

RETRATOS DE PIEDAD, RETRATOS DE PODER:
LAS REPRESENTACIONES DEVOCIONALES
DE ISABEL I DE CASTILLA Y DE SU HEREDERA,
JUANA I, Y SU SIMBOLOGÍA PÚBLICA

PORTRAITS OF PIETY, PORTRAITS OF POWER:
THE DEVOTIONAL REPRESENTATIONS
OF ISABEL I OF CASTILE AND HER HEIR, JUANA I,
AND THEIR PUBLIC SYMBOLISM

MELANIA SOLER MORATÓN
Universidad de Murcia
<https://orcid.org/0000-0003-0467-921X>

Recibido: 29/03/2021 Evaluado: 15/11/2021 Aprobado: 22/12/2021

RESUMEN: En el siglo XIII comenzaron a surgir en todo Occidente imágenes de orantes que asistían a la narración divina. Producto de la consolidación de la vía afectiva de la imagen, estas representaciones tenían como fin último la salvación del alma del representado. Sin embargo, el surgimiento de este tipo de imágenes fuera de los espacios íntimos –capilla y el oratorio– inducirán a plantear las consideraciones públicas propias de las mismas. El objetivo del presente artículo versará en el estudio de las implicaciones sociopolíticas propias de las representaciones orantes de Isabel I de Castilla y Juana I de Castilla.

Palabras clave: Isabel I de Castilla, Juana I de Castilla, Edad Media, *Imitatio Christi*, Devoción Mariana e Imagen.

ABSTRACT: In the thirteenth century, images of praying persons assisting the divine narration began to appear throughout the West. Product of the consolidation of the affective via of the image, these representations had as their ultimate goal the salvation of the soul of the represented. However, the emergence of this type of images outside the intimate spaces - chapel and oratory - will induce to raise the public considerations proper to them. The objective of this article will be to study the sociopolitical implications of the praying representations of Isabel I of Castile and Juana I of Castile.

Key words: Isabel I of Castilla, Juana I of Castilla, Middle Ages, *Imitatio Christi*, Marian Devotion and Image.

UNA DEVOCIÓN DE ORDEN PÚBLICO: LA IMPORTANCIA DE LA RELIGIÓN DE LA REINA

En 1554 el jesuita Francisco de Borja escribía al rey Felipe II alertando a su majestad sobre la negativa de su abuela, la reina Juana I de Castilla, a seguir los preceptos marcados por la fe. Los últimos años de la hija de los Reyes Católicos habían transcurrido en un continuo ir y venir de confesores que, ante la imposibilidad de guiar en devoción a la reina, abandonaban el palacio de Tordesillas. La actitud de Juana hacia las prácticas devocionales no había sido siempre negativa, ya que, como ella misma aseguró al jesuita: « [...] que en los tiempos pasados solía confesar y comulgar y oía sus misas y tenía imágenes y rezaba en unas oraciones aprobadas que le había dado un fraile confesor de los reyes católicos... y... las imágenes que tenía... eran un santo domingo y un San Francisco y San Pedro y San Pablo ».¹

La misiva de Borja es solo un ejemplo más de la importancia otorgada a la devoción como medio idóneo de salvación. La necesidad por parte del religioso de informar de las negligencias devocionales de la reina respondía no solo al deseo de que esta alcanzara los cielos, sino también, de que cumpliera con las implicaciones morales y públicas que entrañaba el propio acto de la piedad devocional. Tal como puede comprenderse de lo manifestado por Juana, el ejercicio de la devoción conllevaba más allá de un simple acto de fe. El inventario de la reina es el mejor ejemplo de este hecho, encontrándose entre sus pertenencias una nutrida biblioteca de textos religiosos al igual que imágenes, rosarios y otros elementos

1. MIGUEL ÁNGEL ZALAMA: *Vida cotidiana y arte en el palacio de la reina Juana I en Tordesillas*, Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial y Universidad de Valladolid, 2003, p.261.

de devoción.² Su consulta permite confirmar el testimonio de juventud de la reina, ya que, tal como ha apuntado J.L. González García:

Efectivamente, allí se citan la Breve y muy provechosa doctrina de lo que debe saber todo cristiano (Granada, 1496) que le regalaría fray Hernando de Talavera junto con la *Vita Christi* de Francesc Eiximenis, impresa en el mismo lugar y año, más un *Breviarium romanum* adaptado a la iglesia granatense (Granada, 1506) y, por supuesto, las pinturas devocionales aludidas [...].³

La eucaristía, la caridad, la lectura de los evangelios y la oración, entre otras actividades, componían un complejo sistema socioreligioso en el que Juana, al igual que sus congéneres, se vería inmersa. La disparidad de labores que componían la vida religiosa desde finales de la Edad Media implicaba una estrecha relación entre el ámbito privado y el público. Esto hacía de la cuestión de la fe de la reina no solo una elección del espacio íntimo, sino también un aspecto de importancia social. Que la abuela del rey, aún encerrada y oculta a los ojos del pueblo, no se ciñera a los supuestos instaurados por la Iglesia hacía peligrar tanto el descanso eterno de la susodicha como su imagen pública y, con ella, la de la propia dinastía.⁴

La concepción política de la estirpe familiar había surgido en el territorio castellano en torno al siglo XIV con la consolidación de la dinastía Trastámara. El linaje se convertiría en la cabeza de una comunidad política, la cual se integraría en un esquema sociocultural personificado en su propia figura.⁵ La interrelación de la política y la religión hacía que los monarcas, y en especial las reinas, vieran medidas sus capacidades por medio de su propia devoción. Podemos comprender, de este modo, cómo las últimas Trastámara –entendiendo como tales a Isabel I de Castilla y a sus hijas, las infantas de Aragón y Castilla– se convirtieron en los ejemplos visibles de una devoción que sobrepasaba los muros de los monasterios, las paredes de las capillas y el silencio de los oratorios privados.⁶

2. Actualmente conservamos tres copias del citado inventario. El más completo de ellos podemos encontrarlo en el Palacio Real de Madrid. ALONSO DE RIVERA Y DIEGO DE RIVERA: «Inventario de los bienes de la reina doña Juana [todo tipo de objetos], 1509 (1565)», Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid, 1509-1555, ms. II-3283.

3. JUAN LUIS GONZÁLEZ GARCÍA: «Saturno y la reina “impía”. El oscuro retiro de Juana I en Tordesillas», en MIGUEL ÁNGEL ZALAMA (dir.): *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, Valladolid: Ayuntamiento de Tordesillas [et al.], 2010, p.169.

4. Sobre las consideraciones dinásticas de la figura de la reina debe consultarse ÁLVARO FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES: *La corte de Isabel I. Ritos y ceremonias de una reina (1474-1504)*, Madrid: Dykinson, 2002, pp. 76.

5. JOSÉ MANUEL NIETO SORIA: «Corona e identidad política en Castilla», en JOSÉ ANTONIO JARA FUENTE, GEORGES MARTIN e ISABEL ALFONSO ANTÓN (ed.): *Construir la identidad en la Edad Media. Poder y memoria en la Castilla de los siglos VII a XV*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010, pp.205-207.

