, dice que era «uno de los más bellos de Castilla»¹⁶.

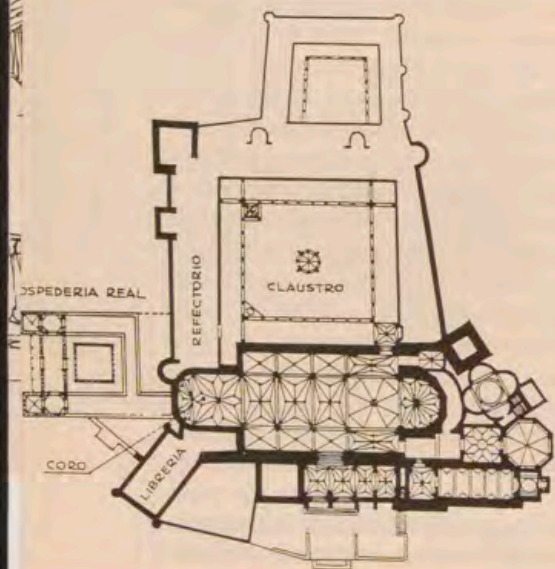
Estos palacios, al igual que el de Fuensalida, en Toledo, tenían patios con pilares ochavados, como el de Guadalupe, según nos consta por las condiciones de Juan Guas. En ellos la carpintería, acaso su principal exorno, era objeto de una atención muy especial. Así lo demuestra el hecho de que, junto con las condiciones de Juan Guas, figuran otras específicas para la carpintería, firmadas por el maestro entallador de Toledo, Miguel Sánchez de Córdoba.

El Palacio de Guadalupe era por consiguiente un palacio totalmente toledano, consecuencia del clima artístico de la ilustre ciudad, concebido y ejecutado por toledanos y hermano por consiguiente de los tres citados, a los que igualaba o quizá superaba en riqueza.

Por lo tanto el Palacio no ofrece problemas en cuanto a disposición, estilo y carácter, dentro del ambiente artístico toledano. Las condiciones de Juan Guas tampoco dejan la menor duda sobre la riqueza y boato de su arquitectura y decoración, lo que hace rechazar la idea de una Reina indiferente hacia la ostentación inmobiliaria. Como en San Juan de los Reyes, la Reina deseaba grandeza y decoro, si no por ella, por la institución que representaba. Queda también claro, y esto es importante, que el único palacio que los Reyes Católicos construyeron fue un palacio monástico. En los demás se limitaron a hacer reformas y ampliaciones, pero el palacio íntegramente suyo fue el de Guadalupe y no otro.

El Padre Germán Rubio señala que el convento permaneció muchos años en el más completo abandono; sus edificios sirvieron de cantera y hubo autoridades que, con el pretexto del mal estado de algunas oficinas o dependencias, ordenaron su demolición¹⁷. Así sucedió con el bellissimo palacio, llamado Hospedería Real; el cual, con la protesta general de las personas honradas y lágrimas en las piadosas mujeres guadalupenses, fue mandado derribar en 1856 por el alcalde de la Puebla.

Sin embargo, no puede sólo culparse a las autoridades municipales, ya que, según se desprende de los acuerdos de la Corporación, ésta procedió a instancias del señor capitán, comandante del Cuerpo de Ingenieros, don Fernando Montero de Espinosa, que estaba comisionado para reconocer el fuerte, es decir, para mejorar las condiciones del viejo convento como fortaleza militar. Este triste episodio se relata en las actas municipales, cuya copia ha sido facilitada por el Padre Arturo Alvarez, O.F.M., a quien agradecemos esta valiosa información.



Monasterio de Guadalupe.
Planta de conjunto
con la situación
de la Hospedería Real.

Para terminar y enlazar con lo que luego van a ser los sitios reales madrileños, que después de Carlos V y Felipe II van a seguir ampliando y enriqueciendo los restantes príncipes de la dinastía austríaca y, no en menor grado, de la borbónica, nos referiremos a un convento que estaba a un cuarto de legua al noroeste de la villa de Ocaña y del que Madoz todavía conoció sus ruinas: el de Nuestra Señora la Real de la Esperanza. Lo fundó el Infante de Aragón, don Enrique, maestre de Santiago y en él mandó labrar doña Isabel la Católica un llamado Cuarto de la Reina, ampliado en 1563 por Felipe II, y al que dio el nombre de Cuarto Real.

El Real Sitio de Aranjuez

Nos acercamos ya a las tierras que baña el Tajo y a los amenos vergeles de Aranjuez, que, desde siempre, debieron atraer a los monarcas de la esteparia Castilla. Tan deleitoso lugar acabó convirtiéndose en un magnífico Sitio Real con hermoso palacio, jardines principescos, tanto de traza italiana como neoclásica, ordenada villa de calles rectas y largas perspectivas, pequeñas iglesias, apartados conventos y, en medio de las frondas, cantarinas fuentes pobladas de dioses mitológicos, sátiros y retozonas ninfas. Pero todo eso nada tiene que ver con doña Isabel la Católica a la que se supone más austera y conventual, no con toda razón, pues ya hemos visto cuánto amaba también el lujo y los oropeles orientales.

La Reina Católica vio sólo el nacimiento de Aranjuez, pero no el esplendoroso desarrollo que impulsó primero Felipe II con tan preclaros artistas como Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera. Doña Isabel sólo conocería el palacio —acaso más bien una gran casona— que mandara construir en 1387 don Lorenzo Suárez de Figueroa, gran maestre de la Orden de Santiago. Como sabemos, el término de Aranjuez formaba parte de una encomienda otorgada a la Orden Militar de Santiago. Tan poderosas llegaron a ser estas milicias caballerescas que los Reyes Católicos, con su política de cercenar privilegios nobiliarios, asumieron ellos mismos los maestrazgos de dichas órdenes, con lo cual Aranjuez pasó a pertenecer al Patrimonio Real.

A don Fernando debió agradarle el lugar y el palacio o casona de los maestrantes y ordenó algunas obras de mejora y la colocación de algunos escudos reales en la escalera y diversas estancias. Iniciado así el interés real por Aranjuez, Carlos V encarga a su arquitecto Luis de Vega que convierta una finca rústica en un lugar de recreo. Se llevan a cabo obras hidráulicas, presas y puentes, nivelaciones y calles arboladas con simetría.

Felipe II siempre sintió gran cariño por

Aranjuez, donde, de niño, pasó la primavera de 1531 en compañía de su madre la emperatriz Isabel, reponiéndose de una peligrosa varicela. Todavía vivirían madre e hijo en la antigua casa-palacio de los maestrantes cuyas incomodidades le harían soñar en un nuevo palacio que este gran Rey, amante de la arquitectura y felicísimo constructor, llevó a cabo.

Con esto se inicia el gran sitio de Aranjuez, que, entre los Sitios Reales que rodean a Madrid, placentera corona de residencias que arrastra siglos de historia y de arte, como escenarios de alta política, es sin duda el primero en el tiempo y uno de los más destacados en esplendor y belleza.

En estas líneas hemos trazado un esbozo, muy incompleto por cierto, de aquellos palacios donde vivieron numerosos monarcas españoles y, especialmente, los Reyes Católicos, que, al conseguir la unidad de España, abrieron nuevos sistemas de gobierno y de organización del Estado que a la larga se reflejarían en el artificio de los palacios cortesanos, el espacio físico desde donde se ejercía el poder.

NOTAS

¹ MARÍN FIDALGO, Ana: *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1990.

² TORRES BALBÁS, Leopoldo: «El ambiente mudéjar en torno a la Reina Católica y el arte hispano-musulmán en España y Berbería durante su reinado».

³ GÓMEZ MORENO, Manuel: «La Cuna de la Reina Católica», publicada en *Castilla*, año I, Toledo, 1918, págs. 143 y 144.

⁴ CUADRADO, José María: «Salamanca, Avila y Segovia», *España, sus Monumentos y Artes*, Barcelona, 1884, págs. 417 y 418.

⁵ LABRADOR GONZÁLEZ, Adelina: *Avila fuente de inspiración para los artistas de todas las épocas* (Temas Abulenses), Diputación de Avila, 1964, págs. 103-104 y 105.

⁶ BALLESTEROS, Enrique: *Estudio histórico de Avila y su territorio*, Avila, 1986, págs. 271 y 272.

⁷ GARCÍA, Padre C.: «La Universidad de Santo Tomás», *Studium IV* (1964), págs. 497-554.

⁸ MARTÍN CARRAMOLINO, Juan: *Historia de Avila, su provincia y obispado*, Librería Española, Madrid, 1872, págs. 518 y 519.

⁹ CIENFUEGOS, Cayetano, O.P.: *Breve Reseña histórica del Real Colegio de Santo Tomás de Avila*, Madrid, 1895, págs. 22, 23, 61 y 62.

¹⁰ FERNÁNDEZ CASANOVA, Adolfo: «La Iglesia de Santo Tomás de Avila», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, año XII, 1904, núms. 138-141.

¹¹ LAMPÉREZ, Vicente: *Historia de la Arquitectura Cristiana Española*, tres tomos, Editorial Espasa-Calpe, año 1930.

¹² CIENFUEGOS, Cayetano, O.P.: *Breve Reseña histórica del Real Colegio de Santo Tomás de Avila*, Madrid, 1895, págs. 22, 23, 32, 61 y 62.

¹³ MARTÍN CARRAMOLINO, Juan: *Op. cit.*

¹⁴ ECLJA, Fray Diego de: *Libro de la Invencción de Santa María de Guadalupe*, Biblioteca Extremeña, Cáceres, 1953, pág. 388.

¹⁵ MÜNZER, Jerónimo: «Viaje por España», en *Viajes de Extranjeros por España y Portugal (1465-1467)*, Edición Aguilar, tomo I, pág. 403.

¹⁶ REPULLÉS Y VARGAS, Enrique María: *El Palacio de Torrijos*, 2.ª edición, Madrid, 1894, y LALAING, Antoine de, Señor de Montigny, Editorial Aguilar.

¹⁷ RUBIO, Fray Germán: *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe*, Barcelona, 1926, págs. 489 y 490.



*Virgen de los Reyes Católicos.
Museo del Prado. Madrid*



Virgen de los Reyes Católicos.
Museo del Prado. Madrid



Virgen de la Misericordia.
Monasterio de Las Huelgas. Burgos.



*Virgen de la Misericordia.
Monasterio de Las Huelgas. Burgos.*

RETRATOS DE ISABEL LA CATOLICA

Por Elisa BERMEJO



Para conocer la apariencia física de la Reina Católica a través de la iconografía que ha llegado hasta nosotros, es preciso recordar también algunas representaciones que, si bien es evidente que no constituyen un reflejo fidedigno de sus rasgos personales muestran, en cambio, algunos detalles de interés que se ajustan a las descripciones de cronistas y viajeros contemporáneos suyos. De este modo, pueden ayudar, con una imprescindible dosis de fantasía, a imaginar el aspecto de la reina Isabel desde su aclamación, en Segovia, el 27 de diciembre de 1474, hasta su muerte, en Medina del Campo, el 26 de noviembre de 1504, para seguir, al menos, con el recuerdo y la impre-

sión que tan destacado personaje de la Historia española ha seguido transmitiendo a la sensibilidad de buen número de artistas, que nos han dejado su personal visión de la Reina Católica hasta nuestros días.

Retratos anteriores a la muerte de la Reina

Por lo temprano de su fecha conviene iniciar la serie con una miniatura que se conserva en el Archivo de la Catedral de Sevilla. Es un documento incluido en *Los Libros Blancos*, que se refiere a la institución, en 1477, de una fiesta por el aniversario de la batalla de Toro, y representa

*Retrato de Isabel
la Católica.
Palacio Real
de Madrid.*



Virgen de la Misericordia, atribuido a Diego de la Cruz. Monasterio de Las Huelgas. Burgos. Y Virgen de los Reyes Católicos. Museo del Prado. Madrid.



«... bien compuesta en su persona y en la proporción de sus miembros, muy blanca y rubia, los ojos entre verdes e azules, el mirar gracioso y honesto, las facciones del rostro muy bien puestas; la cara muy hermosa y alegre...».

a la *Virgen con el Niño adorada por Isabel la Católica*¹. Aparece vestida con un brial amarillo con verdugos en la falda y amplio escote. Destaca el cabello rubio, suelto sobre la espalda, y retenido con una tira de oro. Esta imagen responde perfectamente a la que de ella nos deja su primer cronista, el anónimo y entusiasta autor de la llamada *Crónica incompleta*, que, desgraciadamente, sólo recoge la historia de la joven pareja de monarcas hasta el segundo año de su reinado, es decir, hasta 1476. Seleccionamos algunas de las significativas frases que utiliza para describir a doña Isabel:

«... para que los discretos y aun los no tan sabios sepan las figuras destes principes... miren la propia pintura de cada uno...»

La princesa tenía los ojos garzos, las pestañas largas, muy alegres... las cejas altas, enarcadas acompañando mucho a la beldad, de los ojos... la nariz de aquel tamaño y fación que mejor para hacerle el rostro bello se forma; la boca y labios pequeños y colorados, los dientes menudos y blancos, la cara tenía muy blanca, y las mejillas coloradas... la cabelladura tenía muy larga y rubia de la más dorada color que para los cabellos mejor parecer se demanda, de los cuales ella más veces se tocaba que de tocados altos y preciosos y así, siempre con maestra mano los ponía en orden al rostro como a las figuras de su cara con ellos mejor luciesen... todo el su cuerpo y persona el más airoso y dispuesto que mujer humana tener pudo y de alta y bien compasada estatura...»².

De 1484 es otra bella miniatura que ilustra un Privilegio existente en el archivo del Colegio de la Santa Cruz, de Valladolid, en la que se representa a los Reyes, de busto, afrontados de perfil. Como en la miniatura de Sevilla, los rasgos de la joven Reina no pueden considerarse muy fieles pero, en cambio, su aspecto general responde a lo que más alabaron de ella sus cronistas. El desconocido autor de la miniatura la muestra con el cabello de un rubio intenso, cayendo suelto sobre la espalda, y un traje de amplio escote que adorna una gruesa cadena dorada, parecida a la que luce don Fernando³.

En los años de realización de esta miniatura de Valladolid, redactaba su *Crónica* del reinado el famoso cronista Hernando del Pulgar, quien, según Carriazo, debió iniciarla hacia 1480 para terminar en 1486, cuando ya alcanzaba una edad avanzada. Recogemos algunas de sus observaciones sobre la figura de doña Isabel⁴:

Escasamente posterior, de ca. 1485, se considera la pintura de Las Huelgas Reales, de Burgos, en la que se presenta la *Virgen de la Misericordia* protegiendo bajo su manto a los Reyes Católicos, en compañía de tres de sus hijos y del Cardenal Mendoza⁵. La fecha de la tabla de Las Huelgas se ha calculado teniendo en cuenta la edad que parecen representar los Infantes, y tiene el interés de mostrar a la Real Familia con indumentaria a la moda de aquellos años. La Reina y sus hijas Isabel y Juana lucen en la frente las llamadas tiras de cabeza, como las que se describen, con frecuencia, en los inventarios, utilizando perlas en su decoración. Una novedad, respecto a los anteriores ejemplos, es que el cabello de doña Isabel ya no cae suelto, y su primogénita lleva además una pequeña cofia blanca. En reciente publicación de Silva Maroto se considera obra de Diego de la Cruz, con intervención de su taller⁶.

