



UNIVERSIDAD DE JAÉN
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Trabajo Fin de Grado

PROMOCIÓN ARTÍSTICA EN TORNO A ISABEL I DE CASTILLA

Alumno/a: **Marta Linares Muñoz**

Tutor/a: Prof. D. Felipe Serrano Estrella
Dpto.: Patrimonio Histórico

Mayo, 2021

Índice:

Resumen.....	3
Palabras clave.....	3
Objetivos y Metodología.....	4
1. Introducción.	
1.1. Biografía de Isabel I de Castilla.....	4
1.2. Contexto artístico.....	7
1.3. Imagen de la reina: promotora de las artes.....	9
2. Programa arquitectónico en la corte de Isabel I de Castilla.	
2.1. El estilo isabelino.....	11
2.2. Arquitectura religiosa y monástica.....	13
2.3. Nuevo urbanismo: el caso del Hospital Real de Granada.....	18
3. Programación artística plástica de Isabel I de Castilla.	
3.1. Programa escultórico.....	21
3.2. Programa pictórico.....	32
4. Conclusión.....	37
5. Bibliografía/ Webgrafía.....	38

Resumen:

Este Trabajo de Fin de Grado muestra un estudio de la programación artística que se realizó por encargo de Isabel la Católica.

Como gran humanista e intelectual, esta reina fue mecenas de grandes obras que simbolizan el inicio del cambio estilístico que se vivió durante los últimos años del siglo XV y principios del siglo XVI. Sin embargo, a causa de los acontecimientos históricos, la imagen de dicha reina cambia de perspectiva.

No se puede obviar el polifacético carácter de esta reina, destacando, en este trabajo, su faceta como promotora de las artes. Se reflexionará, gracias a una selección de obras identificativas, sobre su capacidad intelectual como persona cercana y entendedora de las artes. Para ello afrontaremos las principales tesis que se han desarrollado a lo largo de la historia del arte sobre su gusto artístico, su relación con artistas, y, sobre todo, su *modus operandi* a la hora de utilizar las artes para crear su nueva imagen y en consecuencia la de su nuevo reinos.

Palabras clave:

Estilo isabelino, humanismo, promotora y mecenas artística, cambio histórico-artístico.

Abstract:

This Final Degree Project presents an artistic program, which was ordered by Queen Elizabeth the Catholic.

As she was a great humanist and intellectual woman, this queen was sponsor of important works of art that symbolize the beginning of a stylistic change, which took place from the end of 15th century until the end of the 16th century. Although due to historical events, the image of this queen changed into another perspective.

It can not be forgotten her multifaceted personality, which will be highlighted through this project as a developer of arts. It will be reflected thanks to a selection of illustrative examples, her intellectual capacity as a close and clever person in the art world. Consequently, it will be faced the main thesis that will be developed throughout the history of art dealing with her artistic taste, her relation with some artists, and specially with her *modus operandi*, when using the arts to create her new image and, as a consequence, new kingdoms.

Key Words:

Elizabethan style, humanism, developer and sponsor artist, historical-artistic change.

Objetivos y Metodología:

El objetivo principal de este trabajo es reflejar la labor de Isabel la Católica como mecenas de las artes. Reflejaremos esta labor a través de distintos ejemplos en los tres ámbitos principales del arte: arquitectura, escultura y pintura. Para ello, veremos modelos de todas las tipologías que marcaron el cambio estilístico.

Más allá de hablar sobre los objetos artísticos más conocidos que en cualquier libro de texto sobre historia del arte nos podríamos encontrar, hemos seleccionado una serie de obras, descubiertas gracias a la investigación científica, que reflejan a la perfección sus ideas, objetivos y gusto. Asimismo, trataremos detalles de su vida y conoceremos artistas que trabajaron para ella.

Los personajes históricos nunca han sido dueños de su vida, y mucho menos han podido controlar lo que la historia cuenta de ellos. En cambio, encontramos en esta reina un modelo que nos demostrará que la historia puede ser contada de diferentes maneras. Será en esta síntesis donde se tratará su carácter sensible y artístico ligado a su capacidad estratégica.

Con el fin de conseguir estos objetivos hemos utilizado la técnica deductiva conseguida mediante la utilización de datos teóricos cualitativos de manera sincrónica, con una dimensión histórico-artística. Las fuentes utilizadas son, en su mayoría, artículos de revistas oficiales y bibliografía x recomendada, aunque también se han utilizado recursos webs de referencia como la Real Academia de la Historia.

1. Introducción

Para hablar del programa artístico en la corte de Isabel I de Castilla tenemos que conocer detalles de su vida y todos los acontecimientos que vivió, para así entender cómo era la reina y qué imagen nos ha llegado a la actualidad, gracias al arte y a la documentación. Además, debemos establecer un contexto histórico y artístico, que nos permita conocer la evolución estilística llevada a cabo por la reina durante su mandato.

1.1. Biografía de Isabel I de Castilla.

Isabel de Trastámara nace en Madrigal de las Altas Torres, el 22 de abril de 1451. Era hija del rey Juan II de Castilla y de su segunda esposa, Isabel de Portugal. Junto con doña Isabel, el rey tuvo otros dos varones: Enrique de Trastámara¹, hijo de su primera mujer, María de Aragón, y Alfonso de Trastámara², segundo vástago de Isabel de Portugal.

¹ Enrique de Trastámara era el hermanastro mayor de Isabel. Se le conoce como Enrique “el impotente” y fue uno de los mayores enemigos de Isabel durante su etapa de princesa de Asturias. Enrique, intentaba por todos los

El nacimiento de la princesa de Asturias no fue muy celebrado debido a su sexo. Sin embargo, tenemos constancia de este momento gracias a la carta de Juan II enviada a Segovia informando del nacimiento de su hija: “Fago vos saber que, por la gracia de nuestro Señor, este jueves próximo pasado la Reyna doña Isabel, mi muy cara y muy amada muger, escaesció de una Infante”³.

De los primeros años de vida de la infanta se tiene poca documentación. Será a partir de la muerte de su padre, Juan II, cuando la joven princesa dejará de vivir en la corte para trasladarse a Arévalo. Pasará allí los años de infancia junto a su hermano, su madre y una pequeña corte para hacer compañía a la familia real, que tras la muerte del rey Juan quedó desamparada del nuevo rey, Enrique IV, hermanastro de Isabel.

En 1461 Isabel, con apenas diez años, y su hermano pequeño, Alfonso, son llamados por el rey Enrique para vivir bajo vigilancia en la corte ubicada en ese momento en Segovia. Esta decisión se debía al reciente nacimiento de la hija del rey, acontecimiento que supuso el inicio de las guerras internas en Castilla durante el reinado de Enrique IV y el posterior conflicto de la sucesión al trono castellano. Al nacer una niña tanto Isabel, como su hermano Alfonso, se convirtieron en la pieza clave de muchos planes de los nobles castellanos para destronar al rey y a su hija.

Tras años de lucha contra la nobleza castellana y el rey, Isabel (imagen 1) consiguió ser nombrada princesa de Asturias y, por lo tanto, heredera de la corona de Castilla. El camino de esta joven princesa hacia la corona se vislumbraba imposible de no ser por la prematura muerte de su hermano Alfonso. A pesar de poder haber sido nombrada reina desde la muerte de su hermano pequeño, Isabel se negó en muchas ocasiones a ocupar tal cargo hasta que el rey no falleciera. Fue entonces, y gracias a su temple, que se firmaron los *Pactos de Guisando*⁴ en 1468, los cuales marcarían el destino de la infanta.

Otro de los intereses de los nobles, y del propio rey, era el matrimonio de la infanta. Todos intentaron casar a Isabel con algún noble de sangre real extranjera. Sin embargo, ella tenía sus propias ideas y decidió no contraer matrimonio con alguien a quien no conociera y

medios someter a su hermanastra y conseguir, con ello, beneficios políticos y económicos. Información consultada en la Real Academia de la Historia. (<http://dbe.rah.es/biografias> consultado el 16/05/2021; 21:05).

² Hermano pequeño de Isabel. Estaban muy unidos debido a que juntos se criaron en Arévalo. Permanecieron separados a causa de las revueltas en Castillas, las cuales llevaron a Alfonso a autoproclamarse rey de Castilla, iniciando así una guerra civil castellana contra Enrique IV. Información consultada en la Real Academia de la Historia (<http://dbe.rah.es/biografias> consultado el 16/05/2021; 21: 08).

³ FERRER VALERO, Sandra: *Breve Historia de Isabel la Católica*, Madrid: Ediciones Nowtilus, 2017, p. 13.