6. Este aspecto ha sido estudiado por JOAQUÍN YARZA LUACES: «Isabel la Católica coleccionista: ¿sensibilidad estética o devoción?», en JULIO VALDEÓN BARUQUE (ed.): *Arte y Cultura en la época de Isabel la Católica. Ponencias resentidas al III Simposio sobre el reinado de Isabel la Católica en las*

Las fuentes textuales aportan pruebas de esta interrelación político-religiosa, por lo que la valía de estas mujeres se medía conforme a sus aspiraciones piadosas. Más allá de las consideraciones inherentes al ejercicio de poder, en el caso de las reinas, era necesaria la ratificación de su labor por medio de aquellas cuestiones propias de su género. Es comprensible, por lo tanto, que la devoción de la reina Isabel fuera un elemento de interés para la ingente producción literaria producida en torno a su figura. Fray Martín de Córdoba trataría dicha cuestión en su célebre *Jardín de las nobles doncellas* donde, para apoyar la causa isabelina, se ensalzaría su persona como mediadora y madre. Se presenta a la reina como intercesora desde la perspectiva pública y como madre en el aspecto íntimo, sirviéndose así de una proximidad moral a la Virgen María para validar su función desde ambas perspectivas. Isabel es capaz de gobernar no por sus cualidades intrínsecas, sino por ser capaz de superar aquellos vicios inherentes a su sexo tal como ocurrió con la Madre de Dios.⁷ La devoción se convertirá en pieza clave en esta construcción de la personalidad regia, su ejercicio ensalzará a Isabel –y posteriormente a sus hijas– como paradigma de la virtud y ejemplo a seguir. Así debemos de comprender las palabras que Erasmo de Rotterdam dedica a Catalina de Aragón con motivo del envío de uno de sus libros a la reina de Inglaterra:

The nobility of her birth, her exalted rank, and her marriage with a most prosperous sovereign, are as nothing in contributing to her happiness, compared with her Majesty's gifts. It is more rare to find a lady, born and brought up at Court, placing all her hopes and solace in devotion and the reading of Scripture would that others widows at all events, would take an example from her and no widows only, but unmarried ladies, by devoting themselves to the service of Christ! He is a solid rock, the spouse of all pious souls, and nearer to each than the nearest tie. The soul that is devoted to this husband is not less grateful in adversity than in prosperity the knows what is expedient for all, and is often more propitious when the changes the sweet for bitter. Everyone must take up their cross, there is no entrance into heavenly glory without it. These are blessing which none can take away.⁸

A la manera que la literatura acercaba la religiosidad de la reina y las infantas, las tablas y retablos mostraban al espectador la imagen plástica de dicha fe. Observar los frutos de la meditación –principal función de estas tablas en el intrincado sistema oracional– elevaba el alma y construía la es-

ciudades de Valladolid y Santiago de Chile en el otoño de 2002, Valladolid: Instituto Universitario de Historia Simancas y Ámbito Ediciones, 2003.

7. CATHERINE SORIANO: «Conveniencia política y tópico literario en el Jardín de Nobles Doncellas (1468?) de Fray Martín Alonso de Córdoba», en JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS (ed.): *Actas del VI Congreso internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Tomo II*, Alcalá: Servicio de Publicaciones, 1997, pp.1462-1463.

8. JOHN SHERREN BREWER: *Letters and Papers, Foreign and Domestic, Henry VIII, Volume 4, 1524-1530*, Londres: Her Majesty's Stationery Office, 1875, pp. 1774-1784.

cala mística apuntada por San Agustín y sus seguidores.⁹ Sin embargo, la correspondencia de las esferas público-privadas en la corte de las últimas Trastámara hacía de estas imágenes de las reinas un medio de validación política. Representaciones que, alejadas del componente afectivo-místico, servían para mostrar la relación social entre los poderes terrenos y divinos.

A OJOS DE LA IGLESIA: LA VISIÓN DE LA FAMILIA REAL Y LAS ÓRDENES MONÁSTICAS

Si hablamos de la iconografía de orante en relación con Isabel y sus hijas la primera obra que acude a nuestra mente es la Virgen de la Misericordia del Monasterio de las Huelgas (fig. 1). Obra atribuida al taller de Diego de la Cruz, la iconografía tuvo una gran acogida durante el periodo medieval, en especial, en los círculos bernardinos. Ello es debido a las consideraciones exvotivas propias de tal imagen, presentando a la Virgen como *Mater Omnium*.¹⁰ La idea de María como «madre de todos» queda subrayada por medio del uso del manto que, a manera de protección, despliega sobre la cabeza de los fieles. La familia real –compuesta a través del matrimonio real, el príncipe Juan y las infantas mayores, Isabel y Juana– se representa junto a Pedro González de Mendoza, Gran Cardenal de España.¹¹ En contraposición, al otro lado de la Virgen, se representa orando a un grupo de religiosas cistercienses con su abadesa, Leonor de Mendoza, a la cabeza.¹² Ante lo expuesto, puede observarse una relación directa entre la producción de la pieza y el monasterio bernardino de las Huelgas desde la perspectiva de fundación real y de centro intelectual femenino. Será por este carácter docto del cenobio femenino por el que se integren los dos diablos que sobrevuelan la parte superior de la pintura. *Titivillus* o *Tutuvillus*, diablo menor que husmeaba en los *scriptorium* y bibliotecas para engañar y provocar errores en

9. SAN AGUSTÍN: *Obras completas de San Agustín. XIX: Exposición de los Salmos [Introducción general de Enrique Eguiarte, OAR, Traducción de José Cosgaya García, OSA, José Anoz, OSA y Miguel F. Lanero.]*, Madrid: Federación Agustiniiana Española, 2015.

10. JOSÉ LUIS HERNANDO GARRIDO: «Satanás con libros en la Virgen de la Misericordia de las Huelgas», en MARÍA LUISA MELERO MONEO (ed.): *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, p.443.

11. PEDRO SALAZAR DE MENDOZA: *Crónica de el gran Cardenal de España don Pedro Gonçalez de Mendoza, Arçobispo de la muy Santa Yglesia Primada de las Españas ...*, Toledo: en la emprenta de doña Maria Ortiz de Sarauia, 1625.

12. AMANCIO RODRÍGUEZ LÓPEZ: *El Real Monasterio de las Huelgas de Burgos y el Hospital del Rey. Apuntes para su historia y colección diplomática con ellos relacionada. Tomo II*, Burgos: Imprenta y Librería del Centro Católico, 1907, p.5.

la copia de libros, es representado aquí portando esos mismos manuscritos plagados de disparates.¹³



Fig. 1. Diego de la Cruz (atrib.), *Virgen de la Misericordia con los Reyes Católicos y su familia*, ca. 1486, 149x127 cm, Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Burgos

13. JOAQUÍN YARZA LUACES: «El diablo en los manuscritos monásticos medievales», en *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real (Ejemplar dedicado a El diablo en el monasterio)*, n.º 11, 1994, p.103-130.

Por otro lado, su compañero lanza saetas contra los fieles protegidos por el manto de la Virgen. La representación de estas flechas, unidas en su centro, relacionará la representación con la de Isabel de Castilla por medio de la reproducción de su enseña. O. Pérez Monsón señala el paralelismo entre esta representación y el contexto político-religioso del momento, apuntando a este ataque de flechas como las embestidas herejes contra los que la reina defendía Castilla.¹⁴ Por lo tanto, la salvaguarda del territorio permitía crear un punto de unión entre la castellana reina y la Madre de Dios, ambas como protectoras de la verdadera fe. A la manera de la visibilización de la Virgen por medio de la imagen, la figura de Isabel aportaba al fiel castellano un ejemplo de comportamiento devoto. La reina mostraría al pueblo la posibilidad de encuadrar una vida religiosa bajo el prisma de su majestad real por medio de aquellas virtudes propias de su sexo.¹⁵ Hernando del Pulgar apuntará a las mismas cuando describa a la monarca con estas palabras:

Era católica y devota; hacía limosnas secretas en lugares debidos; honraba las casas de oración; visitaba con voluntad los monasterios y casas de religión, en especial aquellas donde conocía que guardaban vida honesta; las dotaba magníficamente. [...] Le placía la conversación de personas religiosas y de vida honesta, con las cuales muchas veces había sus consejos particulares.¹⁶

Puede plantearse que el cronista, alentado por el aprecio manifiesto hacia su señora y por la vanagloria de su figura, exagerara aquellas cualidades que la hacían proclive a convertirse en la perfecta María en la tierra. Sin embargo, si acudimos a las cuentas de la reina, puede constatar que aquellas actividades piadosas apuntadas anteriormente eran una constante en la vida de la reina y de sus hijas. Así puede confirmarse la constitución y amparo de diversos centros religiosos tal como ocurrió con Santa Clara la Real en Murcia,¹⁷ además de la financiación de estos lugares de culto por medio de dotaciones monetarias y de regalos de alto valor, tal como la cruz de plata que la princesa Isabel regalaría a la Cofradía de Nuestra Señora de la Concepción y que sería valorada en 1000 mrs.¹⁸ A estas prácticas relacionadas

14. OLGA PÉREZ MONZÓN: «La dimensión artística de las relaciones de conflicto», en JOSÉ MANUEL NIETO SORIA (ed.): *La monarquía como conflicto en la corona castellano-leonesa (c. 1230-1504)*, Madrid: Sílex Ediciones, 2006, p.572.