En los ejemplos hasta aquí expuestos, y en otros que citaremos más adelante, aunque realizados en vida de la Reina Católica, está claro que no se pretende ofrecer un reflejo fiel de sus rasgos personales. Este carácter, con mayor valor iconográfico, se reserva para los retratos, propiamente dichos, en los que se intenta plasmar la fisonomía real del personaje. Entre estos últimos creemos que puede considerarse de fecha más temprana el que, entre nosotros, dio a conocer Angulo Iñiguez, del Palacio Real de Windsor, en Inglaterra, que tiene su pareja en el de don Fernando⁷. Se ha atribuido a Michel Sittow, atribución que no comparte el Prof. Angulo y, en nuestra opinión, parece pintura temprana, salida de mano del flamenco llamado Maestro de la Leyenda de la Magdalena, que es posible identificar con Barnaert Van der Stockt, al que se le supone una actividad que va desde antes de 1490 hasta después de 1533. Este retrato de Isabel, según Angulo, presenta un estilo pictórico que aconseja situarlo próximo a la primera de las fechas citadas. En Windsor, la Reina aparece, de busto, vuelta



Detalle de la cabeza de Isabel la Católica de la tabla anterior.

de tres cuartos hacia la derecha y con un libro entre las manos. Algunos detalles de su indumentaria son indicativos de que es retrato anterior a los tan conocidos de El Pardo, Palacio Real y Real Academia de la Historia, a los que nos referiremos. Los describe el citado autor, y aludimos aquí a lo más significativo: el rostro forma un óvalo seguido, el cabello recogido pero descubierto, salvo en la parte que, escasamente, cubre la pequeñísima cofia de las llamadas «de atrás». No se ha de olvidar un curioso detalle, que llama la atención de Angulo, y se refiere a la parte izquierda del dibujo decorativo del brial de la Reina, en el que pueden verse dos frutos esféricos, lisos, bajo una corona única, lo que parece simbolizar la unión de Castilla y Aragón «equiparados en categoría y en el corazón de doña Isabel»⁸. Su cutis es aún terso, lleva el escote descubierto en punta y, directamente sobre la piel, el collar del que pende un joyel. En suma, su aspecto es el de una mujer más joven que la que se representa en los retratos de Madrid anteriormente citados.

Pintura muy interesante es la llamada *Virgen de los Reyes Católicos* que, procedente del Monasterio de Santo Tomás, de Avila, se conserva en el Museo del Prado de Madrid (n.º 1260). Su estudio ha dado lugar a atribuciones muy diversas y, generalmente, se sitúa ca. 1490. La contemplación de los personajes permite suponer la posible presencia de los Reyes ante el pintor cuando realizó el cuadro o, al menos, el haber contado con apuntes tomados del natural. Para nuestro trabajo resulta importante el hecho de poder ver a doña Isabel de cuerpo entero. La Virgen con el Niño aparece en el fondo central. A la izquierda, don Fernando y su hijo, el príncipe don Juan, de rodillas, en compañía de Santo Domingo de Guzmán y el fraile Fray Tomás de Torquemada. A la derecha, también de rodillas, se sitúa a la Reina Católica junto a la infanta doña Juana, acompañadas por Santo Tomás de Aquino y un fraile, que se identifica bien con Pedro Mártir de Anglería, bien con el inquisidor Pedro de Arbués⁹.

Quizás es la pintura más representativa de las que nos han llegado, por aproximarse al aspecto lujoso del atuendo de la Reina Católica que han transmitido los cronistas y viajeros que la conocieron. Aparece vestida con brial de brocado, con un tabardo encima, en carmín oscuro, de generoso escote bordeado de orla enriquecida con piedras preciosas y perlas. Tiene mangas perdidas, por las que asoman las de la camisa blanca, recogidas, en el centro, por unos manguitos en terciopelo verde bordados de perlas, esmeraldas y rubíes. Posiblemente lo más espectacular es el ancho collar, de oro calado, del que pende un importante joyel y la corona, que son los detalles más lujosos que adornan a la Reina.

Nuestro propósito de seguir los sucesivos aspectos de la fisonomía de doña Isabel se cumplen en los rasgos que se muestran en esta pintura, pues aunque se trata de un conjunto, su rostro recuerda al que aparece en los retratos, sin duda, fidedignos de los Palacios Reales de Windsor y Madrid.

De los mismos años o algo posteriores serán las dos páginas miniadas que decoran el devocio-

nario de la infanta doña Juana, debido a Pedro Marcuello, del Museo Condé, de Chantilly¹⁰. Consta que se inició en 1487, pero no se terminó hasta 1498 ó 1499. Parece lógico pensar que las dos páginas citadas se harían en fecha próxima a la primera de las mencionadas, pues, en ambas, la Reina aparece con el cabello suelto sobre la espalda y camisa con escote en pico, que le permiten lucir el cuello, y tocada con una corona. En estas miniaturas se representa a los Reyes Católicos, en pie, con San Juan Evangelista, en el centro, en una de ellas, y con su hija, la infanta doña Juana, en la otra.

Anterior a 1492 es el Proyecto de retablo para la Capilla Mayor de San Juan de los Reyes de Toledo, realizado por el arquitecto y escultor Juan Guas, que se conserva en el Museo del Prado, de Madrid. Se trata de un dibujo a pluma, sobre vitela, que muestra la ordenación, típica de los

Toma de Moclín,
obra de Rodrigo Alemán.
Relieve de la Sillería
del Coro Bajo,
Catedral de Toledo.



Proyecto de retablo
para la Capilla Mayor
de San Juan
de los Reyes,
de Toledo,
obra de Juan Guas.



Isabel la Católica
y su hija Juana.
Retablo
de los Corporales
de Daroca (Zaragoza).

*Multiplicación de los Panes
y de los Peces,
donde pueden observarse
las figuras
de los Reyes Católicos.*
Oratorio
de Isabel la Católica,
de Juan de Flandes.
Palacio Real
de Madrid.

retablos de la época, rodeado por su guardapolvo, con un Calvario en la parte superior o «espina» y el banco o «predela» en la inferior. A derecha e izquierda del primer cuerpo, se representa, como orantes, a don Fernando y doña Isabel, y aunque se trata de una figuración posiblemente convencional y decorativa, la fisonomía de la Reina recuerda la de sus retratos reconocidos como fieles¹¹.

En la sillería baja de la Catedral de Toledo se realizan una serie de relieves que talla el escultor Rodrigo Duque Alemán entre 1489 y 1495, y representan distintos episodios de la guerra de Granada, con rendimientos y entrega de ciudades¹². Son esculturas hechas en vida de la Reina y su figura aparece en algunas de las escenas aunque, debido al reducido tamaño de los numerosos personajes que intervienen, los rostros no reproducen los rasgos con la deseada fidelidad. En el relieve que cuenta la *Toma de Moclín*, llegan los Reyes, por la derecha, hacia la puerta de la ciudad, seguidos por el abanderado, y varios caballeros y pajes y, por la izquierda acude el Cardenal Mendoza con séquito de caballeros. Se recuerda en el relieve, con cierto realismo, la voladura de uno de los torreones, hecho ocurrido en 1486, es decir, pocos años antes de su representación en la sillería de Toledo. No se puede conceder gran valor iconográfico a la fisonomía de doña Isabel, pero se aprecia que, todavía, lleva la cabellera suelta, y el cuello se engalana con collar de gruesos eslabones, del que pende un joyel.

Al mismo conjunto toledano pertenece otro relieve que representa la *Toma de Almería*. En el primer término aparece don Fernando, y tras él cabalga doña Isabel sentada a la mujeriega y vestida con un brial de amplio escote. Todo el grupo se dirige hacia la puerta de la ciudad, de la que salen los musulmanes para rendirse, con la entrega de las llaves.

De ca. 1496 es la bellísima tablita de Juan de Flandes, que representa la *Multiplicación de los panes y los peces*, que formaba parte de un conjunto de cuarenta y siete pinturas, hoy incompleto, conocido como el políptico u *Oratorio de la Reina Católica*, y que pertenece al Palacio Real de Madrid¹³. Se trata de una exquisita y luminosa pintura, en la que el autor se preocupa de contar, con detalle y naturalismo, el episodio evangélico que representa. Destaca, en el primer plano derecho, el muchacho con los cinco panes y los dos peces, que serían materia del milagro de Cristo. Sin embargo, hay que señalar que la erguida figura de Cristo sobre el púlpito, justo en el momento de bendecir los alimentos, se continúa en la brillante figura del Apóstol que, bajo Jesús, se inclina hacia el grupo de la izquierda, desentendiéndose, en cierto modo, del trascendental acontecimiento. Su vestidura, de bello tono rojizo de delicados matices, nos sugiere que representará a San Juan Bautista; y su atención a la mujer, apoyando en su hombro una mano, y señalando, al niño con la otra, que ella sostiene en el regazo, hace pensar que puede querer recordar en este niño al malogrado príncipe don Juan. Pero





Retrato de Isabel la Católica, de Juan de Flandes. Palacio Real de El Pardo, Madrid.

oración, el Rey don Fernando, con importante corona, al igual que el príncipe don Juan, arrodillado junto a él. Quizás aún más perdida parece la figura de doña Isabel, que se sitúa a la derecha. Se aprecia, sin embargo, que, bajo la corona, lleva la frecuente toca transparente que le cubre la frente, pero queda abierta al caer sobre el pecho, y quizás lo más llamativo es el gran collar con joyel que sigue la línea del amplio escote.

Retratos conservados en el Palacio Real de Madrid, Palacio Real de El Pardo y Academia de la Historia

Como venimos repitiendo, los retratos más importantes, además del de Windsor, son los tres ejemplares conservados en El Pardo, Palacio Real de Madrid y Academia de la Historia. Las grandes semejanzas que entre ellos existen nos obligan a señalar sus diferencias y a puntualizar caracteres de estilo pictórico que también los distinguen. Todos ellos presentan no pocos problemas, que contribuyen a dificultar tanto su correcta clasificación como el hecho de averiguar cuál de ellos sirvió de modelo a los otros dos. Es tarea complicada y no contamos con la suficiente extensión para desarrollarla, pero siempre es bueno tratar de sintetizar los razonamientos precisos porque, en nuestra opinión, se gana en claridad lo que se pierde en erudición.

El retrato de Isabel la Católica que se conserva en el Palacio Real de Madrid se ha considerado como el original más antiguo, y no pocos críticos

el hecho que aquí nos interesa especialmente es que, como se viene admitiendo desde antiguo, la figura sentada detrás y vestida de oscuro no es otra que la Reina Católica, y el Caballero, con indumentaria del mismo tono, que aparece en pie tras doña Isabel, representa al Rey don Fernando.

El aspecto y los rasgos de la Reina aparecen, en esta pintura, muy próximos a los que se reproducen en el llamado retrato de Miraflores del Palacio Real, El Pardo y de la Real Academia de la Historia, de Madrid. Y éstos son, sin ninguna duda, junto al de Windsor, los que reflejan con mayor fidelidad la fisonomía de doña Isabel. Se aprecia, perfectamente, en esta tabla de Juan de Flandes, su cabello rubio, sólo cubierto por pequeña cofia, recogido en dos crenchas que marcan el rostro, en el que ya parece iniciarse la prematura pérdida de la belleza y tersura de su juventud. Su indumentaria resulta sencilla, y como único adorno lleva una cadena de la que pende un joyel. Parece corresponder a la época en que las desgracias familiares van haciendo mella en la salud y en el aspecto de la Reina.

Sin poder determinar una fecha concreta, pero, seguramente, posterior a 1492, es la pintura que decora el *Retablo de los Corporales*, de Daroca¹⁴. De ello no existe duda alguna, porque los escudos que figuran en la decoración llevan incorporada ya la granada. Es una obra en mal estado de conservación, por lo que no se aprecian con nitidez los rasgos e indumentaria de los personajes. A la izquierda aparece con las manos unidas, en



Detalle del joyel del retrato de Isabel la Católica en el Palacio Real de Madrid. Y detalle del joyel del retrato de Isabel la Católica, en el Palacio Real de El Pardo.



piensan que el del Palacio de El Pardo es el ejemplar pintado por Juan de Flandes, y aún hay quien considera original el de la Academia de la Historia y copias los otros dos. Para estas tres opiniones, sus defensores emplean argumentos más o menos válidos, que trataremos de exponer en un apretado resumen.

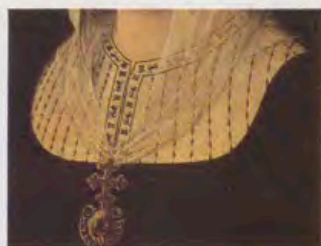
El del Palacio Real madrileño lo dio a conocer Barcia en 1907, y señala su procedencia de la burgalesa Cartuja de Miraflores, nombre con el que pasa a ser conocido este retrato¹⁵. También cuenta, en detalle, el camino seguido por el cuadro hasta entrar en las colecciones reales. Se trata, según este autor, de un regalo de las autoridades de Burgos, que lo habían colocado en el aloja-



miento real, con motivo de una visita, a la ciudad castellana, de Isabel II y su madre doña María Cristina, y viendo a ésta muy interesada se lo ofrecieron como recuerdo. Barcia aporta además varios testimonios sobre la existencia en La Cartuja de un retrato de Isabel la Católica y destaca, por sus comentarios, los de dos viajeros extranjeros. El primero se refiere al italiano Navagiero, que lo califica de «bel retrato», y el segundo se debe a Bosarte que, al visitar el Monasterio de La Cartuja en 1804, se expresa en términos elogiosos a propósito del retrato: «Se conoce estar pintado por el natural, aunque su tamaño es algo menor y está muy bien ejecutado... como suele decirse de busto... Si se han de hacer retratos de la reina Católica que sean semejantes a su objeto, me parece que el mejor consejo será atenerse a este original...».

Desaparecida doña María Cristina, el retrato pasó a Isabel II y sus descendientes, pero antes lo restauró el pintor Gato de Lema, quien, probablemente, fue el que lo amplió en unos dos centímetros. Hasta aquí la historia resumida del cuadro y de su actual emplazamiento, pero existen otros datos, analizados por el propio Barcia, que no sólo facilitan la posibilidad de darle una fecha, sino que sirven para establecer interesantes elementos comparativos respecto a los otros dos ejemplares citados.

El retrato del Palacio Real muestra a la Reina Católica con el cabello rubio rojizo y los ojos de una tonalidad azul grisácea. El cabello está recogido en dos crenchas curvadas, de las que se desprende un pequeño mechón. Como tocado lleva una cofia transparente, y encima otra de lienzo blanco tupido que le cubre parte de la frente. Todo ello va cubierto por otro lienzo transparente, que desciende sobre los hombros y enlaza sus puntas sobre el pecho, merced a un lujoso joyel que forma una cruz de brazos iguales y, bajo ella, una concha o venera con la cruz de la Orden de Santiago, ornada de perlas y piedras



Retrato de Isabel la Católica y detalle de la camisa. Real Academia de la Historia. Madrid. Detalle de los ojos del retrato de Isabel la Católica. Palacio Real de Madrid. Y detalle de los ojos del retrato de Isabel. Palacio Real de El Pardo.