⁴ Los *Pactos de Guisando* fueron unos tratados firmados por Enrique IV e Isabel de Trastámara. En estos tratados ambos acordaron la paz en sus reinos, afirmando, de esta manera, que Isabel sería la sucesora de Enrique, cuando éste falleciera. Acontecieron en un cerro de Guisando, junto a las esculturas de unos toros prerromanos, llamados *Los Toros de Guisando*. Información recogida en la Real Academia de la Historia.

que, por tanto, la alejaría de Castilla. Fue así como la infanta rechazó a príncipes selectos como el Duque de Guyena o al propio rey de Portugal, Alfonso V.

Finalmente, eligió a Fernando de Aragón, príncipe heredero de la corona aragonesa y rey de Sicilia. El 19 de octubre de 1469 Isabel y Fernando se casaron en Valladolid, sin consentimiento del rey y sin bula papal que permitiera el enlace (imagen 2). Años después, recibieron la bula papal concedida.

A la muerte de Enrique IV, y tras muchos conflictos, Isabel se proclamó reina de Castilla en 1474. Esta hazaña supuso el conflicto contra Portugal, reino que apoyaba las aspiraciones de la hija de don Enrique IV. Doña Juana, apodada “la Beltraneja”, era hija de Enrique y la hermana del rey portugués, Juana de Avis. Juana “la Beltraneja” inició, con la ayuda de su tío el rey Alfonso, su madre y algunos nobles castellanos, la guerra por la sucesión de Castilla (1475-1479). Este conflicto terminó con el *Tratado de Alcaçovas* y con el afianzamiento de Isabel y Fernando como reyes de Castilla. Para dar ejemplo, condenó a muchos nobles rebeldes a la horca, mientras que quitó posesiones y títulos a otros. De esta manera, los reyes dejaban claro que no permitirían ninguna oposición por parte de sus nobles hacia su legítimo reinado.

Una vez acabada la contienda contra Portugal, los reyes emprendieron una de las hazañas más importantes de la historia: la conquista de Granada, el último eslabón de Al-Ándalus. La reina durante esta campaña demostró gran valentía, ya que, aunque fue su esposo quien luchaba contra el infiel, ella no dudó en muchas ocasiones en presentarse en los campamentos militares para levantar el ánimo a sus soldados y ayudar a los heridos llevando consigo equipo médico. En más de una ocasión la presencia de la reina fue fundamental para rendir ciudades como Baza o Málaga. Finalmente, y tras una gran estrategia militar y diferentes tratados con Boabdil, tomó la ciudad de Granada y los palacios nazaríes de la Alhambra, el 2 de enero de 1492 (imagen 3).

Los Reyes Católicos llevaron a cabo reformas interiores en los distintos ámbitos de la administración y economía, y gobernaron sin alterar la estructura aristocrática de la sociedad. Alentados por los ideales de una unidad política y religiosa adoptaron medidas tan controvertidas⁵ como la instauración del tribunal de la Santa Inquisición, que conllevó a la expulsión de la población judía de los reinos de Castilla y Aragón. Además, creyó en el navegante Cristóbal Colón, cuyo fin fue el descubrimiento de América. Este hecho trajo

⁵ ENCISO ALONSO-MUÑUMER, Isabel. *Los Reyes Católicos*. Madrid: Akal, 2001. p. 6.

riqueza y poder a España, ya como reino unido y fuerte gracias al reinado de estos reyes, Isabel y Fernando⁶.

La reina tuvo un total de cinco hijos. Gracias a estos la monarquía real española estableció relaciones con Inglaterra, Portugal y el Imperio Austrohúngaro. Sin embargo, a pesar de las intenciones de la reina, la muerte de sus hijos y nietos llevó a dejar el reino en manos de su tercera hija, Juana, quien padecía de maltrato psicológico por parte de su marido, Felipe de Habsburgo. Debido a estos, y otros graves problemas familiares, la reina pasó sus últimos años sumida en el luto y la pena.

Su vida terminó el 26 de noviembre de 1504, en Medina del Campo. Tras su muerte se llevó a cabo un gran viaje con su cuerpo hasta Granada, donde sería sepultada; primeramente, en el Monasterio de San Jerónimo en la Alhambra y, después, en la Capilla Real de Granada, junto a su esposo.

En su testamento (imagen 4) la reina nombra heredera de sus reinos a Juana, pero, debido a sus problemas de salud, decide encargarle la administración a su esposo Fernando hasta que su nieto Carlos, hijo primogénito de Juana y Felipe, alcanzara la mayoría de edad. Con su muerte puso fin al reinado de los Trastámara: “E digo e declaro que esta es mi voluntad, la qual quiero que vala por codiçillo, e si no valiere por codiçillo quiero que vala por qualquier mi última voluntad, o como mejor pueda e deva valer. E por que esto sea firme e no venga en duda, otorgué esta carta de codiçillo ante Gaspar de Grizio, mi secretario, e los testigos que lo sobreescrivieron e sellaron con sus sellos; que fue otorgada en la villa de Medina del Campo, a veynte e tres días del mes de novienbre ano del nasçimiento del Nuestro Salvador Ihesu Christo de mill e quinientos e quatro annos, e lo firmé de mi nombre ante los dichos testigos e lo mandé sellar con mi sello. Yo la Reyna”⁷.

1.2. Contexto artístico

La Península Ibérica se revela en época de los Reyes Católicos como un espacio de confluencia multicultural. Así lo sugiere el asentamiento en ella del Islam, cuya presencia, por encima del conflicto bélico, contribuye a la coexistencia de dos sociedades antagónicas en un mismo contexto geográfico. Bajo la ostensible disputa político-religiosa entablada entre Al-Ándalus y los reinos cristianos, subyace un flujo continuo de relaciones, alianzas y vínculos

⁶ Estos logros y transformaciones fueron reconocidas en su tiempo y en los siglos posteriores. En su tiempo estuvieron potenciadas por la propaganda política de los propios monarcas, conscientes de la importancia de la difusión de la imagen de la monarquía como institución garante del orden, el bien social y el bien espiritual de sus súbditos. Información consultada en ENCISO ALONSO-MUÑUMER, Isabel. *Los Reyes Católicos*. Madrid: Akal, 2001., p. 7.

⁷ FERRER VALERO, S. *Op. Cit.*, p. 45.

que, consciente o inconscientemente, están orientados a hacer factible la convivencia y que generan una sucesión de intercambios de todo tipo que favorecen la integración⁸.

En el ámbito artístico-cultural, esta ósmosis se manifiesta principalmente a través del reconocimiento y aceptación de las fórmulas estéticas y visuales del contrincante. Así, la Corona de Castilla evidencia durante toda la Baja Edad Media una acentuada fascinación por todo lo islámico, que desemboca en la adopción generalizada en la Corte de modas y costumbres moriscas (imagen 5)⁹.

En la época de los Reyes Católicos convergen, por tanto, dos actuaciones paralelas que se mezclan y confunden a cada paso: por un lado, se observa una voluntad expresa por evocar la estética morisca como un medio de alcanzar la fastuosidad, mientras por otro se comprueba una presencia inconsciente de soluciones arquitectónicas u ornamentales andalusíes, asimiladas desde antiguo y aceptadas como propias al constituir parte integrante del sustrato cultural hispano¹⁰.

En este aspecto, debemos mencionar la “alteridad”, ya investigada por M^o Elena Díez Jorge, que se contempla en esta época histórico-artística. La presencia de la capacidad alternativa de la sociedad medieval se recoge tanto en las fuentes escritas judías e islámicas como en las cristianas, apreciándose algunas peculiaridades, virtudes y prejuicios que se aplican no sólo desde el análisis de los individuos sino también de sus manifestaciones culturales. A través de estas percepciones obtenemos interesantes reflexiones en torno a la comprensión y dimensión de la multiculturalidad¹¹.

Precisamente fue el peso de la tradición lo que determinó que el componente árabe, lejos de resultar distante o extraño, fuera recibido y aceptado en la corte castellana con sorprendente naturalidad. Sin ir más lejos, la propia reina doña Isabel, poseedora de un sinfín

⁸ CHECA CREMADES, Fernando; GARCÍA, Bernardo (coords.). *El arte en la corte de los Reyes Católicos: rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*. Madrid : Fundación Carlos de Amberes, 2005, p. 267.

⁹ *Ibidem*, p. 267.

¹⁰ *Ibid.*, p. 268.