15. MARÍA DE LOS ÁNGELES PÉREZ SAMPER: «Las reinas de España en la Edad Moderna: de la vida a la imagen», en DAVID GONZÁLEZ CRUZ (ed.): *Virgenes, reinas y santas: modelos de mujer en el mundo hispano*, Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2007, p.45.

16. MARÍA ÁNGELES PÉREZ SAMPER: *Isabel la Católica*, Barcelona: Plaza & Janés, 2003, p.499.

17. ELOY BENITO RUANO (ed.): *El Libro del limosnero de Isabel la Católica*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2004.

18. ANTONIO DE LA TORRE Y E.A. DE LA TORRE (ed.): *Cuentas de Gonzalo de Baeza, tesorero de Isabel la Católica, Tomo II: 1492-1504*, Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 1955-1956, p.272.

con la Iglesia debe sumárseles la de concesión de limosnas para festividades¹⁹ o la caridad a los pobres.²⁰ Por medio de estas prácticas Isabel primero, y más tarde sus hijas, adecuarían sus figuras públicas a los esquemas sociorreligiosos que la devoción tardomedieval había impuesto.

Debemos comprender desde esta perspectiva devota de Isabel y sus descendientes, la creación de la propia institución de las Huelgas y, con ella, de la pieza estudiada. Esta última podría considerarse, debido a la materialización del acto orante, como una pieza de carácter eminentemente privado. El acto de visualizar a la entidad divina por medio de la oración meditativa se había convertido desde mediados del siglo XII en una vía de salvación. Las teorías de autores como San Juan Damasceno,²¹ San Anselmo de Canterbury²² o San Bernardo de Claraval²³ abrieron una vía afectiva-representativa por la cual la imagen, constituida hasta estos momentos bajo el precepto gregoriano de la didáctica y la veneración,²⁴ poseía una nueva función principalmente representativa. Los preceptos de la *imitatio Christi* unidos a la teoría de la extramisión agustianiana, hacía del acto de oración llevado a cabo por los Reyes Católicos y sus hijos en la pintura de las Huelgas un testimonio gráfico de los frutos de la meditación devocional. La gloriosa visión de la Virgen era el resultado de un reglado proceso de oración que, sin embargo, solo los más venerables podían llevar a fin. Por lo tanto, su visión por parte de los reyes no solo subrayaba su santidad, sino también servía de aliciente al ejercicio de la oración meditativa cuyos frutos eran aquí representados. Ahora bien, ¿podía considerarse esta pieza como un elemento usado con fines meditativos por parte de la reina o alguno de sus descendientes? De ser así, este empleo debió de ser puntual y, posiblemente, anecdótico, teniendo en cuenta que la obra no se encontraba entre las pertenencias de Isabel, Fernando o alguno de sus vástagos, sino que se dispondría en las estancias del monasterio. Ello hace pensar que, al menos desde la perspectiva de los Reyes Católicos, la obra pudiera poseer otros fines. Desde este punto de vista, debemos recordar los esfuerzos expuestos por el artista de representar la realidad bélica

19. Un ejemplo de esta práctica son los 71.232 mrs que la reina, junto al príncipe y las tres infantas mayores, otorgaron para la celebración de jueves santo y las festividades de viernes santo. *Ibidem*, p.161.

20. La infanta María se encontraría muy ligada a estas prácticas, pudiendo constatar que las mismas se iniciarían cuando la niña contara con dos años y se ejercieran durante toda su vida adulta. Ejemplo de ello es el dinero cedido para el enterramiento de una mujer pobre en la ciudad de Sevilla. *Ibidem*, p.379.

21. SAN JUAN DE DAMASCO: «Λογοὶ ἀπολογητικοὶ πρὸς τοὺς διαβαλλόντας τὰς ἁγίας εἰκόνες [Imag. III.14-42]. Contra los que atacan las imágenes sagradas. Discurso apologético [Sobre las imágenes sagradas 3.14-42] [Traducción de José B. Torres Guerra]», en *Revisiones. Revista de Crítica Cultural*, vol.7, 2011-2012, pp.23-57.

22. SAN ANSELMO DE CANTERBURY: *Obras completas de San Anselmo I* [Traducción de Julián Alameda], Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2009.

23. SAN BERNARDO DE CLARAVAL: *Sermones sobre el Cantar de los Cantares (Edición española)*, Londres: Ivory falls book edition, 2017.

24. Sobre este aspecto P. MAYMÓ I CAPDEVILA: *El ideario de lo sacro en Gregorio Magno (590-604). De los santos en la diplomacia pontificia* [Tesis doctoral], Barcelona: Universidad de Barcelona, 2013.

del territorio y las acciones de los monarcas por servir a la verdadera fe. No solo las saetas lanzadas por el demonio servirán para subrayar este carácter protector de los reyes, la estrecha relación con órdenes observantes y las acciones intelectuales llevadas a cabo en estos centros, subrayarán la defensa por parte de Isabel, Fernando y su estirpe de la verdadera fe.

Teniendo en cuenta las consideraciones sociopolíticas en las que la pieza fue creada puede plantearse que los reyes no patrocinaran la misma. La presencia de los hermanos Mendoza²⁵ hace inevitable cuestionar su papel en el patronazgo de la Virgen de las Huelgas. Autores como S.A. Ordax,²⁶ J. Yarza Luaces²⁷ y O. Pérez Monzón,²⁸ atribuyen la creación de la obra a la abadesa del monasterio. Su teoría se sustenta no solo en el espacio al que estaría destinada la pieza, sino también, la posible producción de esta con fines de reconocimiento real. No podemos olvidar que fue gracias al apoyo de los reyes, por el que la citada Leonor conseguiría el cargo de abadesa perpetua de la institución real entre 1486 y 1499.²⁹ Sin embargo, otras investigaciones como las realizadas por P. Silva Maroto considerarán en sus estudios al Gran Cardenal de España como artífice de la pintura y a una acción votiva como el fundamento tras su creación.³⁰ Más allá de la cuestión relativa al patrón de la obra, lo que cabe destacar es que, pese al uso de una formulación plenamente devota, su función no era la de satisfacer inquietudes de carácter religioso. La obra se convierte en una imagen palpable del favor real y, por ende, de su intercesión con la divinidad. Fe y poder se interrelacionarán en esta obra, mostrarán a la comunidad femenina de las Huelgas la dimensión de la autoridad de los reyes.

Desde una perspectiva similar debemos plantear la conocida como Virgen de los Reyes Católicos (fig.2).³¹ La tabla de influencia flamenca muestra

25. La relevancia de esta familia en la vida política y cultural de la Castilla del siglo xv queda reflejada en las publicaciones de FELIPE PEREDA ESPESO: «Mencía de Mendoza, mujer del I Condestable de Castilla: El significado del patronazgo femenino en la Castilla del siglo xv», en BEGOÑA ALONSO RUIZ (coord.): *Patronos y coleccionistas: los condestables de Castilla y el arte (siglos xv-xvii)*, Universidad de Valladolid y Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Valladolid, 2005, pp. 9-119; HELEN NADER: *Los Mendoza y el Renacimiento español*, Guadalajara: Institución Provincial de Cultura «Marqués de Santillana» y Diputación de Guadalajara, 1985.

26. SALVADOR ANDRÉS ORDAX: «La Virgen de la Merced», en JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ (ed.): *Las Edades del Hombre. El contrapunto y su morada*, Salamanca: Las Diócesis, 1993, pp.100-101.

27. JOAQUÍN YARZA LUACES: «Imágenes reales hispanas en el fin de la Edad Media», en ELOÍSA RAMÍREZ VAQUERO (COOR.): *Poderes políticos en la España medieval. Principados, Reinos y Coronas. XXIII Semana de Estudios Medievales de Estella*, Gobierno de Navarra, Pamplona: Departamento de Educación y Cultura, 1997, pp. 464-465.