Retrato de Isabel la Católica, grabado de Blas Ametller.



preciosas. Viste brial de color pardo verdoso, con gran escote, por el que asoma una camisa blanca, que cierra en el cuello, y va listada en negro, con el borde decorado con alternancia de leones rampantes y cuatro barritas entrecruzadas.

Barcia proporciona un dato importante para fechar el cuadro. Se trata de la Cruz de Santiago del joyel. La autorización del Papa para incorporar esta Orden a la Corona es de 1493 y, por tanto, la pintura ha de ser posterior. Post piensa que puede avanzarse la fecha hasta 1497, puesto que, nos recuerda, fue en ese año cuando se hizo efectiva la toma de posesión. Es seguro, por tanto, que debió pintarse dentro de los cuatro años que separan las fechas citadas.

El autor del retrato no está plenamente identificado. Se han adelantado los nombres de Juan de Flandes, Bartolomé Bermejo y otros. Sin embargo, coincidimos con la opinión de Angulo Iñiguez que, en función del tono general del cuadro, precisa: «Que debe pensarse en artista del círculo toledano», probablemente influido por el de las obras tempranas de Juan de Borgoña. En todo caso, éste es el que se conoce como el retrato de Miraflores.

El retrato de doña Isabel, del madrileño Palacio de El Pardo, por su evidente semejanza iconográfica con el anterior, se ha considerado como réplica o copia que, algún autor, como Barcia, supone de principios del siglo XVIII. Por tanto, es de interés aclarar que se trata, sin duda, de pintura antigua, y que sus características técnicas y de estilo aconsejan su atribución a Juan de Flandes que, como se sabe, fue pintor al servicio de la Reina Católica desde 1496 hasta que ella fallece en 1504¹⁶.

Suponemos que este retrato puede ser poco anterior, en fecha, al de Miraflores, y nuestro argumento se basa, precisamente, en la variante que los distingue. El joyel que luce la Reina en esta pintura no lleva la concha con la Cruz de Santiago, sino una piedra preciosa dentro de un engarce triangular, y cuesta creer que, tras la incorporación de la Orden a la Corona, no fuese utilizada por la Reina, de la que conocemos su devoción por el Santo titular de la misma.

El ejemplar de la Real Academia de la Historia es el más controvertido y, también, el argumento utilizado es la variante que lo diferencia de los dos citados. En este retrato la camisa de la Reina lleva el borde decorado con alternancia de leones y castillos, estos últimos en lugar de las cuatro barras cruzadas que pueden verse en los otros dos. De ahí que, por parecer, en términos heráldicos, que los castillos cobran más sentido junto a los leones, algunos autores han considerado este ejemplar como el original del que se copiarían los otros dos. Por otra parte, el de la Academia lleva en el joyel la Cruz de Santiago como en el del Palacio Real.

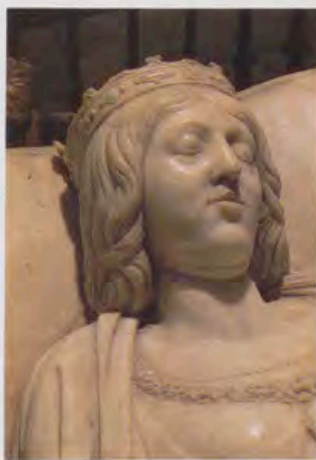
Según Barcia, el que conserva la Academia de la Historia «es copia mandada hacer por el correspondiente de la misma don Miguel Rodríguez Ferrer y regalada a la Corporación, en 1885». La noticia parece lo suficientemente concreta para no dudar de que sea cierta y, por otra parte, la sustitución de las barras cruzadas que aparecen

en los ejemplares del Palacio Real y de El Pardo, por los castillos, se nos antoja «enmienda» del copista con intención erudita¹⁷.

En relación con estos tres retratos puede citarse un grabado de Blas Ametller, que se conserva en el Palacio Real de Madrid, en el que la Reina aparece de media figura pero, siendo de fecha avanzada, su indumentaria se inspira en la moda de ca. 1500, y por lo que se refiere sólo al busto añade poco respecto a los anteriores. En cambio, en el joyel con la cruz de Santiago, el artista, añade otra cruz idéntica en la parte inferior. Cabe pensar que el grabado siguiera, con mayor o menor realismo, un original de época, hoy desaparecido¹⁸.

Conjuntos decorativos de los Reyes Católicos

Recordaremos a continuación algunas obras en las que puede verse a los Reyes Católicos en conjuntos más decorativos que con fidelidad iconográfica, pero que, por su interés artístico o su belleza estética, conviene no olvidar. Es el caso del tímpano de la portada del Convento de la Santa Cruz, de Segovia, donde aparece un bello grupo con *La Piedad*, flanqueada por las estatuas orantes de don Fernando y doña Isabel¹⁹. Ya realizadas en estilo plateresco son las estatuas, también orantes, que decoran la portada de la Iglesia de Santa Engracia, de Zaragoza, obra de Gil Morlanes y fechable hacia 1514²⁰. Dentro del mismo estilo está el conocido medallón que decora la fachada de la Universidad de Salamanca, en el que aparecen los Reyes Católicos con su mano



Estatua yacente de Isabel la Católica, obra de Alessandro Fancelli. Capilla Real de Granada.

Medallón de los Reyes Católicos en la fachada de la Universidad de Salamanca.



apoyada en un cetro, que divide en dos el círculo y separa las figuras.

Mayor interés tiene la estatua yacente de Isabel la Católica de los Enterramientos Reales de la Capilla Real de Granada, obra de Alessandro Fancelli, entre 1514 y 1517, aunque la fidelidad iconográfica, muerta la Reina, se vaya acercando, cada vez más, al gusto del artista que a la preocupación por reproducir los rasgos del personaje²¹.

Aunque se trata de un lienzo anónimo del siglo XVII vale la pena recordar la figura orante, de cuerpo entero, que se conserva en la Casa de los Tiros, de Granada, con su pareja don Fernando²².

Es interesante porque deben reproducir, sin duda, originales desaparecidos, ya que nos muestran a la Reina con indumentaria de la época. Lleva brial de mangas muy amplias, con el escote, el borde de la falda y una tira central, bordados de perlas muy gruesas, que lo enriquecen notablemente, lo que coincide con las relaciones de los viajeros que llegaron a la Corte en vida de la Reina.

De hacia 1521 se considera la estatua orante de doña Isabel, de la Sacristía de la Capilla Real de Granada, que se atribuye a Vigarni y que, más que ajustarse a sus rasgos personales, se amolda a los tipos característicos del escultor²³.

Más cercana a la fisonomía que conocemos, de la Reina Católica, parece la estatua orante del retablo de la citada capilla granadina, quizás por haber conocido modelos conservados en la ciudad; no sucede lo mismo con la indumentaria, que muestra a doña Isabel con una toca fruncida, que no corresponde a la moda de sus días. Es obra que se considera de ca. 1526 y su labra se atribuye al conocido escultor Diego de Siloé²⁴.

En la misma Capilla se conserva un relieve rectangular, probable fragmento de un conjunto, en el que aparecen don Fernando y doña Isabel, de busto y con las manos en actitud orante. Sus rostros y su indumentaria están acordes con su época pero, seguramente, copiarán un original desaparecido, porque son obra de Alonso de Mena y Escalante, realizada entre 1630 y 1632²⁵.

En esta relación de retratos de la Reina, que estamos a punto de terminar, como ya se ha expuesto, sólo unos pocos pueden considerarse fieles a sus rasgos personales, pero, sin embargo, sirve para darnos una idea del interés que, tanto en vida de doña Isabel como en etapas muy posteriores, ha venido despertando tan apasionante personaje en los artistas de todos los tiempos. Es evidente, por tanto, que no puede recogerse una iconografía exhaustiva, porque rebasaría, en mucho, el espacio de que disponemos.

Sin embargo, no queremos concluir este trabajo sin presentar otras dos obras, por la importancia de sus autores dentro de la pintura española, en siglos más próximos al nuestro. Se trata, en primer lugar, de un lienzo de Vicente López, *Los Reyes Católicos reciben a la embajada del rey de Fez*, fechado en 1790²⁶, que se conserva en la Real Academia de San Fernando y que, como corresponde a la época de la pintura, muestra un interior palaciego con los Monarcas sentados en un sitial, al que se accede por una serie de escalones que

permiten destacar a la Real pareja entre el gran número de personajes que intervienen en la escena.

Con este lienzo Vicente López obtuvo, cuando sólo contaba 18 años, el primer premio de la primera clase de pintura, al presentarlo al concurso de la Academia de San Fernando.

Otro famoso lienzo es *El Testamento de Isabel la Católica*, obra pintada por Eduardo Rosales en Roma, en 1864. Se le considera uno de los grandes cultivadores de la llamada «pintura de historia», y se conserva en el Museo del Casón del Buen Retiro, de Madrid²⁷. Consta que, cuando pintaba este cuadro, se sentía preocupado por conseguir modelos de los personajes y sabemos que para doña Isabel se le proporcionó una copia realizada por Luis Ferrant del llamado retrato de Miraflores y, en verdad, existe cierto parecido entre éste último y la cabeza de la Reina, apoyada en los almohadones del lecho, en el lienzo de Rosales.

Es evidente que en el espacio de este trabajo no se puedan ofrecer ilustraciones de todas las obras aquí citadas, y sería interesante poder contar, en lo sucesivo, con una visión artística, lo más completa posible, de Isabel la Católica, porque interesan sus efigies fidedignas, pero también conocer cómo la soñaron los artistas de todos los tiempos²⁸.

NOTAS

¹ GESTOSO. *Los Reyes Católicos en Sevilla. 1477-1478*, Sevilla, 1899, pág. 26.

² *Crónica incompleta de los Reyes Católicos*. Prólogo y notas de Julio Puyol, Madrid, 1934.

³ Está fechado el 20 de marzo de 1484. ANGULO IÑIGUEZ, D.: *Isabel la Católica. Sus retratos, sus vestidos y sus joyas*, Santander, 1951, pág. 44.

⁴ PULGAR, Hernando del: *Crónica de los Reyes Católicos*. Edición y estudio: CARRIAZO, J. de M. Madrid, 1943, vol. I, pág. CLIX.

⁵ ANGULO IÑIGUEZ, D.: *Iconografía española*, I, 1945, lám. 5.

⁶ SILVA MAROTO, P.: *Pintura Hispanoflamenca Castellana: Burgos y Palencia*. Junta de Castilla y León, vol. II, Burgos, 1990, págs. 398 y 399.



Testamento de Isabel la Católica, de Eduardo Rosales. Casón del Buen Retiro. Madrid.

Los Reyes Católicos reciben a la Embajada del Rey de Fez, de Vicente López. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.



⁷ ANGULO IÑIGUEZ, D.: «Un nuevo retrato de Isabel la Católica», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo CXXVII, II, Madrid, 1950.

⁸ ANGULO IÑIGUEZ, D.: *Loc. cit.*, Santander, 1951, pág. 41.

⁹ *Ibidem.*, pág. 46.

¹⁰ BERNIS, C.: «Las miniaturas del "Cancionero de Marcuello"», *Archivo Español de Arte*, n.º 97, Madrid, 1952.

¹¹ SÁNCHEZ CANTÓN, E. J.: «El dibujo de Juan Guas (arquitecto español del siglo XV)», *Arquitectura*, n.º 115, Madrid, 1928.

¹² CARRIAZO, J. de M.: «Los relieves de la guerra de Granada, en el coro de Toledo», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n.º 7, Madrid, 1927.

¹³ SÁNCHEZ CANTÓN, E. J.: «El retablo de la Reina Católica», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n.º 17, Madrid, 1930; BERMEJO, E.: «Las tablas del Oratorio de Isabel la Católica en el Palacio de Oriente», *REALES SITIOS*, n.º 20, 2.º trimestre, 1969, pág. 14.

¹⁴ CABRÉ, J.: «El tesoro artístico de los Santos Corporales, de Daroca», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, volumen XXX, 1922, pág. 275; TORRALBA, F.: «Iglesia Colegial de Santa María de los Santos Corporales, de Daroca», *Monumentos de Aragón*, 4, Zaragoza, 1954.

¹⁵ BARCIA, A. M. de: «Retratos de Isabel la Católica procedentes de la Cartuja de Miraflores», *Revista de Archivo*, Madrid, 1907; SÁNCHEZ CANTÓN, E. J.: *Los retratos de los Reyes de España*, en colaboración con J. M. PITA ANDRADE, Barcelona, 1948.

¹⁶ BERMEJO, E.: «Juan de Flandes», *Genios de la Pintura Española*, tomo 14 (Ed. Sarpe), Madrid, 1990, pág. 14.

¹⁷ ANGULO IÑIGUEZ, D.: *Loc. cit.*, Santander, 1951, pág. 40.

¹⁸ *Ibidem.*, pág. 40.

¹⁹ PARDO CANALÍS, E.: *Iconografía de Fernando el Católico*, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1963, lám. 22.

²⁰ GALIAY, J.: «Retratos de los Reyes Católicos en la portada de la Iglesia de Santa Engracia, de Zaragoza», *Seminario de Arte Aragonés*, I, Zaragoza, 1945.

²¹ JUSTI, K.: *Miscellaneen*, Berlín, 1908, pág. 85; GÓMEZ-MORENO, M.: *Guía de Granada*, Granada, 1892, y «Sobre el Renacimiento en Castilla», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol. I, 1925, pág. 253; GALLEGU Y BURÍN, A.: «Nuevos datos sobre la Capilla Real de Granada», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LVII, Madrid, 1953.

²² ANGULO IÑIGUEZ, D.: *Loc. cit.*, Santander, 1951, pág. 43.

²³ GÓMEZ-MORENO, M.: *Loc. cit.*, Granada, 1892, y *Las águilas del renacimiento español*, Madrid, 1951.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ PARDO CANALÍS, E.: *Loc. cit.*, Zaragoza, 1963, lám. 49.

²⁶ *Ibidem.*, lám. 63.

²⁷ SALAS, X. de: «El testamento de Isabel la Católica», pintura de Eduardo Rosales, *Arte Español*, Madrid, I.º cuatrimestre, 1953.

²⁸ Para consulta sobre perfiles históricos, políticos y religiosos, con extensa bibliografía, ver FERNÁNDEZ SUÁREZ, L.: *Los Reyes Católicos* (Ed. Rialp), 5 vols., Madrid, 1991.

ISABEL LA CATOLICA, PROMOTORA DE LAS ARTES

Por Joaquín YARZA LUACES

Reina relativamente inesperada, convertida luego en persona clave de la Historia de España, Isabel, la Católica, destaca de modo singular, igualmente, en el panorama de los monarcas de los reinos peninsulares medievales, como excepcional promotora del arte, con todas las implicaciones políticas, religiosas o estéticas que entonces suponía una actitud semejante. Alabada hasta extremos inconcebibles por una cierta historiografía, o denostada consideradamente por otra, que obedecía a una ley del péndulo, se ha visto asimismo tratada de modo parcial por los que analizaron su comportamiento como impulsora de empresas artísticas, responsabilizándola de un «estilo Isabel» que tenía que ver sólo de manera parcial con su intervención real en ellas.