¹¹ Por medio del arte se señalan algunas características que se perciben y se quieren comunicar como propias de la alteridad. Las minorías son caracterizadas en las figuraciones que a lo largo de la “Reconquista” cubren armaduras y muros de los edificios cristianos así como en las páginas de los códices a través de las miniaturas que los ilustran. Junto a ello, el análisis sobre las percepciones del arte sefardí e hispanomusulmán, desde la perspectiva cristiana, nos ayuda a desgranar aquellas facetas y expresiones de la alteridad que resultaban más extrañas, así como las que despertaban mayor distancia y prejuicio o, por contra, una mayor identificación. Generalmente se van a destacar aquellas sensaciones y manifestaciones que diferencian unas tradiciones de otras, proceso necesario para la cognición social entre grupos y para el autoreconocimiento. Este reconocimiento del otro y la autodefinición a través de las diferencias no debería implicar el olvido de los aspectos comunes, difíciles de encontrar en las fuentes de la época. Información recopilada de DÍEZ JORGE, M^o Elena. “Algunas percepciones cristianas de la alteridad artística en el medioevo peninsular”. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, N^o 30, 1999, p. 32-35

de objetos litúrgicos, joyas y enseres elaborados dentro del más puro estilo gótico, gustaba de usar en sus aposentos el estrado¹².

El eclecticismo se erige como uno de los rasgos más sugestivos y fascinantes de este periodo, dando pie a la concurrencia natural de lenguajes artísticos dispares¹³. Al ambiente estético con tradición islámica se añadía el estilo gótico flamenco. Este estilo triunfó en Castilla, ya que la monarquía lo adoptó como expresión oficial propia. Esta adopción fue fruto de las distintas relaciones con otros países del Norte de Europa.

A ello hay que añadir la incipiente presencia de fórmulas del Renacimiento italiano, sustancialmente ornamentales, llegadas en primera instancia a través de obras de importación¹⁴. Pero realmente el arte promovido por la reina fue fruto de la mezcla entre estilo mudéjar y gótico flamenco.

1.3. La imagen de la reina. Promotora de las artes

Detrás de cada empresa artística existía un propósito político, religioso, social, de prestigio personal, etc., que superaba con mucho una hipotética intencionalidad estética¹⁵.

Isabel la Católica, conjuntamente con su esposo y de forma personal, fue uno de los mayores promotores del arte hispano en la Edad Media, como en diversas ocasiones se ha reconocido. Al mismo tiempo, se ha de tener en cuenta que su carisma personal y el uso que en determinadas ocasiones se ha hecho de ella han viciado con frecuencia los juicios globales de su actividad como tal, distorsionando la realidad¹⁶.

La vida palaciega estaba totalmente ambientada por grandes bailes y música, generalmente de tradición morisca. Además, muchos viajeros afirmaron que en la corte de Isabel la Católica se disfrutaba de entretenimiento como los juegos de cañas y el ajedrez.

Conocemos que Isabel la Católica vivía rodeada de lujo. Este carácter ha sido siempre un argumento debatido por los grandes historiadores del arte como Rafael Domínguez Casas, Juan Manuel Martín García o Joaquín Yarza Luaces. Sin embargo, las joyas que legó a la Capilla Real de Granada, como es el caso de su corona, cetro o incluso su espejo de tocador

¹² CHECA CREMADES, Fernando. y GARCÍA, Bernardo. *El arte en la corte de los Reyes Católicos: rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005, p. 268; El Estrado es un mueble de tradición morisca que preservaba la costumbre musulmana de acomodarse en el suelo con las piernas cruzadas “a la turca” sobre tarimas cubiertas con alfombras, guadamecías y almohades.

¹³ CHECA CREMADES, Fernando. y GARCÍA, Bernardo (coords.). *Op. Cit.*, p. 268.

¹⁴ *Ibid.*, p. 269.

¹⁵ YARZA LUACES, Joaquín: *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*. Madrid: Editorial Nerea, 1993, p. 87.

¹⁶ *Ibidem.* p. 87.

nos dan la pista para conocer verdaderamente el gusto exquisito de la reina, además de todas las piezas pictóricas, escultóricas y arquitectónicas que encargó¹⁷.

Notorio también era el propio séquito de la reina (imagen 6). Sus damas de compañía eran seleccionadas entre las jóvenes hijas de grandes de Castilla. En su corte les dotaba de grandes conocimientos no sólo de etiqueta sino también a nivel cultural y artístico: “Criaba en su palacio doncellas nobles, fijas de los Grandes de sus Reynos, lo que no leemos en Crónica que ficiese otro tanto otra Reyna ninguna. Facía poner gran diligencia en la guarda dellas, e de las otras mujeres de su palacio; e dotábalas magníficamente, e faciales grandes mercedes por las casar bien”¹⁸.

Algunas de las damas de la corte de la reina Isabel fueron Beatriz de Bobadilla¹⁹ (imagen 7), marquesa de Moya, o Beatriz de Galindo, apodada *la Latina*. Eran mujeres de gran virtud, letradas, organizadas y muy piadosas.

La participación de la mujer en la creación literaria forma parte de la regeneración del reino que Isabel la Católica se había propuesto al subir al trono; regeneración en la que la atención a la instrucción y a la cultura corría pareja a los problemas de estado. Su preocupación por elevar el nivel intelectual abarcaba por igual a hombres y mujeres, de ahí su inquietud porque la mujer armonizara las labores tradicionales con el aprendizaje y el deleite de la lengua, la poesía, la música y el arte²⁰.

Isabel hizo de ella misma el ejemplo de regenerar a la mujer dentro de la cultura. Su reinado siempre se caracterizó por la igualdad de poder. A pesar de la tradición de la época, ella se coronó sola y mostrándose como única propietaria de los dominios castellanos, que gobernaría con justicia junto a su esposo.

Utilizó las artes como forma de representación del poder, esto es, dándole una función propagandística a la vez que decorativa. Esta reina no dejaría que por ser mujer no tomaran en juicio sus decisiones. Es por ello que creó su propia divisa, siendo así la primera reina castellana en desafiar las reglas de género de la época. La divisa de la reina es un haz de flechas (imagen 8), un símbolo de la unión y de la fortaleza frente a la desunión y debilidad

¹⁷ La imagen histórica y artística de Isabel, a lo largo del tiempo, ha sido manipulada por pensadores y políticos de siglos posteriores que buscaban en ella una imagen de pureza y castidad femenina. De esta manera, se obvian rasgos de vital importancia para conocer su vida, rasgos que no verán la luz hasta los estudios de teóricos ya contemporáneos, como Manuel Fernández Álvarez.

¹⁸ YARZA LUACES, Joaquín. *Op. Cit.*, p. 109.

¹⁹ Beatriz de Bobadilla fue la más leal servidora de la reina católica. Se casó con uno de los hombres más importantes dentro de la corte de los Reyes Católicos, Andrés Cabrera. Era la íntima amiga de doña Isabel ya que pasaron su infancia juntas en Arévalo. Información recogida de la Real Academia de la Historia (<http://dbe.rah.es/> consultado el 16/05/2021; 21:16)

²⁰ DÍEZ GARRETAS, María Jesús. “Fiestas y juegos cortesanos en el reinado de los Reyes Católicos. Divisas, motes y momos”. *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, nº. 74, 1999, p. 169.

que caracterizaban reinados anteriores al suyo. Junto con las divisas y el mote de su esposo se formó una misma representación de poder y justicia, que marcaría el carácter de los reyes para gobernar. Estas divisas adornan todo tipo de construcciones que están bajo su protección, siendo así su sello de mecenazgo.

2. Programa arquitectónico en la corte de Isabel I de Castilla

No se puede hablar de la época moderna artística española sin mencionar las aportaciones que fueron promovidas por Isabel, pues, al igual que muchas de las medidas políticas y sociales que impuso, en el ámbito artístico el gusto de esta reina y su financiación supuso el comienzo del nuevo arte en Castilla.

Cuando Isabel subió al trono decidió renovar, en todos los sentidos, sus reinos. Abrió las puertas a nuevos estilos arquitectónicos, como el italiano, pero sin perder su tradicional estilo goticista. Será a partir de su reinado y, debido a su personalidad dominante, que se empieza una época de cambio en la arquitectura castellana en los últimos años del siglo XV.

2.1. El estilo Isabelino.

Para determinar un estilo, en la crítica del arte, es necesario hablar sobre el estudio de la teoría arquitectónica en la España finales del siglo XV e inicios del siglo XVI, desde la que nos hablan no solos los profesionales sino también, a veces los clientes, arquitectos amateurs, que expresan sus propios puntos de vista sobre el producto que desean recibir. Esas ideas y esos presupuestos, de arquitectos y clientes, nos proporcionan las categorías empleadas en la época, que no tienen por qué coincidir con las etiquetas estilísticas que hoy estamos acostumbrados a utilizar; no sólo existe actualmente el problema de la validez del concepto de estilo, sino que, siguiendo los pasos de George Kubler, debiéramos contribuir a la definición de las categorías propias de nuestro Quinientos²¹.