28. OLGA PÉREZ MONSÓN: «La dimensión artística de las relaciones de conflicto», p. 572.

29. AMANCIO RODRÍGUEZ LÓPEZ: *El Real Monasterio de las Huelgas de Burgos y el Hospital Real*, pp.8 y 14.

30. PILAR SILVA MAROTO: *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1990, p.400.

31. Tradicionalmente la obra se ha atribuido a un autor flamenco; sin embargo, las últimas investigaciones apuntan a que se tratara de un artista castellano formado por la corriente neerlandesa y, en concreto, un seguidor de la escuela de Fernando Gallego. PILAR SILVA MAROTO: «La pintura castellana

de nuevo al espectador a la familia real –compuesta en esta ocasión por los reyes, la princesa Isabel y el príncipe Juan–³² ante la Virgen con el Niño. Los acompañan Santo Domingo de Guzmán –tras la reina–, el mártir Pedro de Arbués –otras teorías apuntarían a San Pedro de Verona–, el Inquisidor general Fray Tomás de Torquemada –tras el rey– y Santo Tomás de Aquino. Más allá de los reyes y sus vástagos, todos los representados serán hombres de la Iglesia con un elemento en común: el Real Monasterio de Santo Tomás. Será esta institución la que se represente en la maqueta portada por el teólogo Santo Tomás, en cuyo honor se dedicará la fundación del monasterio. De igual manera, la simbología de la azucena que porta Santo Domingo se atribuye a la Orden de Predicadores, la cual sería fundada por el santo burgalés y serían quienes convivirían en el citado convento. La identificación del último de los personajes de la tabla es incierta, de manera habitual se ha atribuido a la figura del inquisidor aragonés Pedro de Arbués, quien sufriría martirio en la Seo de Zaragoza y se encontraría ligado al Tribunal del Santo Oficio.³³ El martirio de San Pedro de Verona –apuñalado también en el pecho– otorgaría esta segunda asignación, identificación que entroncaría con la tradición inquisitorial y con la de padres predicadores.³⁴

en tiempos de Gil de Siloe», en INSTITUCIÓN FERNÁN GONZÁLEZ Y REAL ACADEMIA BURGENSE DE HISTORIA Y BELLAS ARTES, *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época. Burgos, 13-16 de octubre de 1999, Centro Cultural «Casa del Cordón»*, Burgos: Institución Fernán González, Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2001, p.109.

32. Sobre la identidad de la infanta que acompaña a los reyes existen diversas teorías. La primera de ellas sugiere su identificación con la primogénita, Isabel, tal como apuntó VALENTÍN CARDERA Y SOLANO: *Iconografía Española. Colección de Retratos, Estatuas, Mausoleos y demás monumentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitanes, escritores... desde el siglo XI hasta el XVII*, Madrid: Imprenta de Ramón Campuzano, 1855, pp. 58 y 85. Por otro lado, la corta edad entre las representaciones de Juan y la infanta han apoyado que J. Yarza Luaces y F. Checa Cremades atribuyan la representación a la futura reina Juana. FERNANDO CHECA CREMADES: «Poder y piedad: patronos y mecenas en la introducción del Renacimiento en España», en MARGARITA ESTELLA MARCOS: *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Madrid: Electra-Ministerio de Cultura, 1992, p.40 y JOAQUÍN YARZA LUACES: «Los dominicos y los Reyes Católicos. Relación e instrumentalización de sus santos», en *Hagiografía peninsular en els segles medievals*, Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2008, pp. 269-288.

La presente investigación apoya la teoría isabelina debido a tres hechos. En primer lugar, la idealización propia de los personajes impide delimitar un rango cronológico con respecto a los representados; por otro lado, la datación de la pieza (1491-1493) concuerda con el periodo en que Isabel se encontraría en Castilla al enviudar de su primer marido, el príncipe Alfonso. Para concluir, sería ella, junto con su hermano Juan, quien recibiría con mayor atención una educación cortesana y, por lo tanto, una imagen pública.

33. JOAQUÍN YARZA LUACES: *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid: Nerea, 1993, pp. 35-38.

34. PILAR SILVA MAROTO: «Maestro de la Virgen de los Reyes Católicos», en FRANCESC RUIZ QUESADA: *La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época*, Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya y Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, pp.412-417.



Fig. 2. Anónimo, *La Virgen de los Reyes Católicos*, ca.1491-1493, 123 x 112 cm, Museo del Prado, Madrid.

Por lo tanto, y tal como podemos observar, tanto la tabla como la fundación real a la que iría destinada, estarían diseñados según dos discursos propios del ideario religioso de los Reyes Católicos: el Tribunal de la Santa Inquisición y la Orden de Predicadores. La historia del Real Monasterio se relaciona con el tesorero real, Hernán Núñez Arnalte, quien había dispuesto en sus disposiciones testamentarias el deseo de construir una fundación que albergara una comunidad dominica. Su deseo se vería cumplido gracias a la intercesión de su esposa, María Davila, y del confesor de la reina, Fray

Tomás de Torquemada, quienes bajo el poder real concedido por los Reyes Católicos lograrían obtener la dispensa papal necesaria para el inicio de la construcción.³⁵ La financiación corrió a cargo de Isabel y Fernando quienes, junto con Torquemada, se encargarían de supervisar la obra. El estado bélico de la península, junto con otros gastos relativos a la década de 1480 y 1490, hicieron que la construcción se dilatara hasta 1493.³⁶

Por lo tanto, y a tenor de lo expuesto, la relación de los reyes con la fundación permite circunscribir la hipótesis de que la Virgen se tratara de una dádiva de los monarcas al monasterio. Así lo plantea I. Mateo cuando expone que se trata de una «escena de acción de gracias de la familia real junto al anhelo de perpetuidad de la monarquía».³⁷ Según esta teoría el patrocinio real de la pieza daría respuesta no solo a la localización de la pieza en el oratorio del Cuarto Real, sino también permitiría delimitar la cronología de la tabla. De este modo, J. Yarza Luaces alude a la incorporación del santo de Arbués –relevante personaje durante el reinado católico y que fallecería en 1485– para proponer la datación de la obra. La presencia del inquisidor aragonés, junto con una valoración de la edad aproximada del príncipe Juan –entre los trece y quince años–, permitió al autor suponer la creación de la tabla entre los años 1488 y 1492. Debemos tener en cuenta que el periodo apuntado por J. Yarza estaría definido por las guerras de religión llevadas a cabo en la península y que llevaron a la institucionalización de un órgano como el Tribunal de la Inquisición. La presencia de personajes relacionados con la fundación e historia del Santo Oficio convierte la representación divina en un pretexto, traduce su significado en un alegato favorable al ejercicio inquisitorial.³⁸

La presencia de estos hombres de la Iglesia relacionados con la Inquisición lleva a cuestionarse la participación de los reyes. La presencia de Fray Tomás de Torquemada, junto con las diversas donaciones que en su nombre realizarían Isabel y Fernando con objeto de «agradecer a Torquemada sus servicios porque no quiere ser pagado ni remunerado en otras dignidades y prelacías»³⁹, hacen suponer la intercesión del dominico en la obra real. Con ello, la obra de Ávila puede comprenderse desde una perspectiva más compleja que la meramente política. S. Escamilla subraya la edad con la que es presentado el prelado para suponer una simbología funeraria a la pieza. Sería

35. FRANCISCO SANTOS MONTES: «Hernán Núñez Arnalte, secretario y tesorero de los Reyes Católicos: Ocañense Ilustre», en *Anales toledanos*, n.º 44, 2008, p.17.

36. LUIS SUÁREZ FERNÁNDEZ y CARMEN MANSO PORTO (dir.): *Isabel la Católica en la Real Academia de la Historia* [Catálogo de exposición], Madrid: Real Academia de la Historia, 2004, pp.81-82.

37. ISABEL MATEO GÓMEZ: «Algunas consideraciones sobre la Virgen de los Reyes Católicos», en DEPARTAMENTO HISTORIA DEL ARTE DIEGO VELÁZQUEZ: *Cinco siglos de Arte en Madrid (xv-xx)*, III *Jornadas de Arte*, Madrid: Alpuerto, 1991, pp. 377-381.