Sus contemporáneos, sobre todo los historiadores oficiales

que hubieron de poner por escrito los actos de gobierno de ambos monarcas, destacaron siempre la voluntad de que en todas las empresas figuraran ambos en un cierto nivel de igualdad, que implicaba asimismo un estupendo entendimiento. En diversas ocasiones es evidente que, en la Corona castellana, esto se hacía no ya con el permiso, sino con la indicación precisa de Isabel, hasta llegar a la anécdota, siempre repetida, del parto conjunto. Sin embargo, estos historiadores no dejan de singularizar la personalidad de ambos cónyuges, sintiéndose más atraídos aparentemente por la Reina. Es

llamativo el comentario del viajero alemán Jerónimo Münzer, que es recibido por ambos el 24 de enero de 1495. El lo describe aduladoramente, pero dedica un espacio mayor a glosar las excelencias isabelinas. No se trata de minimizar la importancia de una figura como la de Fernando de Aragón, sino de señalar el entusiasmo provocado por la brillante personalidad de Isabel, muy distinta a su marido.

Lo mismo sucede ante las empresas artísticas. Existen puntos de actuación común, especialmente en aquellas empresas con un componente político o social. Son los Reyes los que em-

prenden la construcción de San Juan de los Reyes en Toledo, tanto como signo de la victoria de sus armas, en la guerra intestina que lleva a eliminar a la supuesta hija de Enrique IV en sus aspiraciones a la corona de Castilla, como pensando en un futuro ámbito funerario propio. Con el tiempo, las nuevas circunstancias que crea la conquista de Granada modifican las primeras voluntades. Aún así llegan a vincular la guerra divina al nuevo monasterio, haciendo que los cautivos cristianos, liberados durante las campañas, entreguen sus cadenas para que sean expuestas como trofeos en los muros exteriores de la iglesia. Este fuerte componente político-religioso inten-

Tapiz del Nacimiento.
Serie 7. Paño I.





Sepulchro de Juan II e Isabel de Portugal. Cartuja de Miraflores. Burgos.

cional propicia que la construcción sea siempre resultado de la voluntad de ambos Monarcas, cuyas armas y emblemas aparecerán juntos en todos los ámbitos públicos y privados. No obstante, aún así conviene recordar que todo apunta a que la Reina tuvo un mayor protagonismo a la hora de intervenir o controlar las obras.

Ciertas empresas de claro carácter social, siempre de acuerdo con la mentalidad cristiana de la época, como la fundación y dotación de los hospitales reales de Santiago de Compostela o Granada, fueron protagonizadas en principio por la pareja real, aunque las fechas tardías del segundo hayan convertido a Fernando en la única persona responsable por muerte de la Reina¹. Cabría decir otro tanto de la política constructiva granadina en momentos inmediatamente posteriores a la conquista, que incluyó otro hospital provisional hasta que se llevó a cabo el definitivo. Las diferencias se marcan cuando en vez de las grandes obras se trata de otras más específicas como el convento de Santa Isabel, en la misma ciudad, del que fue exclusiva responsable la Reina.

En líneas generales, no creo que sea equivocado afirmar que aún en estos casos en que los proyectos poseen un contenido en el que, junto a una intencionalidad religiosa o piadosa, existe otra política que induce a la cooperación manifiesta, la Reina parece adquirir una relevancia o controlar y vigilar las obras más directamente que su esposo. En San Juan de los Reyes, la dedicación al Bautista se debió a la devoción que por

de las construcciones más lujosas y llamativas del momento. Cuando Jerónimo Münzer lo visita habla de los magníficos palacios de los Reyes, en plural, pero se refiere en singular al efecto que le profesa Isabel, que lo llama su paraíso y pasa largas horas en algunas de sus zonas, como si el Rey fuera menos sensible a sus maravillas². Naturalmente, se trata de obras que están en los límites de la Corona, de la que es titular, y en un momento en que es evidente que posee unos medios económicos que le faltan en la Corona de Aragón. Con todo, si el Rey hubiera demostrado un entusiasmo parejo, de una manera u otra se habría reflejado en la documentación, siempre lisonjera con ambos Monarcas.

La Reina y la Cartuja de Miraflores

Juan II, padre de Isabel, fundó la Cartuja de Miraflores, en los alrededores de Burgos, entre otros motivos, porque quería convertir su iglesia en panteón funerario de sus restos. Diversas circunstancias impidieron que viera poco más que comenzada su empresa. Su

que debía preocuparle en extremo. Cuando por fin se decide a intervenir lo hace con una intención clara: demostrar su piedad filial cumpliendo la voluntad de su padre, que no excluye otras que, seguramente, tuvieron la misma relevancia. Encarga uno de los más importantes ámbitos funerarios de la Europa tardogótica, con la colaboración de un gran arquitecto, Simón de Colonia, y uno de los más destacados escultores de la época, Gil de Siloe. Este ámbito no sólo recoge el enterramiento de su padre y su madre (que morirá muy tarde), sino el de su hermano, Alfonso, desaparecido cuando aún era un adolescente. De este modo privilegia la rama familiar a la que pertenece, en detrimento de la de su hermanastro Enrique, pobremente enterrado en Guadalupe. Son conocidas sus discrepancias, así como la guerra que sucedió a su muerte. También, que su hermano Alfonso no tuvo inconveniente en encabezar una revuelta, totalmente ilegítima, que se justificó entonces como un intento de arreglar una Castilla, con una enorme vitalidad, pero en anárquico estado. Añadamos a todo ello el hecho de que, mientras se ha-

Sepulchro del Infante Alfonso y Retablo Mayor. Cartuja de Miraflores.



él tenía la Reina, y sus opiniones en principio no son muy favorables al desarrollo de los trabajos, como se resalta en los textos antiguos. La Hospedería Real en el Monasterio de Guadalupe se debió al arquitecto preferido, Juan Guas, y fue una

hijo mayor, Enrique IV, prestó poca atención a este proyecto, de modo que, al acceder al trono su hermanastra, nada se había realizado. Durante un tiempo, la multiplicidad de asuntos que ocuparon sus horas, impidieron a Isabel atender a algo

bían multiplicado las monumentales capillas o iglesias funerarias de las grandes familias nobles, hacía cien años que ningún monarca disponía de algo similar. Por tanto, que, habiendo llegado a un pacto con la alta aristocracia, había que



*Felipe el Bueno,
obra flamenco
de Roger van der Weyden.
Palacio Real de Madrid.*

demostrar asimismo la importancia del Rey con un proyecto que superara sus mayores logros en estos terrenos³.

No sabemos cómo entró en contacto con Gil de Siloe, aunque seguramente lo haría a través de Alonso de Burgos, que había trabajado en su obra del Colegio de San Gregorio de Valladolid. Ningún escultor peninsular del momento hubiera sido más apropiado. No se trataba ya de que dominara su oficio como nadie, sino que poseía, como demostró, una capacidad creativa sin paralelos aquí. Porque no se trataba sólo de realizar una obra monumental, sino también de buscar una originalidad pareja a la que podían exhibir sepulcros como los de los almirantes de Castilla, los Enríquez, enterrados en la iglesia del monasterio de Santa Clara de Palencia que patrocinaban, sepulcros, que, tenemos noticia, poseían forma de nave⁴. No entraremos aquí en la forma estrellada pensada por Gil de Siloe, trasunto de las bóvedas de la época, signo cósmico, en cuyos vértices se representaron los evangelistas, como en las trompas de tantas bóvedas anteriores y contemporáneas, o en el dibujo de la

*Tempestad
en el Tiberiades.
Obra de Juan
de Flandes.*



almohada sobre la que apoya la cabeza el Rey en forma de círculo, que sugiere un nimbo, entonces más propio de santos que de monarcas. La Reina con toda probabilidad discutió con el artista sobre un modelo que éste le presentó, por lo que hay que considerar que quedó satisfecha de los resultados.

El sepulcro del infante Alfonso, aunque es espléndido, obedece a pautas compositivas con antecedentes en Castilla. Cuando años más tarde se contrata con Gil el retablo que debía completar el ámbito, de nuevo nos encontraremos con una composición sin precedentes conocidos en la escultura monumental, ni en Castilla, ni en las tierras nórdicas de donde procedía el artista. Cuatro años había consumido en concluir los sepulcros (1489-1493) y tres el retablo (1496-1499)⁵. Pese a esta excelente colaboración, la Reina nunca tuvo entre sus criados al escultor. En las cuentas aparece un Ruperto Alemán, autor de numerosas imágenes y cruces entre 1500 y 1501, todas ellas desconocidas. Seguramente, se requería un pintor o un iluminador de libros, pero sólo de modo ocasional un escultor.

El arquitecto de San Juan

de los Reyes fue Juan Guas, hijo de uno de los extranjeros llegados con Hanequín de Bruselas, y arquitecto notable, capaz de incorporar a su formación nórdica elementos propios de la tradición mudéjar hispana; el de los hospitales, inicialmente, Enrique Egas, hijo de Egas Cueman, escultor de los Países Bajos, y discípulo de Juan Guas. En la iglesia de la Cartuja todo se terminó de la mano de Simón Colonia, hijo del arquitecto alemán Juan de Colonia. Gil de Siloe viene del norte, asimismo, mientras el nombre de Ruperto no deja dudas sobre su origen.

Quizás es bastante claro ya cuál era el gusto de la Reina. De Enrique Egas se cita su conservadurismo gótico, pese a que en algún momento haya incorporado algunos elementos renacentistas a sus obras. Gil de Siloe, extraordinario artista, es igualmente impermeable a cualquier sugestión italiana. Su opción es radical, porque no puede decirse que no haya conocido algo del Renacimiento. Pedro Berruguete trabaja en Santa María del Campo o en Paredes de Nava por esos años. Felipe Vigarny, con una formación borgoñona teñida de un superficial conocimiento renacentista, empieza su amplia labor en Burgos a finales del siglo XV, mientras Gil está ocupado con el retablo de Miraflores. Alonso Sedano, pintor, probablemente visita Italia y está en Burgos por idénticas fechas. En definitiva, que se adivina en la Reina un gusto declaradamente favorable a lo nórdico gótico, centrado aún más en Flandes. En todo caso había buenas razones para ello.

Pintores y pinturas de la Reina

Un aspecto importante que pone de manifiesto la documentación es que la mayor parte de las grandes empresas arquitectónicas y los encargos de pinturas, miniaturas, tapices, piezas de orfebrería, etc., son tardíos. Algunos anteceden ligeramente al final de la guerra de Granada y la mayoría son posteriores.

Sin embargo, el primer pintor de la casa real del que se tiene constancia es Francisco



Chacón, que el 21 de diciembre de 1480 es citado como «pintor mayor, para en toda su vida» de la Reina, al tiempo que inspector atento para evitar que judíos o musulmanes pinten imagen sagrada alguna⁶. El hallazgo de una gran tabla pintada con el llanto sobre Cristo muerto (Granada, Escuelas Pías) y firmada permitió saber que era un pintor aceptable, afecto a los modelos flamencos⁷. No se ha descubierto hasta ahora otro documento que aluda a él. Por una parte, es posible que muriera pocos años después, o que se prescindiera de sus servicios.

A partir de 1492 aparecen los pintores más significativos. De 1492 a 1501 se cita a Melchor Alemán⁸. Debió ser muy apreciado, porque cobra 50.000 maravedises al año, más que todos los artistas y que muchos otros servidores. Estamos lejos de haber identificado alguna obra suya. Su nombre está en relación con su procedencia, sería uno de los artistas germanos que trabajaban entonces en España. Entre las obras sin autor conocido actualmente existe un gran retablo disperso por museos y colecciones de Estados Unidos, que fue atribuido a un hipotético Maestro de los Reyes Católicos, porque las armas de los Monarcas aparecen en alguna tabla. Después de una identificación desafortunada⁹, se ha desechado que fuera el Diego de la Cruz, activo en Bur-

gos¹⁰. Antes de identificar al colaborador de Gil de Siloe, algún especialista señaló puntos de relación con el pintor alemán llamado Maestro de la Sagrada Parentela, activo en Colonia. Aunque no se trata de él, y es un artista que conoce muy bien la pintura flamenca, sobre todo a Roger van der Weyden, no deja de ser interesante esta aproximación al Imperio. ¿Será este maestro el Melchor Alemán de la documentación? Sin duda, el retablo fue realizado por un excelente pintor.

Unos tres años más tarde, en las cuentas de Isabel, aparece el nombre del maestro Michel. Sabemos que es Michel Sithium o Zitow, un estonio formado en Flandes. Excelente retratista, pudo ser contratado por ello, porque durante un tiempo parece que los reyes carrecieron de este tipo de servicio, fundamental cuando se quería mandar el retrato de un miembro de la familia real a algún lugar necesario¹¹. Desde luego, entre las obras que se conservan, y forman un catálogo muy reducido, hay excelentes muestras de esta actividad. Una podría ser el retrato masculino desconocido del Palacio Real. También trabajó en pequeñas tablas con escenas religiosas, colaborando en una importante obra del tercer pintor de la Casa de la Reina: Juan de Flandes.

Hoy este pintor es el más conocido de todos los que trabajaron para la Reina. Su obra

Cena
en Casa de Simón,
y Bajada al Limbo,
de Juan de Flandes.

Noli me tangere
o Aparición
a la Magdalena,
de Juan de Flandes.



ha podido reconstruirse en buena medida con apoyo de una abundante documentación y la atribución de un notable grupo de obras. En julio de 1496 se le cita por vez primera, y su vinculación a la casa real se prolonga hasta la muerte de la Reina en 1504. Contratado al principio por 20.000 maravedises al año, pronto se le aumenta la asignación a 30.000¹², signo del aprecio indudable que se le profesaba, aunque todavía está muy lejos de recibir los 50.000 maravedises de Melchor Alemán. Su trabajo posterior, con estancias previas documentadas en Salamanca y, finalmente, en Palencia, y una obra amplia con herencia visible en una escuela activa, varios años después de su muerte, lo convierten en figura capital del arte hispano de los años de los Reyes Católicos¹³. No es éste el momento de glosar su figura, sino de destacar únicamente algunos puntos de su trayectoria. Hubo de llegar a los reinos peninsulares en fechas tardías, después de una formación en la que demuestra conocer la obra de Hugo van der Goes, Justo de Gante y el anónimo miniatu-

rista conocido como Maestro de María de Borgoña. Aunque se supone que debió viajar por Italia, no se puede asegurar. En todo caso, sólo parcialmente se detectan huellas que indican un conocimiento de algunos aspectos del Renacimiento; es mucho más decisiva su formación flamenca. Su estilo preciosista, con una refinada paleta sin estridencias, y la minuciosidad, por otro lado, común a otros artistas del Norte, le acercan a una técnica de miniaturista.