La arquitectura que se impuso durante el reinado de doña Isabel I de Castilla se caracterizaba por un completo eclecticismo, pues, a pesar de tratar nuevas formas de otros estilos, nunca deja atrás la tradición medieval castellana. Poco a poco esta tendencia se hace muy representativa convirtiéndose en un nuevo estilo que favorecerá el cambio de la arquitectura defensiva medieval a una arquitectura mucho más palaciega y rica en decoración.

²¹ MARÍAS, Fernando. “Hacia una historia de los usos arquitectónicos del Renacimiento español”. *Príncipe de Viana. Anejo*, Nº 12, 1991, pps. 43-44.

Este estilo arquitectónico, llamado “isabelino”, con el paso del tiempo, va asumiendo nuevas formas a las ya reconocidas bajo su reinado y será influencia para futuros movimientos artísticos como el estilo Cisneros.

Cabe señalar que, el término “isabelino” ha tenido mucha controversia a lo largo de la historia de la crítica artística. Siempre se le reconoció por estilo “Reyes Católicos”. Simplemente el hecho de que una mujer rivalizara, aunque fuera en el ámbito de las artes, con el varón suponía una proyección inconcebible. Gracias a los últimos estudios y a las diversas opiniones, tanto de historiadoras como de historiadores del arte, se ha podido reconocer que realmente quién impuso este estilo en Castilla principalmente fue la reina.

Debemos mencionar la problemática en cuanto a la datación del estilo renacentista español se refiere. Durante la época de los reyes católicos se seguía perpetuando el goticismo. Este estilo gótico, pujante en el 1500, no era sino la continuación de la nueva tendencia que, procedente de Flandes, Borgoña y Centroeuropa, había hecho acto de presencia en las décadas centrales del siglo XV; había sido perfectamente asimilada y potenciada pues daba respuesta a los deseos más importantes de representación de la iglesia y la nobleza de la época²².

Las diferentes tipologías arquitectónicas vigentes a lo largo de todo el reinado nos indica la existencia de un debate vivo, casi de polémica, sobre aspectos que tenían conclusiones de radical importancia. Asimismo, la defensa de los arquetipos tradicionales, debieron ser aducidas por algunos arquitectos, en polémica con los renovadores. El peso histórico de la tradición no podía desdeñarse²³.

Ante este género de datos, no exclusivos del círculo regio, no tenemos más remedio que aceptar la existencia mínima de objetos artísticos y artistas que representaban lo que podríamos llamar la “contracorriente” formal renacentista; se adoptarían rasgos típicos, pero dispersos, del sistema representativo renacentista y de sus motivos figurativos, aunque como soporte, contradictorio en muchísimos casos, de unos contenidos por lo menos al margen de la corriente humanística y, desde luego, sin llegarse a aceptar el conjunto del sistema en su coherencia interna y no todas sus implicaciones significativas, derivadas de la conjunción forma-contenido, y esta técnica de *objet trouvé* dotaría a estas obras de un carácter específico; representaría un deseo de pervivencia de unas formas tradicionales, de unos significados y unos valores inmutables y, al mismo tiempo, una apariencia de modernidad, un barniz de clasicismo²⁴.

²² MARÍAS, Fernando. *El siglo XVI: gótico y renacimiento*. Madrid: Ediciones Sílex, 2015, p. 30-31.

²³ *Ibidem*, p. 32.

²⁴ *Ibid.*, p. 14.

A pesar de esto, y volviendo a nuestro tema de investigación, Isabel no marcaba la forma de realizar los trabajos, según su estilo personal, en la totalidad de las obras que financiaba. Ella se aseguraba de encontrar a los mejores arquitectos de la época para construir nuevos edificios y remodelar antiguos. Gracias a la elección de arquitectos como Juan Guas o Enrique Egas se definió, con tino, el nuevo estilo.

Juan Guas asumió como ningún otro arquitecto un lenguaje formal propio, en el que se combinaba el repertorio ornamental mudéjar con el exceso y capricho del último gótico de raíz nórdica. No es tan claro el caso de Enrique Egas, discípulo y sucesor en la dirección de las obras reales, más austero y menos propenso a la colaboración de tipo islámico, que sustituyó a Guas a todos los efectos e incluso comenzó para la Corona mayor número de obras que aquél. Diferente es también Martín de Solórzano elegido en trabajos en los que la reina decidió asumir un papel director en mayor medida de lo que se hubiera dicho que correspondía, como el convento de Santo Tomás de Ávila²⁵.

Ninguno de los arquitectos que eligió incorporó, al menos antes de 1504 en que la reina muere, elemento italiano alguno. Se puede discutir sobre una más o menos radical asunción de lo mudéjar, examinar aspectos generales y arquitectónicos en cada obra, pero nunca se encuentran características que no estén tomadas de los dos grandes modelos: el gótico nórdico, más o menos “nacionalizados”, y el mudéjar. Por tanto, hay que reconocerle, al menos, un gusto en arquitectura totalmente ajeno al Renacimiento²⁶.

Sin embargo, de estos arquitectos, tanto Egas como Solórzano, la reina modificó su punto de vista inicial, tendiendo mayor austeridad y desnudez a fábricas más esenciales. Por tanto, aparentemente, la reina no es tan exigente como se cree en quien es una promotora extraordinaria.

2.2. Arquitectura religiosa y monástica.

Como de todos es sabido, doña Isabel era ante todo una reina al servicio de Dios. Debido a su carácter piadoso realiza diferentes empresas para engrandecer y expandir la fe cristiana. Algunas de estas fueron conquistas, como la de Granada, otras fueron descubrimientos, como el hallazgo de Cristóbal Colón de tierras americanas, hasta entonces desconocidas.

Dentro del ámbito arquitectónico debemos mencionar las fundaciones y otras formas de apoyo a conventos y monasterios que ligaban, de forma peculiar, lo espiritual y lo político,

²⁵ YARZA LUACES, J. *Op. Cit.*, p. 88.

²⁶ *Ibidem.* p. 88.

y ofrecen información valiosa sobre los conceptos que de lo político y la política tenían sus impulsores, en este caso la reina doña Isabel²⁷.

Realmente la reina fue promotora de todas las formaciones eclesiásticas de sus reinos, pero tuvo cierto interés por la orden franciscana. Fueron dos monasterios en Castilla los que gozaron del favor de la reina de una manera más cercana y fidedigna. Esta opción responde a la inclinación personal de doña Isabel, cuya predilección por la espiritualidad franciscana es conocida y que solo mencionó en su testamento dos monasterios de monjas, ambos de clarisas y fundados por ella: San Antonio de Segovia y Santa Isabel de Granada²⁸.

La primera de estas instituciones, San Antonio de Segovia (imagen 9), fue muy importante en los primeros años del reinado de los Reyes Católicos. Este convento, creado por Enrique IV, fue un lugar de recogimiento para frailes franciscanos. Una vez que doña Isabel se proclama reina de Castilla decide interceder por los religiosos para que el papa les permitiera cambiar de lugar. Con el consentimiento de su santidad, estos salen de San Antonio y en su lugar entran las monjas clarisas “de la plaza” de Segovia, llamadas así por residir en una pequeña casa en la plaza mayor de la ciudad desde el siglo XIII. De esta manera reformó el antiguo monasterio masculino, añadiendo y modificando estancias, y adaptó el lugar a las necesidades de las monjas.

El edificio es de estilo gótico isabelino, pero al ser construido por Enrique IV lleva sus escudos familiares en la portada. Es una de las obras más importantes de este estilo que junto con ese gótico cerrado de época de Enrique IV y con el gótico de la escuela de Guas de la época de la reina Isabel se adornan salas con piezas de estilo mudéjar, como es el caso del artesonado de la capilla mayor. Este artesonado (imagen 10) se compone de estrellas, lazos y piñas mocárabes colgantes. Alberga, asimismo, obras escultóricas flamencas como es el caso del *Retablo del Calvario*²⁹.

Dos claves fundamentales de su nuevo reinado se hacían visibles en esta empresa: la defensa de la legitimidad dinástica y el afán de cambio, enfatizando el protagonismo autónomo de doña Isabel como titular de la corona y agente político³⁰.

La reina defendía su legitimidad dinástica al intervenir en un convento de patronato real fundado por Enrique IV y subrayar la línea de continuidad con él afirmando que le había

²⁷ GRAÑA CID, María del Mar. “Isabel I de Castilla y los monasterios de clarisas: el cuerpo político de la reina”. *Hispania Sacra LXXII*, vol. 145, 2020, p. 10.

²⁸ *Ibidem*, p. 10.