38. JOAQUÍN YARZA LUACES: «Imágenes reales hispanas en el fin de la Edad Media», p. 465.

39. SONIA CABALLERO ESCAMILLA: «Fray Tomás De Torquemada, iconógrafo y promotor de las Artes», en *AEA*, LXXXII, n.º325, 2009, p.20; FRAY JOAN LÓPEZ: *Tercera parte de la historia general de Sancto Domingo y de su orden de predicadores*, Valladolid: por Francisco Fernández de Cordoua y a su costa, 1613.

en 1497 cuando Torquemada abandonaría la corte para trasladarse a Santo Tomás de Ávila, lugar donde fallecería. Desde esta perspectiva, la tabla se convertiría en un relato de la salvación del alma del primer Inquisidor General de Castilla: los tres santos simbolizarían la sacralidad del Tribunal del Santo Oficio, mientras que la representación de la familia real se convertiría en un trasunto político y no religioso. Ellos serían los representantes de la divinidad en la tierra, desde una perspectiva pública se convertirían en ejemplos de las virtudes católicas presentes en la Reforma Observante que pervivirá gracias a la presencia de su estirpe.⁴⁰ Por lo tanto, la representación de la Virgen junto a su hijo, por un lado, y de los Reyes Católicos por otro, subrayaría la relación del Inquisidor con los dos poderes principales: el divino y el terrenal. Hecho que se desearía subrayar desde una perspectiva funeraria.⁴¹

A OJOS DE LA CORTE: DINASTÍA Y MATERNIDAD EN JUANA I DE CASTILLA

Si se acepta que el hombre es un ser transitorio, no hacia la muerte sino hacia la eternidad [...] y en ella se produce el encuentro definitivo con Dios, ningún bien puede ser comparable al de la fe, verdad absoluta, certeza que procede del mismo Dios que la ha revelado, seguridad descansada, criterio de razón y norma de moral mediante la cual el hombre puede alcanzar la plena dignidad. Tal era el criterio de fines del siglo xv, no el nuestro. Proporcionar a sus súbditos el acceso a la fe si aún no la tienen, conservarlos en ella, hacerlos crecer, ese era el bien público por excelencia.⁴²

Tal como expresa L. Suárez Fernández, orar será a partir del siglo xv, una fuente de reconocimiento público. Su acción expresaba a ojos del observador el favor divino. Desde la perspectiva del reinado de los Católicos este hecho se manifestó por medio de una política dominada por las consideraciones religiosas por encima de las meramente políticas.⁴³ No solo se debía rezar en el oratorio sino demostrar este ejercicio en público. La función del arte devocional desde la perspectiva de las últimas Trastámara no solo debe comprenderse como salvación del alma, sino como medio de exposición del poder terreno y del cumplimiento de los valores in-

40. ISABEL ENCISO ALONSO-MUÑUMER: *Los Reyes Católicos*, Madrid: Ediciones AKAL, 2001, p.14.

41. SONIA CABALLERO ESCAMILLA: «La Virgen de los Reyes Católicos: escaparate de un poder personal e institucional» en *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, nº 173, 2007, pp. 20-41.

42. LUIS SUÁREZ FERNÁNDEZ: *Claves históricas en el reinado de Fernando e Isabel*, Madrid: Real Academia de la Historia, 1998, p.262.

43. LUIS SUÁREZ FERNÁNDEZ: «Dimensiones religiosas en Isabel la Católica», en vv. AA.: *Isabel la Católica la magnificencia de un reinado. Quinto centenario de Isabel la Católica, 1504-2004* [Catálogo de exposición], Madrid-Valladolid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Junta de Castilla y León, 2004, pp.49-50.

trínsecos a su género.⁴⁴ La misa, la limosna o las peregrinaciones conformaban una realidad religiosa de carácter público a la que se ha hecho mención anteriormente; sin embargo, estas no podían mostrar la intercesión divina. Tal como ha podido observarse gracias a los ejemplos de las Huelgas y Santo Tomás estos requisitos sí podían ser cumplidos gracias a la representación.⁴⁵ De aquí puede comprenderse la proliferación de imágenes de este cariz ante la situación bélico-religiosa en la que se encontraba todo el continente.



Fig. 3. Jacob van Laethem (Atrib.), *Felipe el Hermoso y Juana de Castilla en los jardines del castillo de Bruselas (Tablas exteriores Tríptico de Zierikzee)*, ca. 1505-1506, 125x47 cm, Museo Real de Bellas Artes de Bélgica.

44. FERNANDO CHECA CREMADES: «Isabel I de Castilla: los lenguajes artísticos del poder», en vv. AA.: *Isabel la Católica la magnificencia de un reinado. Quinto centenario de Isabel la Católica, 1504-2004* [Catálogo de exposición], Madrid-Valladolid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Junta de Castilla y León, 2004, p.23.

45. NURIA SILLERAS FERNÁNDEZ: *Power, Piety and Patronage in Late Medieval Queenship. María de Luna*, Londres: Palgrave Macmillan, 2009, p.135.



Fig. 4. Jacob van Laethem (Atrib.), *San Livino y San Martín* (Tablas interiores *Tríptico de Zierikzee*), ca. 1505-1506, 125x47 cm, Museo Real de Bellas Artes de Bélgica.

Entre aquellas imágenes que mostraban la dignidad real, debemos destacar el *Tríptico de Zierikzee* (fig. 3). Obra hoy conservada en el Museo de Bellas Artes de Bruselas, está compuesta por dos tablas gemelas –y una tercera central que presenta el Juicio Final– que presentan a la Archiduchesa Juana como princesa de Castilla y a su esposo, Felipe el Hermoso.⁴⁶

46. MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE: *Inventario n° 2405* [Tabla izquierda: Felipe el Hermoso], *n°2406* [Tabla derecha: Juana I de Castilla], *n°4168* [Tabla central: Juicio Final].

Pieza atribuida al Maestro de la Vida de José, se ha identificado al mismo con el pintor Jacob van Laethem, artista al servicio del archiduque.⁴⁷ Este retablo estaba destinado a la iglesia de San Livino en Zierikzee, monasterio que había disfrutado del favor de la dinastía Austria desde los inicios de la familia,⁴⁸ y que tras el incendio de la citada institución, pasaría a custodiarse en el Ayuntamiento de la ciudad.⁴⁹ Comúnmente se presupone que la obra fue patrocinada por Felipe el Hermoso o su corte, con el objeto de celebrar el nombramiento de este y su esposa como herederos de los territorios castellanos y aragoneses.⁵⁰ La indumentaria junto a la representación heráldica permiten sustentar esta hipótesis, además de delimitar una datación entre 1500 y 1506, periodo que comprendería desde el nombramiento de los cónyuges como herederos peninsulares hasta la muerte de Felipe.⁵¹ La relación de este último y su estirpe con la fundación de San Livino subraya la relación de la obra con el espacio eclesiástico de Zelanda, mostrando a los herederos del territorio borgoñón de cuerpo entero en un espacio abierto identificado con el parque Warande. Este paraje se encontraba a espaldas del palacio de Coudenberg y se prolongaba hasta la iglesia de Santa Gúdula en Bruselas.⁵² Aquí Juana sería proclamada como reina de Castilla en 1505 y, del mismo modo, aquí se celebrarían las exequias por su muerte cincuenta años más tarde.⁵³ La disposición de los personajes, sumado a la inexistencia de un santo protector, desvincula esta representación de aquellas tablas expuestas anteriormente.⁵⁴ Sin embargo, San Livino y Santo Martín se representan en el interior de sendas tablas (fig. 4), como santos relacionados con la fundación a la que iba destinada la obra. A diferencia de los Santos Juanes

47. MIGUEL ÁNGEL ZALAMA y RAFAEL DOMÍNGUEZ CASAS: «Jacob Van Laethem, Pintor de Felipe “el Hermoso” y Carlos V: Precisiones sobre su obra», en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, vol. LXI, 1995, pp. 348-357.

48. YVETTE VANDEN BEMDEN: «Le vitrail sous les ducs de bourgogne et les Habsbourg», en JOOST VANDER AUWERA, ANDRÉ TOURNEUX y JACQUES PAVOIT (ed.): *Alexander Colins Wirken am Ottheinrichsbau des Heidelberger Schlosses*, Lovaina: Peeters Publishers, 2001, p. 28

49. BART FRANSEN: «El tríptico de Zierikzee en Bruselas. Una manifestación de poder de Felipe el Hermoso y Juana de Castilla», en FERNANDO CHECA Y BERNARDO GARCÍA GARCÍA (ed.): *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005, pp. 183-206.