Y en cierta medida casi grandes miniaturas fueron las tablas que compusieron un amplio retablo para la Reina Católica. La historia del mismo ha sido narrada muchas veces. Sufrió como consecuencia del comportamiento usual en la época. Fue vendido en la almoneda de los bienes de Isabel que se hizo a raíz de su muerte. Esto motivó la dispersión de las tablas, la inmensa mayoría suyas, salvo un par de Sithium. En las colecciones del Palacio Real se conserva, por haber sido recuperado mucho después, el grupo más numeroso. «La Cena en Casa de Simón» permite comprobar, por su compleja construcción espacial, en qué medida es receptor de lo italiano o, por el contrario, se muestra hábil heredero de la tradición flamenca. En el «Noli me tangere» o «Aparición a Magdalena», la recreación paisajista de nuevo nos pone de manifiesto su origen flamenco y esa delicadeza cromática amable que llega a impedirle demostraciones de fuerte expresividad, como podía exigir la sorpresa de las Marías en el sepulcro. En la «Cena de Emaús» le encontramos de nuevo enfrentado a una arquitectura que está ahora más de acuerdo con los análisis antiquizantes, que en lo flamenco inaugura Jan van Eyck, que con el clasicismo exigido por lo italiano. Juan de Flandes, como el maestro Michel, hubo de satisfacer las necesidades de la familia real retratando a sus miembros. El excelente retrato femenino de la Colección Thyssen es una prueba de ello.

Los tres pintores adscritos a la Casa de la Reina eran nórdicos y representaban muy

dignamente, al menos los dos identificados con seguridad, el modelo flamenco. De nuevo encontramos a la Reina extremadamente afecta a él. Por otro lado, habría que considerarla profundamente extranjerizante en sus gustos, y sin que se adivine la mínima política de protección o estímulo a los artistas declaradamente castellanos. Esta impresión sólo se refuerza si pasamos rápida revista a la colección de pinturas

Marías ante el Sepulcro y Cena de los discípulos de Emaús, de Juan de Flandes.



que ordenó conservar en lo que sería el lugar de su sepulcro, la Capilla Real de Granada¹⁴.

Disminuidos sus fondos a través de los siglos, constituye todavía hoy una colección impresionante que manifiesta un gusto muy definido por obras de gran calidad. Es posible que una parte hubiera pertenecido ya a su padre, pero la mayoría fue adquirida por ella o entró en sus residencias como consecuencia de una donación. La inmensa mayoría, como es bien sabido, está constituida por tablas de los maestros flamencos del siglo XV, entre los que destacan van der Weyden (aunque algunos suponen que se trata de copias antiguas), Bouts y Memling, habiéndose atribuido otras a Ouwater. Muchas son anónimas, pero con alto nivel de calidad. Existen pocas obras españolas, aunque entre ellas hay un Berrugete y una pieza de escuela de Bermejo¹⁵. Finalmente, hay dos pinturas italianas importantes, una de Botti-

celli. Si algunos han visto en esto un gusto ecléctico y amplio, abierto al renacimiento tanto como a lo flamenco, la realidad es otra.

El altísimo porcentaje de tablas de los Países Bajos no admite dudas sobre el gusto imperante. La obra de escuela de Bermejo está en la misma línea. Pero además, ni el Cristo italiano atribuido a Perugino y otros pintores representa lo más avanzado del renacimiento italiano, ni Botticelli protagoniza otra cosa en lo formal que una vuelta al pasado. Pero se engañaría quien pensara que esta sensibilidad tan declarada implica un talante artísticamente conservador. Una visión *a posteriori* de la época se hace engañadora al emitir juicios de preferencia actual. El modelo flamenco y todo lo que significa el condado de Flandes en la cultura europea del siglo XV nos sitúa ante algo vivo, brillante, activo, digno de admiración hasta por los mismos ita-

lianos o de imitación por germanos, hispanos o gentes del sur de Italia.

Libros coleccionados, libros iluminados

Dos aspectos del carácter de la Reina Isabel han sido destacados continuamente por sus cronistas o por los viajeros: por una parte, la sinceridad de su devoción religiosa y, por otra, su curiosidad intelectual y su

deseo de saber, poco frecuente en las gentes de entonces, y menos en las mujeres. Es significativo el cuidado puesto en la educación de sus hijos. La princesa Juana, luego Reina, tenía unos sólidos conocimientos, y otro tanto sucedía, por voluntad expresa de Isabel, con el malogrado heredero, el príncipe Juan. Ella misma quiso aprender el latín y eligió como maestra a Beatriz Galindo, cuyo nombre aparece durante largo tiempo en las cuentas de su Casa. Reunió una biblioteca muy amplia, que ha sido cuidadosamente analizada desde tiempos antiguos¹⁶.

En numerosas ocasiones la variedad de esa biblioteca ha sido puesta de manifiesto. En cierta medida no deja de presentar una cierta relación con la de las bibliotecas humanistas reunidas en Italia. Incluye, no obstante, bastantes obras de la literatura hispana en lenguas romances, sobre todo castellano; también, libros de historia o si-

milares, como sucedía en las bibliotecas de los grandes gobernantes tardomedievales, como Carlos V de Francia; finalmente, un grupo numeroso de libros de oración o devoción. Algunos detalles importantes parecen separar su colección de otras, sobre todo humanistas. La mayoría de los ejemplares de clásicos antiguos o medievales no parecen haber estado iluminados y no debían ser ejemplares de gran lujo, salvo en dos excepciones de obras que pudieron en algún momento haberle pertenecido, aunque no se han identificado en los inventarios, tal vez por haber sido regaladas. La primera es esa curiosa novela que sólo relativamente encaja en la denominación de «libro de caballerías», que es el *Libro del caballero Cifar* (París, Bib. Nat., Espagnol 36), con unas 242 miniaturas. La segunda, el *Libro de la Montería del rey Alfonso XI* (Madrid, Biblioteca del Palacio). Que ambos formaran parte de la biblioteca de la Reina entra dentro de lo normal, y un ejemplar del segundo título parece que se ha identificado entre aquellos libros de los que hay noticias.

En el *Libro del caballero Cifar*, la presencia de escudos de Castilla y las fechas que se le atribuyen (último cuarto del siglo XV) lo sitúan próximo a la Corona. Realmente, un ejemplar tan ricamente ilustrado, en el que han trabajado varios miniaturistas¹⁷, entre los más interesantes del momento en Castilla, aumenta las probabilidades de que hubiera pertenecido en algún momento a algún miembro de la familia real. Del *Libro de la Montería* se conservan dos copias en El Escorial, pero la más importante es la citada. Aunque consta que vino de Sevilla y perteneció a la familia de los Rivera, que luego lo donó a la Cartuja de Sevilla, la presencia de las armas de Castilla y León al comienzo podría significar que se trató de un regalo de los Reyes a alguno de los miembros de la familia con la que tuvieron estrecha relación. Durante un tiempo, al suponerlo más antiguo, no se sugirió con qué monarca debía ponerse en rela-

Libro de la Montería de Alfonso XI, Fol. 1. El Rey y sus Monteros, y Fol. 83v. La comida del Rey. Biblioteca del Palacio Real de Madrid.



ción¹⁸. Pero un somero análisis de sus miniaturas, a la luz de nuestros actuales conocimientos, permite llevarlo al último cuarto del siglo XV, y por tanto ponerlo en contacto con el ambiente en que se movió la Reina. Es un códice rico en el que se concedió protagonismo al Monarca, justificado tanto por ser el supuesto autor del texto, como, quizás, por estar encargado por la Reina o algún miembro de su familia. Esto se ve ya en la miniatura de presentación (fol. 1) o en el momento en que se muestra la comida al Monarca en medio del campo (fol. 83v).

Aunque se reconoce el valor de estos dos casos, y con las dudas existentes sobre su origen, siguen siendo las excepciones en una biblioteca donde la mayor parte de los libros de lujo iluminados fueron religiosos, de uso y devoción de Isabel. En esto se asemeja a otros grandes patronos de la miniatura en la tardía Edad Media, pero se distancia de los renacentistas. Entre todos estos manuscritos se distinguen dos gru-

pos desiguales: los adquiridos en Flandes y los encargados a artistas hispanos. Es mucho más difícil seguir la pista a los primeros, pero se puede asegurar que algunos están entre las obras maestras de la miniatura de la segunda mitad del siglo XV.

Si dejamos aparte el llamado *Libro de Horas de Isabel la Ca-*

lística que se conserva en Cleveland²⁰, adquirido en 1963 a la Colección Rotschild.

Ante estas obras deslumbrantes quedan muy oscurecidos los manuscritos hispanos, pese a poseer muchas veces un gran interés. En documentación se proporciona el nombre de numerosos miniaturistas a los que



tólica, hay que mencionar también otros dos Libros de uso devocional por excelencia, entonces más importantes. Detrás de ellos está la especial situación que concluye con el matrimonio de dos de sus hijos con la familia imperial alemana. En Flandes, además de la antigua relación comercial con vizcaínos y castellanos, se establecen ahora embajadas que no dejarán de existir ni aún después de la muerte de los Reyes Católicos. Embajadores laicos como Francisco de Rojas, o religiosos como Juan Rodríguez de Fonseca, se dejarán cautivar por el arte flamenco, especialmente por sus productos suntuarios, y adquirirán manuscritos iluminados para sí mismos o con vistas a regalos de alto precio. Así, Francisco de Rojas, en un momento algo comprometido para sus intereses, regala a Isabel un magnífico Breviario (Londres, British Library, Add. Ms. 18851) en el que trabajan los mejores miniaturistas del momento e incluso el gran pintor Gerardo David¹⁹. Al mismo círculo pertenece el espléndido

paga la Casa de la Reina. Un tal Juan de Tordesillas debe ser autor de alguno de los códices que aún siguen en la capilla Real de Granada²¹. Otros nombres aparecidos en la documentación son: Pedro Díez de la Vega, Nicolás Gómes, Alonso Vázquez, Ruperto Alexandre, Felipe Morras y Alonso Ximénez. Aparentemente, la mayoría son hispanos, si exceptuamos a Felipe, a quien se llama «picardo» o Ruperto Alexandre, que también debía venir de fuera. Los diversos manuscritos conservados e identificados corroboran esta idea. Muchos están dispersos entre la Biblioteca de Palacio, la de El Escorial y la Biblioteca Nacional de Madrid, entre otras. En gran medida están aún por estudiar. La mayoría debe ser de fechas avanzadas, entre 1492 y 1504, últimos años de gobierno de Isabel.

Se ha escogido como ejemplo el *Breviario Romano* de El Escorial (b.II.15). Es un códice de pequeñas dimensiones (28,5 x 19,5 cm.), compuesto de 600 folios. Está por estudiar,

pese a la existencia de algunas referencias²², cual es el orden de sus textos y aún si es más que un Breviario. Destaca su rica ornamentación, con más de mil orlas que ocupan todos sus folios. En todas ellas figuran las flechas distintivas de la Reina, mientras en casos especiales destaca en la zona baja el estudio de los Reyes y referencias a la granada y a las águilas imperiales. Todo hace pensar en que fue ejecutado hacia 1496-1497, época en que están al servicio de la casa Ruperto Alexandre, Díez de la Vega, Nicolás Gómez y Juan de Torde-sillas.

De acuerdo con el orden litúrgico se suceden las miniaturas, que suelen tener unas dimensiones aproximadamente iguales, alrededor de 6 x 8 cm. cada una. Aunque existe una cierta uniformidad en la ilustración de las 115 escenas, parece que trabajaron varios miniaturistas, algunos próximos a los autores del *Breviario Romano* de la Biblioteca Nacional (Vitr. 18.8) también perteneciente a la Reina, aunque menos rico en escenas. Pese a las fechas tardías, las orlas no acusan aún los cambios que se producen como consecuencia de la aparición del gran artista flamenco conocido como Maestro de María de Borgoña; están más cerca de las que suelen ser comunes en los talleres de Vre-lant y su entorno. Si bien es cierto que se acusa una fuerte influencia flamenca, tampoco faltan detalles que parecen indicar un cierto conocimiento, muy en sordina, de lo italiano. Por ejemplo, podría parecer italiano ese digno diablo que se retira de la presencia de Jesús en las Tentaciones (fol. 203), pintado en manuscritos italianos o en el retablo de Dello Delli en Salamanca, pero no se puede olvidar que así lo vio Juan de Flandes también en el políptico de la Reina.

Entre las miniaturas más interesantes está la que inicia la segunda parte del *Breviario* (fol. 251v.), con las armas de los Reyes abajo. Se dedica a San Saturnino, con una escena inusual en otros ciclos: el santo se dispone a curar a Austris, hijo del gobernador romano Antonino.

El padre está sentado, a modo de gobernante, mientras el hijo se arrodilla, como un príncipe de la época. Una larga filacteria pone en su boca la frase: «Ruegote por Jesucristo no tardes en batiza...». Es una alusión a la curación de una enfermedad de lepra, echándolo en una pila bautismal. Saturnino era entonces un santo muy popular, al que se recurría como curador en diversas enfermedades como vértigos. La reconstrucción de un ámbito tan propio del siglo XV y la semejanza del joven con cualquier miembro de la familia real, hace factible que en esta miniatura se aludiera al príncipe Juan, delicado de salud y que morirá en 1497, pocos meses después de su boda, pidiendo ayuda a un santo cuyo culto estaba tan extendido.

Este interés en letreros explicativos se repite en circunstancias que casi pasan desapercibidas, como en el Nacimiento del Bautista (fol. 358), en el que se ve un espejo al fondo en cuyo marco apenas se puede leer: «IHONES NOMEN EIUS». El nivel más alto de calidad se consigue en obras como el Noli me tangere (fol. 397v.), donde la dependencia de modelos flamencos es clara, tanto en la Magdalena, como en el paisaje, aunque está muy lejos de Juan de Flandes, mientras que en las vestiduras de Jesús, la abundancia de oro es signo del carácter real del manuscrito. En definitiva, estamos ante una obra que pone de manifiesto la importancia, pero también la limitación, de los iluminadores que trabajaron para la Reina.

El lujo y la austeridad

Sea cual fuere la postura personal de Isabel, lo cierto es que vivió un momento de la cultura castellana en la que el lujo y el gusto por lo suntuoso y recargado estaba en los ambientes sociales de la alta nobleza y de los prelados de la Iglesia. La orfebrería y los tapices, como los manuscritos de lujo, son signos externos de esta situación. En palacio existió una imponente colección de tapices, y los encargos a plateros son constantes en las cuentas de la Casa de la Reina. En el primer capí-

tulo, de nuevo nos encontramos con Flandes, como no podía menos de suceder, porque entonces las mejores manufacturas estaban allí.

Por desgracia ha desaparecido la mayor parte de la colección de entonces, aunque la conservación de algunos tapices permite que nos hagamos una idea de lo que fue. Se supone que pudo ser suyo el que se considera como más antiguo de las actuales colecciones: el del Nacimiento²³, con una composición en donde el complemento de escenas y personajes veterotestamentarios está relacionado con la organización de las Biblias de los Pobres contemporáneas, como en Moisés y la zarza ardiente. Estamos ante una característica sabia de las escenas religiosas y morales que abundan en la mayoría de los ciclos que entonces se tejen en Flandes y que, con toda probabilidad, debían ser del gusto devoto, pero culto de la Reina.

La compleja serie de las Moralidades cumple perfectamente estas condiciones; se dice que estos tapices fueron comprados por Isabel en las famosas ferias

de Medina del Campo²⁴, aunque la serie conservada hoy debe ser algo posterior. Sin embargo, pudo ser suyo la Misa de San Gregorio²⁵, con escenas complementarias.