²⁹ El retablo gótico de madera tallada y policromada dedicado a la Pasión de Cristo constituye una notable pieza de arte en el costado meridional de la franciscana iglesia del Convento de San Antonio el Real de Segovia. Consultado en MORENO ALCALDE, María. “El retablo flamenco de la iglesia de San Antonio el Real de Segovia”. *Anales de Historia del Arte*, Nº 7, 1997. p. 25.

³⁰ GRAÑA CID, María del Mar. *Op. Cit.* p. 11.

sucedido en sus reinos³¹. Además, esta transformación le permitió a Isabel recuperar para la corona el patronato de su capilla mayor y entregarla a sus dos fieles servidores Andrés Cabrera³² y su esposa Beatriz de Bobadilla.

En este proceso lo viejo, el orden anterior vinculado al anterior reinado, daba paso a lo nuevo, una nueva fundación que representaba la novedosa realidad política aportada por los Reyes Católicos. Que el monasterio resultante abrazase una nueva orientación reformista incidía simbólicamente en la connotación del cambio político. Con la misma intención destacaba el valor de la feminidad al convertir en femenino un espacio masculino y situarlo al directo servicio de la corona, pero, al mismo tiempo, parecía querer poner de manifiesto la dimensión masculina de su función política manteniendo la advocación masculina del mismo³³.

Debemos enfatizar que para su acción personal más completa eligiese Segovia, la ciudad donde se había alzado como reina propietaria. Vincularse a perpetuidad a un nuevo establecimiento religioso en calidad de fundadora y hacerse visible a través suyo en aquel lugar era simbólicamente significativo. Las particularidades de esta creación le permitían además subrayar su soberanía desde dos perspectivas: su “oficio” como titular femenina de la corona y su ejercicio político activo e independiente³⁴.

La segunda empresa monástica, bajo el mecenazgo de la reina Isabel, fue Santa Isabel de Granada (imagen 11). Verdaderamente fue una obra conjunta entre Isabel y su marido Fernando, pues ambos al conquistar la ciudad y la fortaleza granadina de la Alhambra decidieron instalar en la antigua mezquita un monasterio para la orden franciscana.

El cenobio fue construido sobre una antigua edificación nazarí de la fortaleza, por ello se conservan algunos restos de este estilo. Cabe destacar que es el lugar donde fue enterrada la reina por primera vez, antes de reposar definitivamente en la Capilla Real. (imagen 12).

En este lugar se hicieron diferentes renovaciones arquitectónicas como por ejemplo ensanchar la puerta para que el féretro pudiera entrar, o abrir el hueco en el suelo para depositar allí sus restos.

Primeramente, fueron frailes de la orden de San Francisco quienes ocuparon el lugar. Sin embargo, tras la construcción del monasterio de Santa Isabel La Real, situado en el Albaicín, se decidió que los frailes pasaran a este nuevo convento y, en su lugar, las monjas

³¹ *Ibidem.*, p. 11.

³² Andrés Cabrera fue el intermediario entre el reinado de Enrique IV e Isabel la Católica, por tanto le daba ese carácter de continuidad.

³³ GRAÑA CID, María del Mar. *Op. Cit.* p. 11

³⁴ *Ibidem.*, p. 12.

clarisas se instalaran en el monasterio de la Alhambra. Esta idea nunca se llevó a cabo por la prematura muerte de la reina. De hecho, las clarisas no ocuparon el lugar. Las monjas clarisas se alojaron en su propio monasterio, construido para ellas, en otra parte de la ciudad. Una vez que las clarisas se instalaron en el Albaicín, la orden franciscana se asentó en el monasterio de la Alhambra hasta su abandono en 1835.

No sólo este monasterio lleva el patrocinio real, prácticamente toda la ciudad tiene diversos conventos y monasterios que fueron empresas que llevaron a cabo los Reyes Católicos como forma de cristianizar la ciudad tras su conquista. Se instalaron en barrios donde la población era morisca para así poder evangelizar desde dentro a los infieles que aún residían allí. Sin embargo, la creación de estos proyectos también tiene otra justificación.

Del monasterio de las clarisas cabe afirmar que fue la representación simbólica de la propia reina en su gloria y que manifestó la culminación de su papel como soberana de Castilla enfatizando el poder femenino³⁵. Esto se hace evidente en la identificación de muchos de estos monasterios con su propio nombre: Santa Isabel. Ha de entenderse en el marco de un proyecto de santificación de la estirpe regia que halló en el escenario granadino el lugar de manifestación ideal³⁶.

Importante dentro de la promoción artística de la reina Isabel son las obras dedicadas al culto de los santos Juanes. Tal vez este interés por la presentación conjunta del Evangelista y el Bautista buscara ofrecer un juego emblemático en el ámbito devocional entre Isabel y Fernando, al modo del uso de las divisas del yugo y las flechas, tal como muestran aquellas tablas en las que éstos protegen a uno y a otro, como en la portada del convento de Santa Cruz la Real de Segovia, en la Piedad de san Juan de los Reyes de Granada y en el retablo proyectado por Juan Guas para San Juan de los Reyes de Toledo³⁷. La obra arquitectónica más importante destinada al culto de ambos santos es el Monasterio de San Juan de los Reyes. El templo es plenamente de estilo isabelino, se terminó en 1495 para ser el lugar de enterramiento de los reyes³⁸.

No extraña que el primer lugar elegido para este monasterio fuese la Alhambra, el más emblemático, elevado y visible de la ciudad, el lugar donde mejor podía escenificarse el triunfo final de la reina, un triunfo asociado también al hecho de que los reyes afirmasen fundar este monasterio en acción de gracias por la conquista de Granada, asimismo es en este

³⁵ *Ibid.*, p. 14.

³⁶ *Ibid.*, p. 14.

³⁷ NOGALES RINCÓN, David. *La Representación Religiosa de la monarquía castellano-leonesa: la Capilla Real (1252-1504)*. [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009, p. 71.

³⁸ Información obtenida de DOMÍNGUEZ CASAS, R. (1990). *San Juan de los Reyes: espacio funerario y aposento regio*. *Boletín del seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 56. pp. 364-383.

lugar donde estaba la antigua catedral de Granada. Por todo ello, resulta asimismo coherente el deseo de la reina de enterrarse allí de modo que cuerpo, palabra y espacio quedasen plenamente identificados. El monasterio como representación de la reina la hacía visible a perpetuidad en la ciudad exaltando su imagen y garantizando su memoria como reina victoriosa y poderosa³⁹.

Dos hechos también hacen visible el carácter de triunfo de la reina como figura femenina. En primer lugar, propuso a sor Luisa de la Cruz, monja clarisa en Écija, como abadesa. Esta mujer no sólo fue monja dedicada a la vida monástica, antes recibió el nombre de Teresa de Torres, esposa del condestable de Castilla Miguel Lucas de Iranzo y una importante aliada política de la reina. Al fallecer su esposo fue la máxima representación gubernamental en Jaén, y por tanto, uno de los bastiones más importantes de la reina en su lucha para llegar al trono de Castilla. En sus primeros años de reinado Teresa de Torres⁴⁰ fue un apoyo fundamental para Isabel.

En segundo lugar, la reina en su testamento mandó que su hija Isabel, su primogénita, fuera enterrada allí junto a ella. Este protagonismo funerario de madre e hija se ve enfatizado en un marco litúrgico pensado en beneficio general de la dinastía, tanto los antepasados como los propios Reyes Católicos y sus hijos. La comunidad femenina proyectada para este cenobio fue también peculiar. La reina pensó en una comunidad de mujeres que libremente abrazasen la vida religiosa, aunque fuesen pobres, pues no se les había de exigir dote. Una comunidad, pues, libre de las imposiciones de linaje y aun de la propia corona⁴¹.

El convento actualmente es un parador. Siempre recibió el nombre de San Francisco pero en tiempo de los Reyes Católicos el convento se denominaba con el nombre de Santa Isabel. Pero realmente Santa Isabel siguió viva en el Albaicín.

Para concluir este apartado sobre órdenes monacales, debemos hacer mención a una empresa realizada fuera de las fronteras castellanas y aragonesas, ya que el poder y gloria de estos reyes se extendieron más allá tanto de las tierras como de los mares. En este caso hablamos de la fábrica realizada en la actual capital de Italia y centro de la cristiandad: Roma.

³⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁰ Teresa de Torres, o de Solier, era hija única de Pedro de Torres y de Leonor Carrillo, nieta del adelantado de Andalucía y prima del conde de Haro, Pedro Fernández de Velasco. Fue esposa de Miguel Lucas de Iranzo, Condestable de Castilla, cronista, canciller mayor, consejero real. Fue la condesa de Villardompardo. Vive en Jaén, y dada su relación con Isabel I de Castilla, es la mujer más importante y poderosa de la ciudad de Jaén, no sólo como mujer del Condestable de Castilla, sino también como gobernadora y administradora de la misma ciudad desde el asesinato del Condestable en 1473 hasta 1500. Consultado en la Real Academia de la Historia (<https://www.rah.es/> consultado el 17/05/2021; 12: 35).