50. MIGUEL ÁNGEL ZALAMA: «Felipe I el Hermoso y las artes», en MIGUEL ÁNGEL ZALAMA y PAUL VANDENBROECK (ed.): *Felipe I el Hermoso: la belleza y la locura*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica coeditado con la Fundación Carlos de Amberes y la Fundación Caja de Burgos, 2006, p. 30.

51. M. J. ONGHENA: *De iconografie van Philips De Schone*, Bruselas: Palais des académies, 1959, pp. 119-129.

52. MIGUEL ÁNGEL ZALAMA: «Juana I en las imágenes, las imágenes de la reina», en MIGUEL ÁNGEL ZALAMA (dir.): *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, Valladolid: Ayuntamiento de Tordesillas, 2010, p. 21.

53. BETHANY ARAM, *La reina Juana: Gobierno, piedad y dinastía*, Madrid: Marcial Pons Ediciones de Historia, 2016, p. 57.

54. BART FRANSEN: «El tríptico de Zierikzee en Bruselas. Una manifestación de poder de Felipe el Hermoso y Juana de Castilla», pp. 110-111.

o de San Francisco, ninguno de estos dos santos se encontraría presente en el inventario de la reina de Castilla. Este hecho hace suponer que se relacionarían no con la entonces princesa sino con la corte borgoñona y, en concreto, con la condición político-religiosa del monasterio de fundación Habsburgo. Livino será el patrón de Zierikzee y, por su parte, San Martín ejercería un papel paralelo en el obispado de Utrech –del que formaría parte la fundación de Zierikzee–. Ello evidencia que no se trataría de una obra comisionada con fin devoto, sino que condicionaría un origen político con fin propagandístico.⁵⁵



Fig. 5. Colijn de Coter (Atrib.), *Cristo mediador junto a Felipe el Hermoso y su séquito y la Virgen mediadora junto a Juana la Loca y su séquito*, ca. 1500, Museo del Louvre, París.

55. BELGIUM MINISTÈRE DE L'INTÉRIEUR ET DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE: *Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie, volúmenes 13-14*, Bruselas: Commission royale des monuments, Musées royaux de peinture et de sculpture de Belgique, Brussels y Musées royaux des arts décoratifs et industriels, 1874, p.162.

Desde una perspectiva próxima debe comprenderse el conjunto de tablas custodiadas en el Museo del Louvre y que, bajo los títulos *Le Christ médiateur accompagné de Philippe le beau et sa suite* y *La Vierge médiatrice, Jeanne la Folle et sa suite* (fig. 5), muestran a los herederos de los Reyes Católicos.⁵⁶ Ambas formaban parte de un retablo mayor, cuya tercera tabla hoy se encuentra desaparecida, que se atribuye a Colijn de Coter.⁵⁷ Se trata de una representación plástica de la conocida como *Speculum Humanae Salvationis* y, en concreto, del capítulo xxix: *Cristo y María intercediendo por los fieles*.⁵⁸ Siguiendo el relato, se representa a la Virgen suplicando por el alma de la reina de Castilla y el nutrido grupo de mujeres que la acompañan; por su lado, Cristo realiza lo propio frente a Felipe y su séquito.⁵⁹ Así, el artista crea una dicotomía visual que contrapone el Antiguo Testamento –representado por Antipater y Antifilia– con el Nuevo Testamento –Cristo y la Virgen–. El primero de ellos prefiguraría al Hijo de Dios al mostrar a César las cicatrices sufridas en la batalla, ejemplificando con ello a Cristo como guerrero de la Pasión. El gesto de María, quien muestra uno de sus senos a Dios, simbolizaría su acción de súplica por la salvación humana a la manera que Antifilia lo haría por su hijo.⁶⁰ Este hecho, unido a la disposición de los personajes,⁶¹ ha hecho suponer el carácter místico-afectivo de la pieza.⁶² Sin embargo, si se observa detenidamente al grupo que acompaña al matrimonio, puede observarse que está compuesto por personajes de diversa escala social y religiosa. Este hecho desvincula la tabla de un patronazgo monástico y apunta, debido a su naturaleza, a que pudiera tratarse de una cofradía religiosa dedicada a la Virgen María.⁶³ Estos grupos serían ejemplos fidedignos de la nueva devoción medieval, construcciones laicas que representarían los nuevos métodos de aproximarse a Dios. Esta hipótesis sería sustentada gracias a la la inscrip-

56. MUSEO DEL LOUVRE, *Inventario MNR 376* [Felipe el Hermoso] y *MNR 375* [Juana I de Castilla].

57. MIGUEL ÁNGEL ZALAMA: «Juana I en las imágenes, las imágenes de la reina», p.22; M. J. ONGHENA: *De iconografie van Philips De Schone*, Palais des académies, pp.120-121.

58. HEATHER FLAHERTY: *The Place of the Speculum Humanae Salvationis in the Rise of Affective Piety in the Later Middle Ages*, Michigan: Universidad de Michigan, 2006; ADRIAN WILSON Y JOYCE LANCASTER WILSON: *A Medieval Mirror: Speculum Humanae Salvationis, 1324-1500*, California: Universidad de California Press, 1984.

59. CRAIG HARBISON: «Visions and Meditations in Early Flemish Painting», en *Simius: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol.15, nº2,1985, p.101.

60. La descripción de este capítulo del *Speculum Humanae* ha sido realizada por el Instituto Warburg. Versión digitalizada: https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/Speculum_summary.html#ch39 (consultada el 9 de marzo de 2020).

61. Estos permiten plantear que existiera una tercera tabla, colocada en la parte superior, que no solo completara la cruz portada por Cristo, sino también una representación de Dios Padre. MILLE JEANNE TOMBU: «À propos d'une œuvre de Colyn de Coter. Un thème iconographique. Un thème iconographique (résumé de la communication faite par Mille Jeanne Tombu au Congrès archéologique et historique de Mons, 27^e session 1928)», en *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, 1928, pp.74-75.

62. CRAIG HARBISON: «Visions and Meditations in Early Flemish Painting», p.101.

63. M.J. ONGHENA: *De iconografie van Philips De Schone*, p.120.

ción añadida en el manto de la Virgen: «MARIA/FLOS VIRRG/ NUM VELUD ROSA/ VEL LYL.../ FUNDE PRECES AD FYL.../ PRO/ SALUTE FYDELYUM AL ... LU.../ ERLANT/ (STOVTENB?) A MA/ CELO/ ...M...E O/ M...». ⁶⁴ Himno en honor a la Concepción de María, este hecho hace sopesar que la obra fuera comisionada con un objetivo natalicio. En concreto, el nacimiento de Carlos V en 1500 sería el conmemorado por esta pieza. ⁶⁵ ¿Qué supuso este nacimiento para la futura reina de Castilla? Dos años antes, en 1498, el nacimiento de la primogénita del matrimonio, Leonor, había iniciado a Juana en su principal deber como mujer: el de la maternidad. Sin embargo, el nacimiento de una niña suponía que, pese a que una herencia borgoñona femenina era posible, tal como se plantea con la figura de la abuela paterna de Leonor, esta se consideraría inestable al considerar a la mujer como menor en intelecto e incapaz en lo relativo a lo político. Por lo tanto, desde una perspectiva de género, el nacimiento de Carlos validaría a Juana como esposa al aportar un heredero Habsburgo. Además, sus implicaciones sobrepasarían los límites de los territorios borgoñones, ya que aseguraba la pervivencia de un linaje Austria en el trono peninsular. ⁶⁶ Nuevo ejemplo este de «devoción política», la obra del Louvre debe comprenderse como el resultado de una construcción dinástica por medio de la fe. Dinastía que la reina de Castilla construyó por medio del alumbramiento de seis hijos, quienes se convirtieron en reyes, reinas y emperadores de las principales potencias europeas.