Con todo lo señalado someramente, pueden señalarse varias conclusiones. En primer lugar, que Isabel la Católica utilizó el arte al servicio de algunas empresas con un alto alcance político, poniendo de manifiesto en ellas su gusto refinado y definido. En segundo lugar, que fue una coleccionista extraordinaria, no sólo porque necesitaba, para la buena imagen de su oficio de Reina o sus devociones particulares, muchos de los objetos adquiridos, sino porque por su parte existía un disfrute estético en su contemplación, más allá del uso práctico que los justificaba. Prueba de esto son ciertos regalos que se le hicieron con el fin de congraciarse con ella, como probablemente sucedió en el caso del comprometido embajador Francisco de Rojas. En tercer lugar, es patente que fue totalmente «extranjero» en sus gustos, buscando obras



Breviario Romano.
El Escorial.
b. II. 15.
y miniatura
de las Tentaciones de Jesús,
Fol. 203.



y artistas flamencos o de formación flamenca, siempre que fuera posible, sintiéndose especialmente satisfecha con el trabajo de los pintores nórdicos, a los que tan bien recompensó económicamente. En cuarto lugar, no deben quedar dudas sobre el hecho de que esta elección estética la hizo poco abierta a las otras novedades que podían llegar de Italia, ape-

nas acusadas en alguno de sus miniaturistas o en la adquisición de escasas pinturas procedentes de allí. En quinto lugar, es claro que no existió nunca en su mente un programa de compras o protección de artistas nacionales; por tanto que, en esto, su política estuvo muy lejos de ser proteccionista. Como consecuencia, no ha de afirmarse que sus aficiones incidieran de modo determinante en

apriorísticas que desdice luego la documentación consultada.

² Muy recientemente se ha publicado una traducción castellana en Jerónimo MÜNZER, *Viaje por España y Portugal (1494-1495)*, Madrid, 1991, pág. 237.

³ J. YARZA LUACES, «La imagen del rey y la imagen del noble en el siglo XV castellano», en *Realidad e imágenes del poder. España a fines de la Edad Media*, edición de A. Ricquoy, Valladolid, 1988, págs. 267 y ss.

⁴ M. de CASTRO, *El Real Monasterio de Santa Clara de Palencia y los Enriquez, Almirantes de Castilla*, Palencia, 1982, pág. 56; J. YARZA LUACES, *Las*



Nacimiento del Bautista (miniatura). *Breviario Romano*. Fol. 358.

Tapiz de la Serie 7. Paño II. Misa de San Gregorio.

Tapiz de la Serie 5. Las Moralidades. Paño IV, «Los funerales del Rey Turno».

el arte hispano de su época, salvo en lo que se refiere a promover la afición por los libros, tapices o pinturas entre las personas que la rodeaban y que tomaron ejemplo de ella. Por todo esto, se entiende que estamos ante una figura capital, entre los grandes promotores medievales hispanos, pero que ello no determinó la creación de un núcleo personal de artistas que utilizaran un lenguaje ecléctico, pero personal, como sucedió en el siglo XIII con Alfonso X el Sabio. Tampoco debe decirse que rechazó el renacimiento, aunque seguramente hay que admitir que ayudó a que se retrasara su entrada en los reinos de su Corona, como resultado de una opción clara ante un modelo, el flamenco, todavía fecundo y fascinante entonces.

NOTAS

¹ Sobre el Hospital de Santiago, M. LUCAS, *El Hospital Real de Santiago (1499-1531)*, Santiago de Compostela, 1964, y la visión renovadora artísticamente, de J. M. AZCÁRATE, «El Hospital Real de Santiago: La obra y los artistas», en *Compostellanum*, X, 4.º (1965), págs. 507-520. Sobre Granada, C. FÉLIZ, *El Hospital Real de Granada. Los comienzos de la arquitectura pública*, Granada, 1979, interesante, pero con actitudes



Clarías en Palencia (Jornadas sobre el arte de las órdenes religiosas en Palencia, Palencia, 1989), Palencia, 1990, pág. 164.

⁵ H. E. WETHEY, *Gil de Siloé and his school*, Cambridge (Mass.), 1936; M. J. GÓMEZ BÁRCENA, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, 1988; J. YARZA LUACES, *Gil de Siloé* (Cuadernos de Arte Español), Madrid, 1991.

⁶ Publicó el documento J. R. ZARCO DEL VALLE, en la *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, t. LV.

⁷ M. GÓMEZ MORENO, «Francisco Chacón, pintor de la Reina Católica», en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n.º 9 (1927), págs. 359-360.

⁸ *La casa de Isabel la Católica*, edición de A. de la Torre, Madrid, 1954, pág. 99.

⁹ J. GUDIOL RICART, «El pintor Diego de la Cruz», en *Goya*, n.º 70 (1966), págs. 208 y ss., descubre la firma en una pintura y rehace el catálogo de Diego con la suposición de que es suyo el retablo de los Reyes Católicos.

¹⁰ P. SILVA MAROTO, *Pintura hispano-flamenca castellana: Burgos y Palencia*, s.l., 1990, II, págs. 367 y ss.

¹¹ J. TRIZNA, *Michel Sittow, peintre revalois de l'école brugeoise (1468-1525/1526)*. (Les primitifs flamands III), Bruselas, 1976.

¹² De la amplia bibliografía sobre Juan de Flandes destaco tres títulos fundamentales: E. BERMEJO, *Juan de Flandes* (Artes y artistas), Madrid, 1962; I. VANDEVIVERE, *La cathédrale de Palencia et l'église paroissiale de Cervera de Pisuerga* (Les primitifs flamands I, 10),

Bruselas, 1967; Idem, *Juan de Flandes* (Brujas y Lovaina, 1985, Europalia 85), Brujas, 1985.

¹³ Sabemos que pintó la «sierpe» de la festividad del Corpus de Salamanca en 1501, cuando se representa una farsa de Lucas Fernández (Lucas FERNÁNDEZ, *Farsas y Eglogas*, edición M.º J. Canelada, Madrid, 1976, pág. 13); recogido por mí en J. YARZA, *Dos mentalidades, dos actitudes ante las formas artísticas: Diego de Deza y Juan Rodríguez de Fonseca* (Jornadas sobre la catedral de Palencia, Palencia, 1989), pág. 124.

¹⁴ Entre la amplia bibliografía relativa a aspectos muy diversos de la capilla, A. GALLEGO BURÍN, *La capilla Real de Granada*, Madrid, 1952. Sobre las pinturas, R. van SCHOUTE, *La Chapelle royale de Grenade* (Les primitifs flamands, I, 6), Bruselas, 1963.

¹⁵ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950, pág. 163.

¹⁶ D. CLEMENCÍN, *Elogio de la reina Católica, doña Isabel*, Madrid, 1821; SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*

¹⁷ N.º 152 de F. AVRIL, *Manuscrits de la Péninsule Iberique* (Manuscrits de la Bibliothèque Nationale), París, 1982, págs. 135 y ss.; J. E. KELLER y R. P. KINKADE, *Iconography in medieval literature*, Kentucky, 1984, págs. 60-92.

¹⁸ M. LÓPEZ SERRANO, *Libro de la Montería del rey de Castilla Alfonso XI*, Madrid, 1974, 2.ª edición.

¹⁹ Th. KREN, «Breviary of Queen Isabella of Castile», en *Renaissance painting in manuscripts* (Treasures from the British Library), Nueva York, 1983, págs. 40-48.

²⁰ P. M. de WINTER, «A Book of Hours of Queen Isabel la Católica», en *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art for December*, 1981, págs. 342-427.

²¹ J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Exposición de los códices miniados españoles. Catálogo*, Madrid, 1929, pág. 123.

²² Conocido desde hace tiempo, muchos autores se han referido a él sin que haya sido estudiado con un cierto detenimiento. Ya DOMÍNGUEZ, *op. cit.*, pág. 124, aludió a él. Apenas merece una nota, sin descripción o análisis en J. JANINI, *Manuscritos litúrgicos de las Bibliotecas de España. I. Castilla y Navarra*, Burgos, 1977, n.º 70, págs. 84-85. Figuró con el n.º 56, sin que la ficha sea especialmente precisa, salvo el número de folios y las dimensiones, en la exposición sobre *Los Reyes Bibliófilos*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1986, pág. 82, aunque se reunieron varios manuscritos que pertenecieron a la reina Católica en un apartado especial.

²³ P. JUNQUERA y C. HERRERO, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Vol. I: Siglos XVI, Madrid, 1986, serie VII, paño I, pág. 31.*

²⁴ P. JUNQUERA, «Tapices de los Reyes Católicos y de su época», en REALES SITIOS, VII, n.º 26 (1970), págs. 16-26; G. DELMARCEL, «The triumph of the seven Virtues and related Brussels tapestries of the Early Renaissance», en *Actas Simposio The Tapestry*, San Francisco, 1976, págs. 155 y ss.

²⁵ Además de los citados estudios de P. JUNQUERA y R. A. D'HULST, *Tapisseries flamands du XIV au XVIII siècles*, Bruselas, 1960, n.º 14.

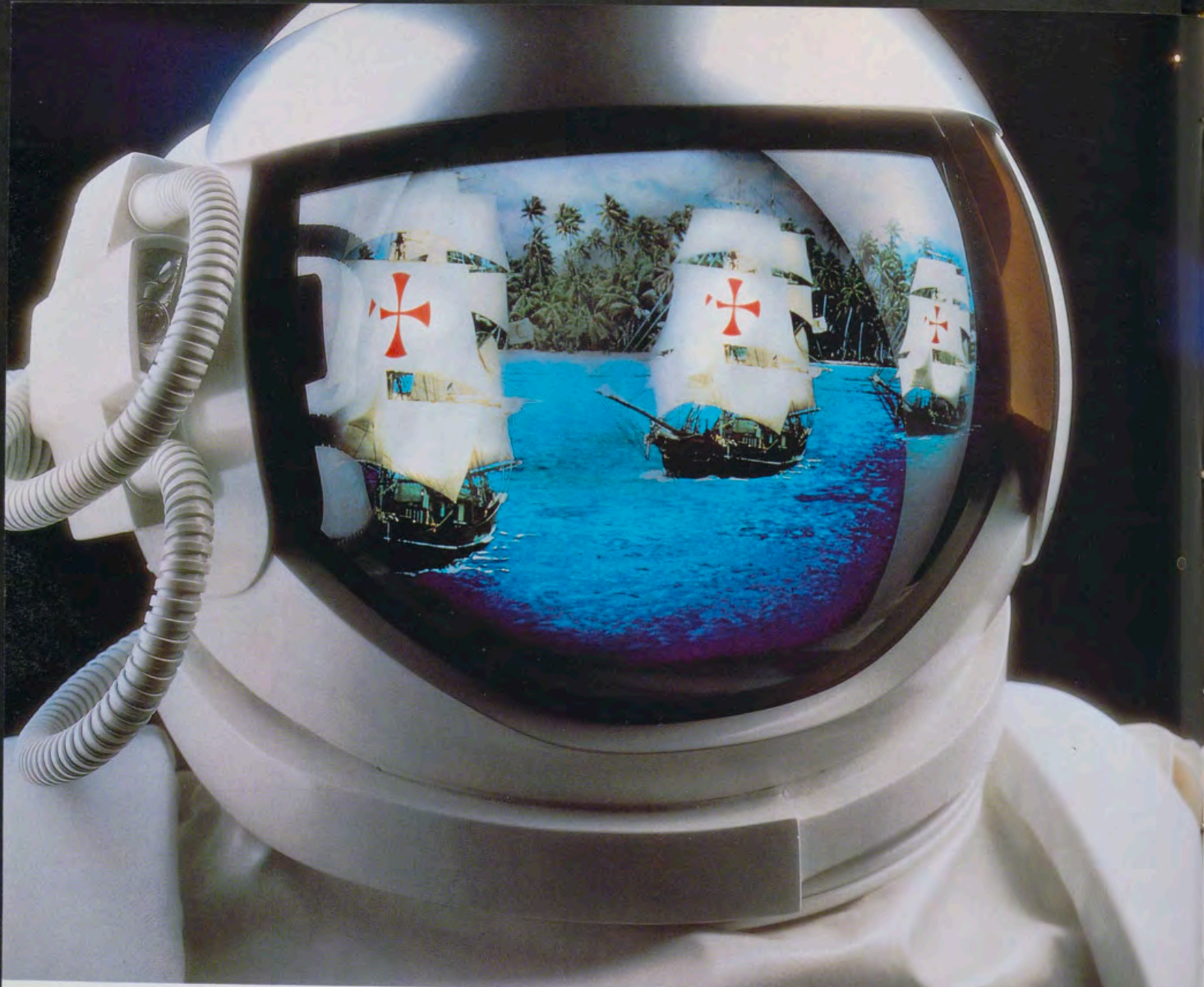
S E E D A



PUBBLINCA

B A I L E Y S





Espíritu de descubrimiento

Un espíritu que siempre ha movido a Alcatel Standard Eléctrica. Que la ha convertido en la empresa española líder en soluciones globales a los problemas de comunicación. En la empresa que aporta continuamente innovaciones tecnológicas en productos y sistemas en cualquier campo de las telecomunicaciones. Con calidad.

Y, por eso, porque el espíritu de descubrimiento ahora tiene

una cita en la Exposición Universal de Sevilla, allí estará también Alcatel.

Patrocinando un espectáculo innovador sobre los descubrimientos y un planetario de la más moderna tecnología digital en los pabellones de los Descubrimientos y el Futuro.

Porque como siempre, Alcatel sigue hacia adelante. Por delante.



EL ESPIRITU DEL '92

Alcatel Standard Eléctrica, S.A. Ramirez de Prado, 5. 28045 Madrid
Tel. 900-18 19 20

ALCATEL
EMPRESA
COLABORADORA
EXP '92
SEVILLA



Socio Colaborador
Equipos y servicios para
información a los medios
de comunicación

La agencia de viajes le dará los conceptos y las indicaciones más idóneas para visitar el País de las Maravillas. Puedes solicitar información más detallada a la sede ENIT - Calle Alcalá, 63 - 28014 Madrid - tel. 91 5168008, itis 43331, fax 91 51693668 - o a ENIT - Calle Arhan, 212 - 08006 Barcelona - tel. 93 2007776, itis 51586, fax 93 4141219.

EL MEJOR MOMENTO DE UNA CONVENCION EN ITALIA.



“..Una convencion siempre es una convencion. ¿Que diferencia puede haber entre celebrarla en un lugar o en otro?”.. Correcto, una convencion siempre es una convencion. Pero Italia siempre es Italia. Una convencion en Italia no sólo podrá ofrecerte instalaciones eficientes y altamente equipadas, sino que también convertirá su tiempo libre en algo inolvidable. En cualquier rincón de Italia usted puede encontrarse a si mismo, puede sumergirse en un incomparable mundo de arte, museos, extensos parques, instalaciones deportivas, tiendas famosas, night clubs y exquisitos restaurantes: de esta forma un viaje de negocios puede resultar mucho más agradable. Esta es la agenda para una convencion en Italia. ¿Todavía sigue pensando que no hay ninguna diferencia?.



EL PAIS DE LAS MARAVILLAS.



ITALIA UNICO EJEMPLAR CONOCIDO.