⁴¹ GRAÑA CID, María del Mar. *Op. Cit.* p. 15.

Los reyes nunca perdían la oportunidad para producir todo tipo de empresas que pudieran ser enclaves políticos o que dejaran ver su poder y magnitud. Es el caso de San Pietro in Montorio.

San Pietro in Montorio (imagen 13) fue la primera de las fundaciones vinculadas a los mendicantes españoles. Un pilar clave en esta fundación fue fray Amadeo que, en 1472, había obtenido licencia de Sixto IV para poner en marcha una reforma dentro de la orden, acción que sería muy del gusto de los Reyes Católicos⁴². En 1482 la responsabilidad de la fábrica recaía en Bernardino López de Carvajal. Lo más destacado del lugar es el templete, obra de Bramante, que se construirá hacia 1503-1505.

Este lugar está cargado de simbolismo pues se cree que ahí es donde martirizaron a San Pedro. Al ser un lugar lleno de simbolismo, es natural que los reyes decidieran patrocinar la construcción de una iglesia. Con este patrocinio el lugar llevaría siempre la connotación española en su historia y muros, desembocando en la creación de la Academia Española en este lugar sacro.

2.3. Nuevo urbanismo: el caso del Hospital Real de Granada.

Algo que sin duda pasó a la historia fue la conquista de la ciudad de Granada. Este hecho no sólo supuso el fin de Al-Ándalus, sino que además suponía una nueva forma de vida en las ciudades que hasta 1492 habían seguido la tradición social musulmana. Sin embargo, aunque la familia del último emir nazarí marchó fuera del territorio peninsular, el resto de la comunidad musulmana permaneció en Granada, por tanto no cambió la forma de vida al instante de la conquista.

Por este motivo, los reyes modificaron el panorama urbano de la ciudad incorporando edificios que cristianizaran definitivamente Granada. Los Reyes Católicos mandaron construir la Catedral, la Capilla Real y el Hospital Real: “Los señores Reyes Catholicos, don Fernando y Doña Ysabel, en atención a los continuos veneficios que había recibido de Dios nuestro Señor en la conquista que hicieron de este Reyno, y obligación que tenían a tan cumplidas victorias como la Magestad divina les había concedido en ella: mandaron erixir y dotar Yglesia, Cathedrales, Monasterios, y otras Yglesias y hospitales en esta ciudad de Granada”⁴³.

El Hospital Real (imagen 14) además de ser parte del llamado “nuevo estado moderno”, como una época de transición entre el feudalismo y el capitalismo, fue también el

⁴² SERRANO ESTRELLA, Felipe. “Conventos y hospicios de las órdenes mendicantes españolas en la Roma moderna”. *BSAA arte*, nº 84, 2018, p. 227.

⁴³ LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Colección de documentos para la Historia del Arte*. Universidad de Granada, 1993, p. 82.

primer edificio que se hace con carácter público. Es decir, en el hospital se auxiliaba a enfermos de todo tipo y de todas las clases⁴⁴. Permanecía, por tanto, la idea medieval de caridad cristiana hacia los pobres⁴⁵.

Además, la iniciativa de crear este nuevo hospital tuvo una doble justificación para los propios monarcas: actuar al servicio de Dios en señal de gratitud por la conquista cristiana, ofreciendo así ayuda a los más pobres y enfermos; y como ofrenda para seguir consagrando el perdón de sus pecados y la misericordia de los difuntos una vez que éstos fallecieran.

El primer documento firmado por los reyes sobre el hospital que se tiene es una carta de Privilegio dada en Medina del Campo el 15 de septiembre de 1504:

“acatando cuenta obligación tenemos al servicio de Dios por los muchos y continuos beneficios que de su piadosa y poderosa mano avemos recebido, especialmente en la conquista del Reyno de Granada...acordamos de fundar e edificar en la dicha ciudad un Hospital, para acogimiento e reparo de los pobres, el cual dicho Hospital, es nuestra merced que se llame el Hospital de los Reyes”⁴⁶.

Cabe mencionar que tuvo un antecesor, el Hospital Real de la Alhambra. Se hizo, al igual que el Hospital Real ubicado en la ciudad, es decir, como una ofrenda a Dios por su bendición en la guerra contra Granada. Se procuró que sirviera para todo tipo de enfermos, incluidos los que sufrieron daños durante las guerras. Este hospital seguía manteniendo las costumbres medievales.

Siete años después de su fundación se elige su localización (imagen 15), muy bien decidida ya que se encuentra entre la Puerta de Bibarrambla y la de Bibalmazán, uniendo el Hospital Real con el núcleo básico religioso y administrativo que se estaba configurando y que aún hoy constituyen, en cierta forma, el centro simbólico de la ciudad. Así, el Hospital Real es inseparable de otros monumentos que serán supervisados por alguien que canalice los deseos regios dándoles forma.

Al frente de este programa se encuentra Pedro García de Atienza, Capellán Mayor de la Capilla Real, antiguo limosnero de la Reina y hombre de su total confianza⁴⁷. Este hombre prepara un equipo integrado por artistas y arquitectos de la zona o que conoce el arte

⁴⁴ Anteriormente en Castilla y Aragón los hospitales estaban destinados para curar a enfermos de guerra. El enfermo pobre, que no podía pagar un médico, acudía a los monasterios a extramuros de la ciudad que por caridad cristiana los amparaban.

⁴⁵ En la Edad Media se amparaba a los más necesitados en los hospitales situados en los monasterios, a extramuros de la ciudad. El cambio que promovió Isabel fue instalar un hospital para todo tipo de ciudadanía dentro de la ciudad y que estaba bajo la protección real, y no una protección eclesiástica.

⁴⁶ FELEZ LUBELZA, Concepción. *El Hospital Real de Granada. Los comienzos de la Arquitectura Pública*. Universidad de Granada, 1979, p. 68.

⁴⁷ *Ibidem*. p. 91.

autóctono para así llevar el sello artístico de la ciudad, a pesar de ser una producción pensada en la corte.

Se realizó mediante un esquema de planta cruciforme (imagen 15) siguiendo el esquema del Ospedale Maggiore de Milán realizado por Filarete⁴⁸. Este último será modelo para todos los hospitales europeos que se estructuran a partir del siglo XV. Se eligió esta tipología por su capacidad multifuncional, al tener esta tipología, y para complementar el carácter moral y de representación de grandeza política del edificio. Debía ser un hospital suntuoso cuya imagen representara el poder del Estado, pero a la vez debía ser sencillo para no caer en la vanidad (imagen 16).

Con toda probabilidad se le encargó el proyecto a Enrique Egas, ya que era arquitecto encargado de la Capilla Real y además conocía los tratados italianos de Alberti o Filarete. Aunque era un arquitecto goticista, es cierto que conocía las nuevas tendencias y trató de implantarlas aquí, como ya lo había hecho en hospitales como el de Santiago de Compostela o Toledo⁴⁹.

Aunque la planta arquitectónica del hospital es italiano toda la decoración interior y exterior es de esquema gótico, como por ejemplo el crucero (imagen 17). Esta decoración permitía las soluciones necesarias sirviendo como documento permanente que enseñe la grandeza de sus promotores. De esta manera se cumplían los deseos de los reyes: un edificio funcional pero que no deje de mostrar el poder y grandeza del Estado. La presencia de símbolos del poder real se encuentra tanto en el exterior, en la portada principal (imagen 18), como en el interior del edificio, en galerías y patios (imagen 19).

En este edificio hemos visto cómo el arte renacentista italiano ya empieza a formar parte de la programación artística castellana. Este acercamiento entre ambas culturas fue gracias a las familias humanistas de la corte de los Reyes Católicos, como la familia Mendoza. La arquitectura tendrá un cambio gracias a este acercamiento. Sin embargo, al ser un tema tan denso no podremos discutirlo en este trabajo.

⁴⁸ Planta de cruz inserta en un cuadrado. Este tipo de planta permitía la multifuncionalidad del lugar, carácter clave debido a la nueva tendencia de ser un hospital público en cuanto a asistencia a pobres y enfermos, por igual, se refiere.

⁴⁹ Sobre Enrique Egas y su traza de hospitales españoles de principios del siglo XVI no debemos dejar de lado su carácter excepcional, ya que frente a la afirmación de que los arquitectos de nuestro país únicamente conocían los principios decorativos italianos, los hospitales de Egas, poseyendo como el de Milán una decoración profusamente gótica, incorporan a nuestro renacimiento, de una forma definitiva, la planta de cruz con altar central. Información recopilada de FELEZ LUBELZA, Concepción. *El Hospital Real de Granada. Los comienzos de la Arquitectura Pública*. Universidad de Granada, 1979.