RETRATOS DE PIEDAD, RETRATOS DE PODER: CONCLUSIONES FINALES

El estudio de estas piezas permite extrapolar ciertas conclusiones relativas a las representaciones orantes de Isabel y Juana. En primer lugar, la preferencia en estas representaciones por el contacto directo con la divinidad, como medio de representar el poder político y el favor divino hacia estas mujeres y sus dinastías. Imágenes construidas para el ámbito privado, su uso como medio de soporte oracional queda aquí relegado a un segundo plano ante las consideraciones representativas propias de su transición al ámbito público. La elección preferente por la tipología orante responde a una tradición tardomedieval, que desliga estas piezas de los retratos posteriores. De este modo, podemos citar la obra *La reina Isabel la Católica* hoy en el Museo Nacional del Prado, obra anónima de origen flamenco en el que se retrata a la reina en un instante de recogimiento meditativo. El libro de oración presente en sus manos, y cuyas páginas la reina marca con su dedo, retrata este instante religioso. De me-

64. HÉLÈNE ADHÉMAR: *Les primitifs flamands. Volumen 1*, París: Musée National du Louvre-Centre National de Recherches Primitifs Flamands, 1962, p.94.

65. *Ibidem*.

66. BETHANY ARAM: *La reina Juana: Gobierno, piedad y dinastía*, p.99.

dio cuerpo y desligado de connotaciones espaciales, la mirada del espectador se centra en el rostro de la reina con un fin representativo. La individualidad propia del retrato madrileño queda olvidada en los retratos expuestos en este trabajo, todos ellos conjuntos plurales donde la reina –ya fuera Isabel o Juana– es acompañada en su oración y visión divina por terceros.⁶⁷ Personajes que, ya fueran esposos, familia o cortesanos, vieron en el uso de la figura de la reina un medio de alcanzar su favor y establecer lazos públicos con ella y el poder que ella representaba, a la vez que mostraban dicho favor al público. Otro hecho relacionado con este carácter público podemos encontrarlo en el fin de estas obras, todas ellas realizadas con motivo de la conmemoración de eventos ya fueran dinásticos, natalicios o de acción de gracias. Desde esta perspectiva, podemos comprender como el fin meditativo de las representaciones orantes queda aquí convertido en un mero trasunto para representar un fin terrenal. Este hecho nos permite alcanzar una última conclusión, relativa a la construcción de las imágenes de estas mujeres. El uso de estas imágenes de devoción femenina por parte de terceros subraya la falta de control por parte de estas mujeres de cómo serían representadas en el acto de oración, a diferencia de aquellas piezas realizadas para su uso íntimo tal como ocurre en el *Libro de Horas de Juana I de Castilla* (British Library). Por ello, y con el deseo de que las reinas de Castilla fueran perfectamente discernibles a ojos del espectador, debe subrayarse el uso de escudos, enseñas y simbología propia de sus figuras, tal como ocurriría con la flecha o la granada.

Con todo ello, se plantean las posibilidades del retrato devocional más allá de las paredes del oratorio y la capilla privada. Se establece una nueva perspectiva de estas reinas y sus representaciones, mostrando con ello la relación directa entre poder, devoción y las consideraciones propias de su género en el entorno público.⁶⁸

BIBLIOGRAFÍA

- ADHÉMAR, HÉLÈNE: *Les primitifs flamands. Volumen 1*, París: Musée National du Louvre-Centre National de Recherches Primitifs Flamands, 1962.
- ANDRÉS ORDAX, SALVADOR: «La Virgen de la Merced», en JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ (ed.): *Las Edades del Hombre. El contrapunto y su morada*, Salamanca: Las Diócesis, 1993.

67. Desde esta perspectiva, O. Pérez Monzón destaca el carácter colectivo del acto de oración en «Imágenes sagradas. Imágenes sacralizadas. Antropología y devoción en la Baja Edad Media», en *Hispania Sacra*, LXIV, 2012, p.458

68. A. Fernández de Córdoba Miralles destaca esta dualidad en su capítulo «Entre la *prudencia* y la *dissimulatio*», en ÁLVARO FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, *La corte de Isabel I*, Madrid, Dykinson, 2002.

- ARAM, BETHANY: *La reina Juana: Gobierno, piedad y dinastía*, Madrid: Marcial Pons Ediciones de Historia, 2016.
- BELGIUM MINISTÈRE DE L'INTÉRIEUR ET DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE: *Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie, volúmenes 13-14*, Bruselas: Commission royale des monuments, Musées royaux de peinture et de sculpture de Belgique, Brussels y Musées royaux des arts décoratifs et industriels, 1874.
- BENITO RUANO, ELOY (ed.): *El Libro del limosnero de Isabel la Católica*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2004.
- BREWER, JOHN SHERREN: *Letters and Papers, Foreign and Domestic, Henry VIII, Volume 4, 1524-1530*, Londres: Her Majesty's Stationery Office, 1875.
- CABALLERO ESCAMILLA, SONIA: «La Virgen de los Reyes Católicos: escaparate de un poder personal e institucional», *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, nº 173, 2007.
- : «Fray Tomás De Torquemada, iconógrafo y promotor de las Artes», *AEA*, LXXXII, nº325, 2009.
- CARDERA Y SOLANO VALENTÍN: *Iconografía Española. Colección de Retratos, Estatuas, Mausoleos y demás monumentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitanes, escritores... desde el siglo XI hasta el XVII*, Madrid: Imprenta de Ramon Campuzano, 1855.
- CHECA CREMADES FERNANDO: «Poder y piedad: patronos y mecenas en la introducción del Renacimiento en España», en MARGARITA ESTELLA MARCOS: *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Madrid: Electra-Ministerio de Cultura, 1992.
- : «Isabel I de Castilla: los lenguajes artísticos del poder», en VV. AA.: *Isabel la Católica la magnificencia de un reinado. Quinto centenario de Isabel la Católica, 1504-2004* [Catálogo de exposición], Madrid-Valladolid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Junta de Castilla y León, 2004.
- DE CANTERBURY, SAN ANSELMO: *Obras completas de San Anselmo I* [Traducción de Julián Alameda], Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2009.
- DE DAMASCO, SAN JUAN, «Λογοι απολογητικοι προς τους διαβαλλοντας τας αγιας εικονας [Imag. III.14-42]. Contra los que atacan las imágenes sagradas. Discurso apologético [Sobre las imágenes sagradas 3.14-42] [Traducción de José B. Torres Guerra]», *Revisiones. Revista de Crítica Cultural*, 23-57, 2011-2012.
- DE LA TORRE, ANTONIO Y DE LA TORRE, E.A.(ed.): *Cuentas de Gonzalo de Baeza, tesorero de Isabel la Católica, Tomo II: 1492-1504*, Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 1955-1956.

- DE RIVERA, ALONSO Y DE RIVERA, DIEGO: «Inventario de los bienes de la reina doña Juana [todo tipo de objetos], 1509 (1565)», Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid, 1509-1555, ms. II-3283.
- ENCISO ALONSO-MUÑUMER, ISABEL: *Los Reyes Católicos*, Madrid: Ediciones AKAL, 2001.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, ÁLVARO: *La corte de Isabel I*, Madrid: Dykinson, 2002.
- FLAHERTY, HEATHER: *The Place of the Speculum Humanae Salvationis in the Rise of Affective Piety in the Later Middle Ages*, Michigan: Universidad de Michigan, 2006.
- FRANSEN, BART: «El tríptico de Zierikzee en Bruselas. Una manifestación de poder de Felipe el Hermoso y Juana de Castilla», en FERNANDO CHECA Y BERNARDO GARCÍA GARCÍA (ed.): *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005.
- GONZÁLEZ GARCÍA, JUAN LUIS: «Saturno y la reina “impía”. El oscuro retiro de Juana I en Tordesillas», en MIGUEL ÁNGEL ZALAMA (dir.): *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, Valladolid: Ayuntamiento de Tordesillas [et al.], 2010.
- HARBISON, CRAIG: «Visions and Meditations in Early Flemish Painting», *Simius: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 87-118, 1985.
- HERNANDO GARRIDO, JOSÉ LUIS: «Satanás con libros en la Virgen de la Misericordia de las las Huelgas», en MARÍA LUISA MELERO MONEO (ed.): *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2001.
- LÓPEZ FRAY, JOAN: *Tercera parte de la historia general de Sancto Domingo y de su orden de predicadores*, Valladolid: por Francisco Fernández de Cordoua y a su costa, 1613.
- MATEO GÓMEZ, ISABEL: «Algunas consideraciones sobre la Virgen de los Reyes Católicos», en DEPARTAMENTO HISTORIA DEL ARTE DIEGO VELÁZQUEZ: *Cinco siglos de Arte en Madrid (xv-xx), III Jornadas de Arte*, Madrid: Alpuerto, 1991.
- MAYMÓ I CAPDEVILA, P: *El ideario de lo sacro en Gregorio Magno (590-604). De los santos en la diplomacia pontificia* [Tesis doctoral], Barcelona: Universidad de Barcelona, 2013.
- NADER, HELEN: *Los Mendoza y el Renacimiento español*, Guadalajara: Institución Provincial de Cultura «Marqués de Santillana» y Diputación de Guadalajara, 1986.
- NIETO SORIA, JOSÉ MANUEL: «Corona e identidad política en Castilla», en JOSÉ ANTONIO JARA FUENTE, GEORGES MARTIN e ISABEL ALFONSO ANTÓN (ed.): *Construir la identidad en la Edad Media. Poder y memoria*