PUENTE DE LA CARTUJA



VIVIENDAS PARA LA EXPO'92



SEVILLA

EDIFICIO TORRETRIANA - JUNTA DE ANDALUCIA



PABELLON DE LA CRUZ ROJA Y DE LA MEDIA LUNA ROJA



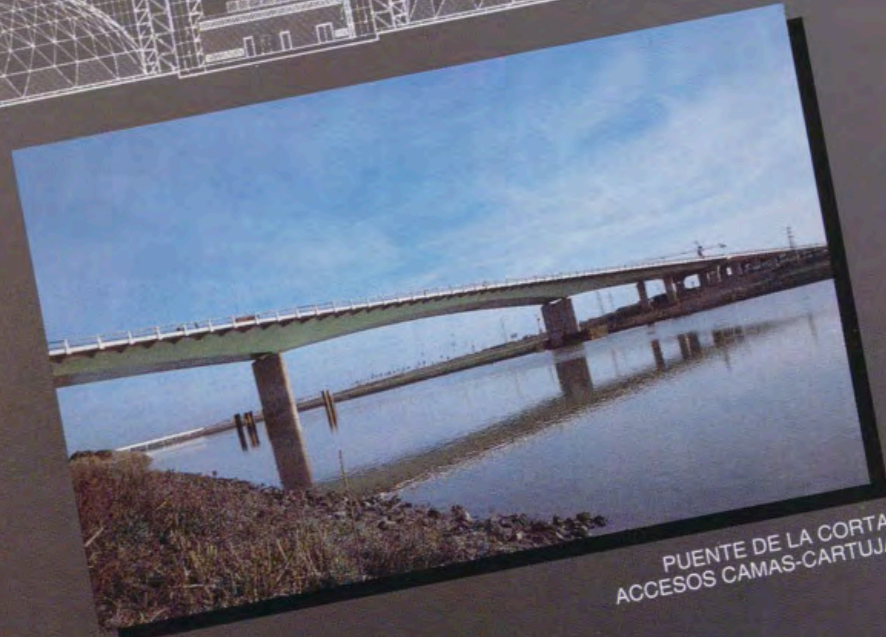
PABELLON DE LA O.N.U.



PABELLON DE LOS ESTADOS UNIDOS



PABELLON DE EUSKADI



PUENTE DE LA CORTA. ACCESOS CAMAS-CARTUJA

La nueva ciudad del 92

PABELLON DEL FUTURO



1931 **60 años** construyendo 1991



ENTRECANALES
ENTRECANALES Y TAVORA S.A. / EMPRESA CONSTRUCTORA

MONEDAS QUINTO CENTENARIO SERIE II.

Caras famosas por su valor.



Una inversión histórica. La Serie II es un homenaje a los protagonistas de valor de la historia iberoamericana. Acuñaciones en oro y plata de la máxima pureza, con la métrica de las legendarias monedas españolas: la "onza", el "real de a ocho", "el cincuentín". En calidad "proof" y "flor de cuño". Piezas con un valor histórico.



FABRICA NACIONAL DE MONEDA Y TIMBRE

Salir de Viaje es Ganar
un Proceso Contra el Hábito.
Paul Morand.



S E N L A C U L T U R A

E N C U E N T R O

PATRIMONIO CULTURAL

El Programa de Preservación del Patrimonio Cultural de Iberoamérica tiene como objetivo la restauración y revitalización de nuestro Patrimonio Histórico Artístico común en el convencimiento de que el trabajo conjunto en la recuperación del Patrimonio Histórico Iberoamericano constituye una vía importante de identificación, entendimiento y conocimiento mutuo.

Esta idea ha dado impulso a un gran proyecto de revitalización de centros históricos y restauración de edificios singulares, que ha puesto en marcha proyectos y obras en cerca de 20 países iberoamericanos: México, Venezuela, Brasil, Puerto Rico, Ecuador, Paraguay, Chile, Argentina, Uruguay, Nicaragua, Bolivia, Perú, República Dominicana, Jamaica, Panamá, Costa Rica, Colombia y Guatemala.

Asociado a este proyecto se han puesto en marcha las Escuelas Taller en Iberoamérica, que están permitiendo a jóvenes en paro de Brasil, Chile, Nicaragua, Paraguay, Puerto Rico y Venezuela "aprender a trabajar trabajando" en las obras de revitalización del programa de Preservación del Patrimonio, recuperando técnicas y oficios casi perdidos, a la vez que proporcionando oportunidades de inserción en el mundo laboral.



E N C U E N T R O E N T R E D O S M U N D O S



Actividades culturales

«ESPLENDOR DE LA MONARQUÍA ESPAÑOLA. TAPICES Y ARMADURAS DEL RENACIMIENTO»

Sus Majestades los Reyes inauguraron en Nueva York la Exposición «Esplendor de la Monarquía Española. Tapices y Armaduras del Renacimiento» del Patrimonio Nacional, organizada en colaboración con el Metropolitan Museum of Art. La Exposición viajará en el primer trimestre de 1992 a Barcelona y, posteriormente, a Madrid.

Manuel Gómez de Pablos, Presidente del Patrimonio Nacional, presentó la Exposición junto a Philippe de Montebello, Director del Metropolitan, en un acto de apertura de las actividades programadas para el Quinto Centenario en Norteamérica. En la Muestra se incluyen las mejores piezas de las series de tapices más representativas del siglo XVI, así como las principales armas y armaduras conservadas en la Armería del Palacio Real de Madrid.

La Exposición «Esplendor de la Monarquía Española. Tapices y Armaduras del Renacimiento» reúne paños de las series «Los Honores», «Apocalipsis», «La Conquista de Túnez» y «Las Esferas», entre otras, en las que participaron grandes maestros bruseleses del siglo XVI como Pierre Van Aelst y Guillermo Pannemaker. Estas cuatro series constituyen un magnífico ejemplo de la re-

levancia de los tapices en el Siglo de Oro español.

Las armas y armaduras comprenden varias piezas de los siglos XV y XVI, entre las que se encuentran el Estoque de Ceremonia de los Reyes Católicos, Media Armadura de Felipe el Hermoso y el Arnés de KD (Karolus Divus). Los monarcas españoles, desde los Reyes Católicos, encargaban sus armas y armaduras a los mejores artesanos nacionales y extranjeros del momento. Así, junto a la espada del Gran Capitán, se

*Armadura de Carlos V,
atribuida a Kolman Helmschmid
(1470/71-1532).*



pueden contemplar las obras de nombres míticos, dentro del Gremio de la Armería, como son el alemán Kolman Helmschmid y los hermanos italianos Filippo y Francesco Negroli.

De esta forma, el Metropolitan Museum of Art, de Nueva York, expone veinticinco piezas entre tapices, armas y armaduras, conservadas por el Patrimonio Nacional, que reflejan el gran período de expansión del Reino de España, y la importancia que tuvieron las excepcionales figuras del Emperador Carlos I y su hijo Felipe II.

Las piezas reunidas en la Exposición son un fiel reflejo de una etapa en la que el Reino de España gozó de una situación privilegiada, desde el punto de vista político, económico y geográfico, como enclave de tres continentes: Europa, África y América.

Los Reyes Católicos, tras la conquista de Granada, iniciaron un período caracterizado por la unidad territorial de sus dominios. Este poder se reflejaba en todos sus actos y en sus riquezas. La Corte, que tuvo carácter itinerante hasta la segunda mitad del siglo XVI, transportaba joyas, armaduras, plata, reliquias, manuscritos antiguos, alfombras, y tapices..., que eran los signos externos de la magnificencia y poder Real. Así, artistas de todo el mundo viajaron a España en el siglo XVI para trabajar en la Corte. A su vez, el Reino de España tenía bajo su ámbito de influencia los dos centros más importantes en la manufactura de tapices: Italia y Flandes, focos artísticos del Renacimiento que dieron grandes figuras en todos los campos de las Artes.

Los Reyes de España, profundos conocedores y amantes del Arte, ejercieron desde en-



Actividades culturales

tonces una importante labor de mecenazgo sobre pintores, tejedores, bordadores, armeros, etc. En la temática artística se recogía la creciente preocupación por la defensa de la Fe Católica y la exaltación de las virtudes cristianas en reyes y gobernantes.

LOS TAPICES

El Siglo de Oro español, marcado por la expansión militar, reflejó esta preocupación en los motivos mitológicos y figuras heroicas de las composiciones artísticas. Así, en cuatro de las series de la Exposición del Metropolitan se pueden ver paños que exaltan valores mitológicos junto a virtudes cristianas; héroes que son compendio de todas las fuerzas del universo, como Hércules; y las grandes batallas y gestas del emperador Carlos I.

Las series de tapices se encargaban en Flandes y los cartones se pintaban según las pautas artísticas, que recogían la interpretación de temas paganos en términos cristianos. La gran industria flamenca y el comercio fluido entre Castilla y Flandes propiciaban las manufacturas de grandes paños.

En el siglo XVI, la Corte Española se trasladaba continuamente, y los palacios y monasterios que habitaban debían ser ornamentados con grandes tapices que vistieran sus paredes.

Los Paños, las Armas y las Armaduras que conserva el Patrimonio Nacional han llegado hasta nuestros días gracias al carácter ornamental de los primeros y la creación, por parte de Felipe II, de la Real Armería, situada entonces en el recinto del Alcázar madrileño. Esto evitó en gran medida que se siguiera la costumbre de ena-

jenar a la muerte del Rey todos sus bienes, para satisfacer a familiares y deudos y permitir que hoy en día se puedan admirar.

La colección de Tapices del Patrimonio Nacional está entre las mejores del mundo y reúne más de 1.500 piezas. La Muestra del Metropolitan de Nueva York incluye varios ejemplos de los tapices del siglo XVI, en los que se puede apreciar su valor y riqueza en la temática, colorido, dimensiones y función. La Colección fue iniciada por los Reyes Católicos y gran parte de sus fondos fueron tejidos en los Centros de Audenarde y Bruselas (Países Bajos). Todos ellos poseen las marcas y monogramas que los identifican con una manufactura determinada.

LAS ARMAS

En el terreno militar, el siglo XVI dio paso al uso de las armas de fuego. Sin embargo, no se consideraban lo suficientemente «honorables» para que los monarcas aparecieran con ellas. Así, los caballeros y nobles siguieron con las armas tradicionales para participar en justas y torneos, y los reyes continuaron encargando a los más prestigiosos armeros piezas que enriquecieran sus colecciones.

Felipe II fue el impulsor de la Real Armería de Madrid y dotó sus fondos con las armas de su padre, Carlos I, de su hermanastro y héroe de la Batalla de Lepanto, Juan de Austria, y de su hijo, el infante don Carlos, muerto prematuramente. También fue el último rey español presente en una batalla y quiso conservar para sí las lanzas, espadas y armaduras de su admirado padre.

En el Siglo de Oro español, dentro de la importancia que

adquirieron las artes marciales, se observa una creciente admiración por los arneses ornamentales. La decoración grabada refleja en sus motivos clásicos y religiosos el mundo intelectual y espiritual de la época.

Las piezas de la Real Armería que se presentan en la exposición «Esplendor de la Monarquía Española. Tapices y Armaduras del Renacimiento» son un símbolo excepcional de las forjas más destacadas de este período y reflejan la importancia de la labor de mecenazgo ejercida por la Monarquía en una etapa clave para la cultura occidental.

CONFERENCIA DE PAZ EN EL PALACIO REAL DE MADRID

En el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid se ha celebrado la primera fase de la Conferencia de Paz sobre Oriente Medio. Su Majestad el Rey Don Juan Carlos I estuvo presente en la ceremonia inaugural de la Conferencia, y recibió a



La Conferencia de Paz se celebró en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid.

los jefes de las delegaciones de los países convocantes y participantes. El Presidente del Gobierno, Felipe González, pronunció un breve discurso de bienvenida en nombre del país anfitrión.

Patrimonio Nacional contribuye así a la realización de uno de sus objetivos primordiales: proporcionar el debido servicio a la Corona para la realización de actos oficiales.

«RESIDENCIAS REALES Y CORTES ITINERANTES»

Manuel Gómez de Pablos, Presidente del Patrimonio Nacional, inauguró el Ciclo de Conferencias «Residencias Reales y Cortes Itinerantes» que, bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, se celebra en el Salón Génova del Palacio Real de Madrid durante los dos próximos años. En 1992 y 1993 tendrán lugar la segunda y tercera fases de este Ciclo, en el que participan especialistas de la talla de Elliot y Bottineau.

En la primera fase de las conferencias, celebradas en el mes de noviembre, intervinieron: Emilio García Gómez, Director de la Real Academia de la Historia; Luis Suárez Fernández, Catedrático de Historia Medieval de la Universidad Autónoma de Madrid; y Fernando Chueca Goitia, Académico de las Reales de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando.



Manuel Gómez de Pablos inauguró el Ciclo de Conferencias «Residencias Reales y Cortes Itinerantes».

En la primera fase de las conferencias intervinieron: Emilio García Gómez, Luis Suárez Fernández y Fernando Chueca Goitia.

Emilio García Gómez abrió el Ciclo con una conferencia sobre las «Residencias Reales en la España musulmana». Tras exponer cómo la idea de residencia iba, generalmente, unida a la de capitalidad y cómo se buscaban ante todo razones geográficas, estratégicas o burocráticas a la hora de elegirlos, abordó el apartado de los sitios reales, que acabaron por suplantarse a la corte. A continuación

disertó sobre los palacios árabes, cuya situación fue muy similar a la nuestra, si exceptuamos el hecho de que la capitalidad fue fija.

Tras hacer un recorrido por diferentes ciudades y palacios de España, afirmó que la «Giralda es hoy uno de los símbolos de España». «Tiene cinco siglos —dijo— y cuando cayó en nuestras manos tenía cincuenta años. Bien podemos decir que la Giralda es nuestra».

Luis Suárez Fernández habló sobre el «Origen y evolución del Palacio Real en la Edad Media». Tras definir el concepto de palacio como una institución que disponía de un establecimiento, señaló que para los monarcas visigodos «palatium» era, ante todo, un séquito vinculado al rey de manera personal y directa. El concepto de palacio en la Edad Media fue el de un órgano instrumental por medio del cual se ejercía el poder y el lugar donde habitaba el monarca y su «corte».

Después de exponer la trayectoria del «palacio» hasta el siglo XIV, afirmó que el Pala-





Actividades culturales



cio Real, en cuanto institución, fue una de las más importantes de la Edad Media, y contribuyó a poner los cimientos del futuro estado de derecho.

Para finalizar señaló que al término de un período de seiscientos años los palacios reales, en víspera de sintetizarse en uno solo, llegaron a convertirse en la representación adecuada para la soberanía real. Si esta era, a su vez, la síntesis final de todos los principios de autoridad que correspondían al reino, es fácil comprender la causa de que el Palacio aparezca, incluso en su estructura externa, como el punto de referencia para la conciencia nacional.

Fernando Chueca Goitia centró su intervención en las «Residencias Reales en la época moderna». Cuando los Borbones llegaron a España se encontraron con que, alrededor de Madrid, existían una serie de residencias regias de muy diversa consideración y estilo, que ellos asumieron e incrementaron. De todas las residencias modernas, el Palacio de Madrid fue la única que originalmente emprendieron, realizaron y completaron los nuevos gobernantes. Las demás se basaron en otras antiguas, especialmente modeladas por nuestro primer rey constructor Felipe II.

Gran éxito del Ciclo «Residencias Reales y Cortes Itinerantes».