3. Programación artística plástica de Isabel I de Castilla.

Desarrollar un tema como éste implica referirse a la reina Isabel; su sensibilidad artística, inclinada de forma evidente hacia lo nórdico, se puso de manifiesto en la cantidad de objetos que reunió, desde esculturas, pinturas y libros hasta piezas de orfebrería y tapices. El gusto de la reina influyó decisivamente en la vida artística hispana, de manera que los artistas que trabajaron bajo sus órdenes y las obras que ejecutaron se convertirían en el punto de referencia del resto de la clientela hispana⁵⁰.

3.1. Programa escultórico.

Gracias a la llegada de artistas extranjeros a la península se permitió una mayor actividad artística. Además de la llegada de artistas de todos los lugares europeos a los reinos hispanos, hay que destacar la importación, en los momentos iniciales, de obras italianas de estilo quattrocentista de marcado carácter decorativo. Estas actividades de intercambio artístico serán la causa de que el gusto por lo ornamental sea el rasgo característico de la escultura de la primera mitad larga del siglo.

Si algo hay que destacar en el arte escultórico de fin de siglo es dos tipologías principales: el sepulcro y el retablo.

El sepulcro adquirió durante el Renacimiento una gran difusión en relación a la idea humanista sobre la muerte. La idea medieval del “triunfo de la muerte” es sustituida ahora por la del “triunfo sobre la muerte” por medio de la fama de las obras del difunto, bien sean guerreras, literarias o caritativas. La fama aparece así como garante de la inmortalidad en este mundo. A este discurso profano que desarrollará el sepulcro se une el discurso cristiano, según el cual la inmortalidad en el otro mundo se consigue por la redención de Cristo⁵¹.

La serie de sepulcros importados de Italia y la llegada a nuestro país de escultores italianos harán posible que estas primeras obras muestren un italianismo puro sin mezclas ni combinaciones. A Domenico Fancelli y a Jacobo y Francisco Florentino se debe la formación en Granada de un círculo escultórico de estilo toscano puro que será el imperante en la ciudad y que se extenderá por Jaén y Murcia⁵². Es muy significativo que la tipología funeraria italiana tomara relevancia en nuestro país, desarrollando tanto el sepulcro adosado en forma de arco triunfal como el de cama exenta.

⁵⁰ CABALLERO ESCAMILLA, Sonia. “La pintura en la época de los Reyes Católicos”. En MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel. *Modernidad y cultura artística en tiempos de los Reyes Católicos*. Granada: Universidad, 2014, p. 115.

⁵¹ ÁVILA, Ana; BUENDÍA, José Rogelio; CERVERA VERA, Luis; GARCÍA GAÍNZA, María Concepción; SUREDA PONS, Joan. *El siglo del Renacimiento en España*. Madrid: Akal, 2013, p. 24.

⁵² *Ibidem*. p. 30.

La obra más característica financiada, directamente, por la reina es el conjunto sepulcral de la Cartuja de Miraflores en Burgos (imagen 20), que se debe al más grande de los escultores de los reinos peninsulares en esos tiempos, Gil de Siloé⁵³.

Doña Isabel encarga al gran escultor una obra de esplendor para guardar ahí los restos de sus padres y de su hermano, el infante Alfonso de Castilla. La aprobación del proyecto en conjunto fue en 1486, sin embargo las obras fueron ejecutadas de diferentes formas. En 1492 se acaba la construcción del sepulcro del infante Alfonso, y un año más tarde el de sus padres.

El cenotafio de alabastro ocupa el centro del presbiterio de la Cartuja. Sin embargo, no es la elección de este material lo que extraña a primera vista. El sepulcro de los reyes tiene forma de estrella de ocho puntas, algo que no es muy común en la estilística sepulcral de finales del siglo XV. Esta forma puede relacionarse con una proyección volumétrica de una bóveda gótica estrellada.

Es aquí donde se descubre el talento de este gran escultor, pues la iconografía utilizada para la decoración del sepulcro se basa en diferentes soluciones brillantes que denotan un conocimiento extraordinario no sólo de la historia bíblica sino de la historia iconográfica de las figuras que quiere representar. Además de lo que se ve, es importante recalcar como lo hace. Y es que Siloe representa las figuras con una calidad táctil exquisita, permitiendo así la definición de telas, vegetales y todo tipo de detallismo.

A los pies del sepulcro se encuentran leones sujetando escudos reales, o devorándose entre ellos, o luchando contra cánidos. En los vértices, sin embargo, se sitúan pequeñas figuritas de cartujos. Sin duda tanto los leones como los cartujos siguen una misma función, vigilar y velar con oraciones, en el caso de los cartujos, el descanso y la paz de los difuntos que allí reposan. En esta base destacan las hornacinas que se encuentran en los dieciséis lados de la estrella. Con pequeñas capillas de dosel se muestran figuras y escenas alusivas a la muerte, resurrección, a las virtudes y a personajes del Antiguo Testamento. Las siete virtudes aunque descolocadas en la disposición actual y difícilmente identificadas, muestran una iconografía muy frecuente de los manuscritos miniados del siglo XV francés. Es por esto que decimos que Siloé era un exquisito maestro, ya que tan importante es la técnica como el conocimiento de las formas artísticas que se van a representar. Gracias al archivo histórico de la cartuja de Miraflores conocemos con gran detalle la iconografía de este sepulcro.

⁵³ Gil de Siloé es una de las máximas figuras de la escultura hispánica y europea del siglo XV. Uno de los representantes más emblemáticos del gótico isabelino. Pese a la reconocida calidad de este artista, nunca debió de tener la reina la idea de incorporarlo a una ración o sueldo fijo, como ocurría entonces con pintores, miniaturistas, carpinteros y bordadores. Esto significaba que la reina no conocía la calidad del artista. Consultado en la Real Academia de la Historia (<https://www.rah.es/> consultado el 17/05/2021; 13: 45).

Para culminar este sepulcro se encuentran las efigies reales donde se representan al rey y la reina en una posición durmiente. Mantienen un alto nivel de compromiso entre la fidelidad retratística de los yacentes y su condición representativa, como monarcas de admirable serenidad, con referencias simbólicas alusivas a la majestad regia, ejemplaridad matrimonial e incluso a la sanción divina, dado que el rey lleva nimbo, a la manera de un monarca bizantino⁵⁴.

A parte de este conjunto la reina encargó dos más, el de su hijo y el de ella misma, que comparte con su esposo Fernando. Sin embargo, un detalle a destacar es que ella nunca llegó a encargar estas obras escultóricas a los que serían sus artífices, pues murió antes de poder conocer a quienes iban a trabajar. Todos los trabajos de estos sepulcros fueron encargados y supervisados por terceros.

Ambos trabajos fueron encargados a un mismo artista, Domenico Fancelli⁵⁵. Fue este escultor quien introdujo el túmulo de cama sepulcral italiano primero en el catafalco de don Juan, y más tarde en el de los Reyes Católicos.

En 1511 el escultor recibe el cometido de la sepultura tumular de Don Juan de Aragón (imagen 22), único hijo varón de los Reyes Católicos. El encargo fue concretado por Fernando el Católico que siguió la voluntad testamentaria de su esposa, doña Isabel. Actuó como responsable de las obras el contador mayor Juan Velázquez.

Los trabajos se realizaron en Génova aunque Fancelli visitó Granada para esculpir, según un retrato del príncipe, el modelo a seguir para la estatua. En 1512 se terminó la obra y, junto con su artífice, viajó a España. Se trata de una obra tumular, de forma troncopiramidal, instalada en el centro del crucero de la iglesia.

Tendido sobre un delgado lecho, con la cabeza y los pies descansando sobre almohadas, yace el príncipe luciendo una magnífica armadura lombarda cubierta por un amplio ropón. Adorna su pecho un ancho y rico collar, descansando las manos sobre la empuñadura de la espada. La unión de las manos, en oración, postura característica de tradición gótica, ha sido reinterpretada por el escultor en una elegante versión a cosa sin embargo de la contradicción de mostrar los brazos del difunto en tensión, sobreelevados del lecho. También la lacia cabellera cae sin acusar la posición supina. A un lado y a otro las

⁵⁴ CRUZ CABRERA, José Policarpo. “La escultura castellana en tiempos de doña Isabel la Católica: de la tradición medieval a la modernidad humanista”. En MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel. *Modernidad y cultura artística en tiempos de los reyes católicos*. Granada: Universidad de Granada, 2014, p. 106.