- en la Castilla de los siglos VII a XV*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010.
- ONGHENA, M. J.: *De iconografie van Philips De Schone*, Bruselas: Palais des académies, 1959.
- PEREDA ESPESO, FELIPE: «Mención de Mendoza, mujer del I Condestable de Castilla: El significado del patronazgo femenino en la Castilla del siglo XV», en BEGOÑA ALONSO RUIZ (coord.): *Patronos y coleccionistas: los condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII)*, Valladolid: Universidad de Valladolid y Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, 2005.
- PÉREZ MONZÓN, OLGA: «La dimensión artística de las relaciones de conflicto», en JOSÉ MANUEL NIETO SORIA (ed.): *La monarquía como conflicto en la corona castellanoleonesa (c. 1230-1504)*, Madrid: Sílex Ediciones, 2006.
- : «Imágenes sagradas. Imágenes sacralizadas. Antropología y devoción en la Baja Edad Media», en *Hispania Sacra*, LXIV, 2012.
- PÉREZ SAMPER, MARÍA ÁNGELES: *Isabel la Católica*, Barcelona: Plaza & Janés, 2003.
- : «Las reinas de España en la Edad Moderna de la vida a la imagen», en DAVID GONZÁLEZ CRUZ (ed.): *Vírgenes, reinas y santas: modelos de mujer en el mundo hispano*, Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, Huelva, 2007.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, AMANCIO: *El Real Monasterio de las Huelgas de Burgos y el Hospital del Rey. Apuntes para su historia y colección diplomática con ellos relacionada. Tomo II*, Burgos: Imprenta y Librería del Centro Católico, 1907.
- SALAZAR DE MENDOZA, PEDRO: *Cronica de el gran Cardenal de España don Pedro Gonçalez de Mendoza, Arçobispo de la muy Santa Yglesia Primada de las Españas ...*, Toledo: en la imprenta de doña María Ortiz de Sarauia, 1625.
- SAN AGUSTÍN: *Obras completas de San Agustín. XIX: Exposición de los Salmos [Introducción general de Enrique Eguiarte, OAR, Traducción de José Cosgaya García, OSA, José Anoz, OSA y Miguel F. Lanero.]*, Madrid: Federación Agustiniana Española, 2015.
- SANTOS MONTES, FRANCISCO: «Hernán Núñez Arnalte, secretario y tesorero de los Reyes Católicos: Ocañense Ilustre», *Anales toledanos*, 9-32, 2008.
- SILLERAS FERNÁNDEZ, NURIA: *Power, Piety and Patronage in Late Medieval Queenship. María de Luna*, Londres: Palgrave Macmillan, 2009.
- SILVA MAROTO, PILAR: «La pintura castellana en tiempos de Gil de Siloe», en INSTITUCIÓN FERNÁN GONZÁLEZ Y REAL ACADEMIA BURGENSE DE HISTORIA Y BELLAS ARTES, *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época. Burgos, 13-16 de octubre de 1999*, Centro

- Cultural «Casa del Cordón»*, Burgos: Institución Fernán González, Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2001.
- : «Maestro de la Virgen de los Reyes Católicos» en FRANCESC RUIZ QUESADA: *La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época*, Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya y Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003.
- : *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1990.
- SORIANO, CATHERINE: «Conveniencia política y tópico literario en el Jardín de Nobles Doncellas (1468?) de Fray Martín Alonso de Córdoba», en JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS (ed.): *Actas del VI Congreso internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Tomo II*, Madrid: Servicio de Publicaciones, Alcalá, 1997.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, LUIS: *Claves históricas en el reinado de Fernando e Isabel*, Madrid: Real Academia de la Historia, 1998.
- : «Dimensiones religiosas en Isabel la Católica», en vv. AA.: *Isabel la Católica la magnificencia de un reinado. Quinto centenario de Isabel la Católica, 1504-2004* [Catálogo de exposición], Madrid-Valladolid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Junta de Castilla y León, 2004.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, LUIS y MANSO PORTO, CARMEN (dir.): *Isabel la Católica en la Real Academia de la Historia* [Catálogo de exposición], Madrid: Real Academia de la Historia, 2004.
- TOMBU MILLE, JEANNE: «À propos d'une œuvre de Colyn de Coter. Un thème iconographique. Un thème iconographique (résumé de la communication faite par Mille Jeanne Tombu au Congrès archéologique et historique de Mons, 27^e session 1928)», *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, 74-75, 1928.
- VANDEN BEMDEN, YVETTE: «Le vitrail sous les ducs de bourgogne et les Habsbourg», en JOOST VANDER AUWERA, ANDRÉ TOURNEUX y JACQUES PAVOIT (ed.): *Alexander Colins Wirken am Ottheinrichsbau des Heidelberger Schlosses*, Lovaina: Peters Publishers, 2001.
- WILSON, ADRIAN y LANCASTER WILSON, JOYCE: *A Medieval Mirror: Speculum Humanae Salvationis, 1324-1500*, California: Universidad de California Press, 1984.
- YARZA LUACES, JOAQUÍN: *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid: Nerea, 1993.
- : «El diablo en los manuscritos monásticos medievales», en *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real (Ejemplar dedicado a El diablo en el monasterio)*, 103-130, 1994.
- : «Imágenes reales hispanas en el fin de la Edad Media» en ELOÍSA RAMÍREZ VAQUERO (coor.): *Poderes políticos en la España medieval. Principados, Reinos y Coronas. XXIII Semana de Estudios Medievales de Estella*,

Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1997.

—: «Isabel la Católica coleccionista: ¿sensibilidad estética o devoción?», en JULIO VALDEÓN BARUQUE (ed.): *Arte y Cultura en la época de Isabel la Católica. Ponencias resentidas al III Simposio sobre el reinado de Isabel la Católica en las ciudades de Valladolid y Santiago de Chile en el otoño de 2002*, Valladolid: Instituto Universitario de Historia Simancas y Ámbito Ediciones, 2003.

—: «Los dominicos y los Reyes Católicos. Relación e instrumentalización de sus santos», *Hagiografía peninsular en els segles medievals*, Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2008.

ZALAMA, MIGUEL ÁNGEL: *Vida cotidiana y arte en el palacio de la reina Juana I en Tordesillas*, Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial y Universidad de Valladolid, 2003.

—: «Felipe I el Hermoso y las artes», en MIGUEL ÁNGEL ZALAMA y PAUL VANDENBROECK (ed.): *Felipe I el Hermoso: la belleza y la locura*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica coeditado con la Fundación Carlos de Amberes y la Fundación Caja de Burgos, 2006.

—: «Juana I en las imágenes, las imágenes de la reina», en MIGUEL ÁNGEL ZALAMA (dir.): *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, Valladolid: Ayuntamiento de Tordesillas, 2010.

ZALAMA, MIGUEL ÁNGEL y DOMÍNGUEZ CASAS, RAFAEL: «Jacob Van Laethem, Pintor de Felipe “el Hermoso” y Carlos V: Precisiones sobre su obra», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 347-358, 1995.