Javier Bas Pascual entregó los Premios del II Campeonato de Tenis Patrimonio Nacional.



II CAMPEONATO DE TENIS PATRIMONIO NACIONAL

En las pistas de tenis del Complejo Deportivo de Somontes se ha celebrado el II Campeonato de Tenis Patrimonio Nacional para Centros Escolares, organizado por Patrimonio

en colaboración con la Federación de Tenis de Madrid.

El Patrimonio Nacional, dentro de un plan de actividades culturales, en el que se incluyen exposiciones, ciclos de música y concursos de fotografía y pintura, ha llevado a la práctica, por segundo año consecutivo, un certamen deportivo con el ánimo de fomentar el deporte de equipo en el período lectivo e iniciar unas pruebas en las que los distintos centros puedan desarrollar la práctica deportiva de competición.

El Campeonato ha reunido cerca de ochenta participantes, encuadrados en nueve equipos: «St. Anne's School», «Gran Capitán», «Villa de Vallecas», «Liceo Anglo-Español», «Agora», «San Estanislao de Kostka A», «San Estanislao de Kostka B», «José Luis Sampedro» y «La Herrería».

Obtuvo el título de Campeón el Instituto «José Luis Sampedro»; y el de Subcampeón el «Liceo Anglo-Español»; quedaron como Semifinalistas: el «San Estanislao de Kostka A» y «St. Anne's School». En la prueba de consolación, quedó Campeón el «San Estanislao de Kostka B»; y Subcampeón, el «Villa de Vallecas».

La entrega de premios, presidida por Javier Bas, Subdirector General de Administración de Inmuebles y Recursos del Patrimonio Nacional, y José Luis Gómez de la Vega, Vicepresidente de la Federación de Tenis de Madrid, reunió a los representantes y alumnos de todos los equipos inscritos en el Campeonato.

Además de trofeos y premios repartidos a finalistas y semifinalistas, todos los capitanes y jugadores de los equipos del II Campeonato de Tenis Patrimonio Nacional recibieron un regalo de participación.

«JORNADAS DE ESTUDIO Y DIVULGACION SOBRE LAS ESCUELAS TALLER» EN EL ESCORIAL

Manuel Gómez de Pablos, Presidente del Patrimonio Nacional, y Ramón Salabert, Director General del Instituto Nacional de Empleo, presidieron la celebración de las «Jornadas de Estudio y Divulgación sobre las Escuelas-Taller», en el Aula Magna del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

La Jornada inaugural se dedicó a la reflexión y al diálogo sobre la formación de artesanos en los Reales Sitios. Se desarrollaron varias conferencias sobre temas urbanísticos, de jardinería, talleres de restauración y programas de Escuelas-Taller, impartidas por personas de reconocido prestigio en estos campos. Al finalizar estas conferencias tuvo lugar un coloquio.

El arquitecto José María Pérez González «Peridis», promotor del programa «Escuelas-

Manuel Gómez de Pablos presidió las «Jornadas de Estudio y Divulgación sobre las Escuelas-Taller».



Taller», intervino como ponente y dio una visión sobre el futuro de estas Escuelas.

Finalizado el acto de clausura, Paulino González ofreció un concierto de órgano en la Basílica del Real Monasterio, con obras como «Preludio y fuga en Mi menor. BWV 533» y «Toccatá y fuga en Re menor. BWV 565», de J. S. Bach; «Sonata n.º 45 en Sol mayor», de A. Soler; «Suite Gothique», de L. Bollmann; y «Versos de II Tono», de F. M. López.



«CONOCER EL PATRIMONIO NACIONAL»

La exposición «Conocer el Patrimonio Nacional» ha permanecido abierta al público du-

rante treinta y ocho días en el Aeropuerto de Asturias. Posteriormente fue trasladada al Aeropuerto de Santander, y, por último, a la Sala Expometro, situada en la estación de Retiro, línea 2.

La Muestra ha sido organizada por el Patrimonio Nacio-



Julio de la Guardia, Gerente del Patrimonio Nacional, durante la inauguración de «Conocer el Patrimonio Nacional» en el Aeropuerto de Asturias.

nal, en colaboración con Aeropuertos Nacionales en los dos primeros casos; y con el Metro de Madrid, en el tercero.

En ella se hace un recorrido a través de las imágenes exteriores e interiores de los Palacios Reales de Madrid, El Pardo, La Quinta, Aranjuez, La Almodaina, La Granja y Riofrío, así como de los Reales Monasterios de El Escorial, Santa Clara de Tordesillas (Valladolid), Las Huelgas (Burgos) y Las Descalzas Reales y La

La inauguración de las Jornadas sobre las Escuelas Taller se dedicó a la reflexión y al diálogo sobre la formación de artesanos en los Reales Sitios.



Actividades culturales



Encarnación (Madrid). Asimismo se exhiben fotografías correspondientes a algunas de las piezas más representativas de las colecciones artísticas conservadas por este Organismo.

La Exposición, de carácter itinerante, intenta difundir, a través de las Salas de Exhibición de Aeropuertos, Colegios y otros centros culturales nacionales e internacionales, los bienes histórico-artísticos conservados por el Patrimonio Nacional.

En «Conocer el Patrimonio Nacional» se exhiben fotografías de los Palacios y Monasterios, y piezas de las colecciones artísticas de este Organismo.

«LOS VIRTUOSOS DE MOSCÚ» EN EL PALACIO REAL DE ARANJUEZ

Los «Virtuosos de Moscú» ofrecieron un concierto en la Capilla del Palacio Real de Aranjuez, organizado por el Patrimonio Nacional, en colabo-

«Los Virtuosos de Moscú» dedicaron su programa íntegramente a Vivaldi.



ración con la Fundación Príncipe de Asturias y la Fundación Caja de Madrid.

El programa de actuación estuvo íntegramente dedicado a Vivaldi, con obras como «Concierto para violín, violoncello y orquesta», «Concierto para dos oboes en Re menor» y «Concierto para orquesta en La mayor», en la primera parte; «Concierto para tres violines en Fa mayor», «Concierto para dos violines en La menor» y «Concierto para violín en Mi menor», en la segunda.

El Cuarteto Shostakovich actuó en la Iglesia Vieja del Monasterio de El Escorial.



PROYECTO «STRADIVARIUS REAL»

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, y en virtud del acuerdo existente entre el Patrimonio Nacional y la Fundación Carlos de Amberes, se han celebrado una serie de conciertos con los Stradivarius de la Colección Real y la participación de los mejores cuartetos del mundo. El proyecto se enmarca dentro de las actividades previstas con motivo de la capitalidad cultural europea de Madrid en 1992, y se presentará en una serie de televisión a finales del próximo año.

En la Iglesia Vieja del Real

Monasterio de El Escorial, el Cuarteto de cuerda Shostakovich interpretó obras de Prokofiev, Julio Gómez y Shostakovich.

El Cuarteto de Cuerda Borodín ofreció, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, un concierto, con obras de Alexander Borodín, Dimitri Shostakovich, Luigi Boccherini y Tchaikovski.

Y, por último, en la Colegiata de La Granja de San Ildefonso, el Cuarteto de Cuerda Melos interpretó obras de Arriaga, Johannes Brahms y Leos Janáček.

VI CICLO «MUSICA EN NAVIDAD»

El Patrimonio Nacional organiza, por sexto año consecutivo, el Ciclo de «Música en Navidad», en el que, además de los tradicionales conciertos de música coral en el Palacio Real de Madrid y en el Real Monasterio de La Encarnación, se incluyen tres conciertos en el Real Monasterio de El Escorial, dos en la Basílica y uno en la Iglesia Vieja.

También la Capilla del Palacio Real de Aranjuez es escenario de «Música en Navidad», con un recital de Amancio Prada.

La Escolanía del Real Monasterio de El Escorial ofrecerá diversos recitales de temas clásicos navideños en Aranjuez, la Iglesia Vieja del Monasterio de El Escorial y en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, en un concierto especialmente dedicado al público infantil.

Por último, y en la Basílica de El Escorial, la Filarmónica Nacional de Moldavia ofrecerá una selección de villancicos universales y el Oratorio de «La Creación» de Haydn. Asimismo, el Coro Canticum y la Orquesta de Cámara Salieri, de Hungría, interpretarán obras de Corelli y de Juan Sebastián Bach.

Dentro del extenso mundo de la composición, la forma de expresión popular más extendida es precisamente aquella que corresponde a la música navideña, cuyo testimonio se ve reflejado en este Ciclo que organiza el Patrimonio Nacional, siguiendo el deseo de Sus Majestades los Reyes, sensibles a cuanto sea promover y difundir los valores fundamentales de nuestra cultura.

NOVEDADES EDITORIALES

«CATALOGO DE PINTURA VENECIANA HISTORICA EN EL REAL MONASTERIO DE EL ESCORIAL»

Leticia Ruiz realiza un estudio crítico y sistematizado de la escuela veneciana del siglo

XVI y del importante papel que desempeñaron en ella Carlos V y Felipe II. La invasión napoleónica y la creación del Museo Nacional del Prado provocaron una dispersión del conjunto veneciano, que ensombreció la colección atesorada por nuestros monarcas. En el Catálogo se recogen también un gran número de obras que ya no se exhiben en El Escorial.

El trabajo de la autora no constituye únicamente un acercamiento a la escuela veneciana del siglo XVI, sino que intenta profundizar también en el coleccionismo regio que configuró tan extraordinaria pinacoteca.



Catálogo de Pintura Veneciana histórica en el Real Monasterio de El Escorial

LETICIA RUIZ GOMEZ



INVENTARIOS REALES

CARLOS III

1789

III



«INVENTARIOS REALES.

CARLOS III. 1789».

El Patrimonio Nacional ha publicado el tercer tomo de los Inventarios Reales de Carlos III, preparados para su edición por Fernando Fernández-Miranda y Lozana. En este volumen se recogen los apartados de cortinajes y colgaduras, tapices, alfombras y mobiliario de los Palacios Reales de Madrid, Buen Retiro, Aranjuez, San Lorenzo de El Escorial y San Ildefonso. Se incluye también una serie de índices: topográfico, de materias y de autores, y la reproducción de las firmas de los diferentes artistas que participaron en la elaboración de este Inventario.

Se completa así el Inventario General de Bienes recogidos en la Testamentaría del Rey Carlos III, cuya transcripción se llevó a cabo dentro del programa de actividades culturales que el Patrimonio Nacional realizó para conmemorar el Segundo Centenario de la muerte de este Monarca, el 14 de diciembre de 1788.

El presente Inventario, elaborado a la muerte de Car-



Actividades culturales

los III, constituye el primero del llamado Palacio Nuevo de Madrid. Fue llevado a cabo entre 1789 y 1790, y se compone de tres volúmenes manuscritos que se conservan en el Archivo de Palacio, bajo las signaturas A.G.P.-260, 261, 262; existe una copia manuscrita de la época, bajo las signaturas A.G.P.-257, 258, 259, también en tres volúmenes.

En el primer volumen de los Inventarios Reales (A.G.P.-260), además de a pintura y escultura se hace referencia a muebles, relojes, plata y los más diversos objetos.

El segundo volumen recoge la pintura, escultura y mobiliario de los Palacios Reales de: Madrid, llamado en la época Palacio Nuevo, Buen Retiro, San Lorenzo de El Escorial, Aranjuez, San Ildefonso de La Granja, y El Pardo, y de las Casas de Campo de Madrid, Quinta de El Pardo, Quinta del Duque del Arco, Torre de la Parada, Batuecas, Castillo de Viñuelas, de San Lorenzo, Zarzuela, Casa del Monje y Casa de Pesadilla.

Para facilitar el manejo de la obra se han numerado los diferentes asientos de cada uno de los volúmenes.

NUEVOS VOLUMENES DE LAS «FUENTES MEDIEVALES CASTELLANO- LEONESAS»

Patrimonio Nacional, en colaboración con el Departamento de Historia Medieval del

Colegio Universitario de Burgos, ha publicado tres nuevos volúmenes de la «Colección Fuentes Medievales Castellano-Leonesas»:

En el primero de ellos —*Documentación del Monasterio de Las Huelgas de Burgos (1329-1348)*—, de Javier Peña Pérez, se recogen textos de la etapa relativa a buena parte del reinado de Alfonso XI en Castilla.

El segundo volumen —*Documentación del Monasterio de Las Huelgas de Burgos (1349-1376)*—, del mismo autor, se ciñe a los años centrales del siglo XIV, en los que el reino de Castilla atraviesa una dura crisis. Las fechas que enmarcan esta obra coinciden con los últimos años del reinado de Alfonso XI, la totalidad de los de Pedro I y una parte de los de Enrique II.

En el tercer volumen —*Documentación del Hospital del Rey de Burgos (1136-1277)*—, de Carmen Palacín Gálvez y Luis Martínez García, se aborda en profundidad la génesis y desarrollo, durante la Edad Media, del señorío de uno de los hospitales más poderosos de la España medieval, fundado por el rey de Castilla Alfonso VIII y su esposa Leonor, y rehabilitado hoy como Facultad de Derecho.

La publicación de estas obras, presentadas recientemente, se inscribe dentro del convenio firmado entre el Patrimonio Nacional y la Universidad de Valladolid, con objeto de catalogar los fondos bibliográficos de la Biblioteca del Real Monasterio de Las Huelgas, labor llevada a cabo por el Departamento de Historia Medieval del Colegio Universitario Integrado de Burgos. Se cumple así la primera parte de un gran proyecto de investigación que comenzó hace doce años.

RESTAURACIONES

EN EL PALACIO REAL DE MADRID. NUEVA TELA PARA EL TRANVIA DE CARLOS III

Con motivo de la campaña de restauración de 1991 se ha tejido un damasco en taller manual para el tranvía de Carlos III, pequeña sala de comunicación entre dos importantes salones del ala oeste del Palacio: el de Gasparini y el de Carlos III. El tranvía había perdido parte de su decoración original. Ahora ha sido especialmente diseñado un tejido con las iniciales de sus Majestades los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía, y la corona real, sobre un fondo de flores de lis.

Se enriquece así la colección de textiles realizados para conmemorar a distintos monarcas, como son las tapicerías del Salón de Carlos III (bordadas con hilo de plata sobredorada), el terciopelo labrado de la Antecámara Oficial (con los símbolos de Don Alfonso XII) o el damasco del tranvía de la Cámara (con las iniciales de Don Juan Carlos).



PORQUE EL MAÑANA SE DECIDE HOY



AGGF

La vida tiene cientos de curvas.

Demográficas, de los accidentes de automóvil, de inversiones en salud, del ahorro...

Curvas que los hombres y mujeres de AGF estudian cada día, anticipando para usted su evolución.

Porque sólo así tenemos la garantía de ofrecerle los

consejos más personalizados y toda una gama de seguros que cumplen lo que prometen.

Y es que en AGF hemos hecho del mañana nuestra preocupación de hoy.

Consulte sobre su futuro con un profesional de AGF.

Porque el mañana se decide hoy.



SEGUROS

EL SEGURO CON MAYUSCULAS



VACHERON CONSTANTIN

La plus ancienne manufacture d'horlogerie du monde
Geneve, depuis 1755.




SUAREZ
JOYERIA

Serrano, 62. Serrano, 63. Madrid. Gran Vía, 43. Bilbao.