⁵⁵ Fue Domenico Fancelli el introductor más destacado del Renacimiento en la escultura española. Nacido en Settignano, en 1469, tiene, a juzgar por sus obras, una formación florentina en los marmolistas posdonatellianos, caracterizada por un exquisito gusto decorativo, un modelado blando y esfumado y una excelente técnica. Información recogida del ÁVILA, Ana; BUENDÍA, José Rogelio; CERVERA VERA, Luis; GARCÍA GAÍNZA, María Concepción; SUREDA PONS, Joan. *El siglo del Renacimiento en España*. Madrid: Akal, 2013.

manoplas del arnés del príncipe permanecen cuidadosamente colocadas⁵⁶. Se exhibe al máximo las habilidades en el modelado de la cabeza y en la plácida expresión del rostro.

La iconografía utilizada señala la devoción de la casa real por los santos Juanes, además de representaciones de la virgen, de los virtudes, etc. Algo realmente exquisito es que el escultor acusa la misma profundidad con un relieve en los pies y en la cabeza, obviando la disposición ataulada de las paredes de la cama del sepulcro, lo que hace que las figuras parezcan inclinadas.

El mismo tipo de sepulcro había de seguir el artista en el de los Reyes Católicos (imagen 23), labrado también en mármol de Carrara, en Génova, y destinado a la Capilla real de Granada. Este sepulcro es una obra maestra del arte sepulcral europeo.

Tras realizar el sepulcro del príncipe Juan, en 1513 Domenico Fancelli recibe el encargo de realizar esta obra por parte de Antonio de Fonseca y Juan Velázquez en nombre de don Fernando y doña Juana. Las obras se terminaron en 1517, es por esto que Fancelli preparó el viaje a España. Una vez aquí colocaría el sepulcro en el centro del crucero de la Capilla Real⁵⁷.

Tipológicamente se advierte como un sepulcro principesco, aunque el escultor se plantea realizar una silueta troncopiramidal en la cama sepulcral, mejor definida e incorporando cuatro pequeñas estatuas de los doctores de la Iglesia en los ángulos de la cornisa. El rey luce la armadura completa medio cubierta por un manto, descansando las manos sobre la espalda. La reina, ataviada con túnica y manto, recoge las suyas sobre el cuerpo. Ambos ciñen coronas y ostentan medallones sobre el pecho, efigiado el del rey un San Jorge ecuestre y el de la reina una cruz de Santiago. La cabeza del monarca es magnífica, presentando un rostro mórbidamente modelado⁵⁸. La imagen del rey católico se suscribe a una tradición iconográfica medieval llamada *monarca batallador*⁵⁹. Fancelli utilizó esta tipología

⁵⁶ LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. "Domenico Fancelli (1469-1519)". [En] VV.AA. (Coord.: LECHUGA JIMÉNEZ, Clotilde. *Proyecto Andalucía: Aristas andaluces y artífices del arte andaluz. El ciclo humanista. Desde el último Gótico al fin del Barroco*. Sevilla: Publicaciones Comunitarias-Grupo Hércules, 2011. p. 122.

⁵⁷ El sepulcro fue desplazado hacia la nave de la epístola en 1603 ya que ese año se instaló el sepulcro de Juana de Castilla y Felipe de Habsburgo.

⁵⁸ LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. "Domenico Fancelli (1469-1519)". [En] VV.AA. (Coord.: LECHUGA JIMÉNEZ, Clotilde. *Proyecto Andalucía: Aristas andaluces y artífices del arte andaluz. El ciclo humanista. Desde el último Gótico al fin del Barroco*. Sevilla: Publicaciones Comunitarias-Grupo Hércules, 2011; para el modelado de las figuras, Fancelli se sirvió de una medalla de metal que cedió Felipe Vigarny para el rostro del rey. En el caso de la reina no se llegó a retratar según un modelo suyo de alguna pintura o retrato en moneda, sólo se propuso individualizar unos rasgos femeninos fisonómicos.

⁵⁹ La imagen del monarca batallador constituye un género ideológico iconográfico medieval que elude a la Reconquista. Desde el siglo XII la representación de los reyes en cualquiera de las formas -sellos reales, monedas, etc-muestran a los reyes como caballeros que habían dado gloria en las batallas contra el infiel. Ya, en la efiege del rey Juan II se percibe esta tipología. Información recogida de LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. "Domenico Fancelli (1469-1519)". [En] VV.AA. (Coord.: LECHUGA JIMÉNEZ, Clotilde. *Proyecto Andalucía:*

basándose en la biografía del monarca. Sin embargo, este carácter, que no sólo se ve en la efigie sino también alrededor de todo el espacio, se alude a las victorias y cruzadas religiosas, es decir, sólo se menciona aquellos territorios que fueron cristianizados al expulsar al infiel musulmán, como es el caso de Granada. Esto se lleva a cabo precisamente como un alegato personal de su misión religiosa y su reivindicación de sus beneficios de ultratumba.

Con la excepción de la corona, la efigie de Isabel la Católica que nos dejará Fancelli está también desprovista de insignias reales. En este caso no se utiliza una imagen mayestática⁶⁰. Las indicaciones que se hicieron a Fancelli para formalizar la imagen de la soberana debieron de ser bastante vagas, actuando el escultor con gran libertad. No existe, de hecho, relación iconográfica con anteriores yacentes de reinas castellanas. Por el contrario, la exhibición de las manos cruzadas sobre el regazo y la ausencia de objetos o atributos es consustancial a la estatutaria sepulcral italiana del Trecento⁶¹. A los pies de los reyes se encuentran dos leones echados que constituyen la tradición sepulcral española. Ambos vigilan, junto con otros animales fantásticos representados como grifos, el más preciado tesoro guardado en esta capilla: los restos mortales de los reyes.

En cuanto a la iconografía utilizada en todo el mausoleo, podemos decir que se advierte un clasicismo edulcorado con gracia y dulzura propio del arte florentino tan delicado y seductor. Todas las representaciones de santos religiosos -tanto Apóstoles que se encuentran en la base del sepulcro, como santos patronos de los reinos y de la familia real en los tondos en los ángulos del túmulo- son una serie de recopilaciones de técnicas y matices iconográficos que resume el Quattrocento italiano a la perfección. Fancelli recurre a muchas soluciones de Perugino, Rafael, Bellini, Sansovino, etc. Es realmente brillante las soluciones que le da a las distintas composiciones, como es el caso de las estatuas de los ángulos de la cama sepulcral, una solución que redefine la estructura del mausoleo⁶².

En este mausoleo encontramos, al contrario que en la tumba del príncipe Juan, en la representación de los apóstoles y de los doctores caracterizaciones veristas en las que un grafismo prolijo recrea unas facciones huesudas surcadas de profundas arrugas. Es evidente

Aristas andaluces y artífices del arte andaluz. El ciclo humanista. Desde el último Gótico al fin del Barroco. Sevilla: Publicaciones Comunitarias-Grupo Hércules, 2011.

⁶⁰ Según Miguel Ángel León, resulta un poco decepcionante ya que se trata de la reina más poderosa de la historia de España. El hecho de que no se muestre esa majestad nos lleva a pensar que para su imagen se pensó más en el papel de una mujer, culta y devota, que de la gran reina que fue.

⁶¹ León Coloma, M.A. *Op. Cit.*, p. 133.

⁶² Esta solución la relaciona Panofsky con las soluciones francesas para reyes difuntos. Esto nos lleva a pensar que al igual que Siloé, Fancelli era un gran erudito que conoce distintas formas y técnicas de diferentes países y que las incorpora a sus obras. Información en ÁVILA, Ana; BUENDÍA, José Rogelio; CERVERA VERA, Luis; GARCÍA GAÍNZA, María Concepción; SUREDA PONS, Joan. *El siglo del Renacimiento en España*. Madrid: Akal, 2013.

que estamos ante una revisión de los motivos menos amables de sus propios referentes italianos como Rafael. Las armas de los reyes los sostienen erotes de dulces expresiones, además de una cartela con el epitafio a los pies.

Toda esta iconografía, de marcado carácter religioso, es una referencia al ideario religioso que presidió la gestión del gobierno de los monarcas, con proyectos tan importantes como la reforma de las órdenes religiosas, la implantación de la Inquisición, la expulsión de la comunidad judía, la conversión forzada de la población mudéjar, la conquista americana en busca de conversiones por parte de indígenas o, la más importante, la conquista del último bastión del Islam, Granada.

Por su parte, no podemos hablar de patrocinio escultórico de la reina sin mencionar la retablística. Como sabemos, el retablo no es una tipología importada, sino una tipología evolutiva del retablo gótico, transformando sus elementos arquitectónicos adaptándolos al desarrollo de la arquitectura renacentista. Es en este arte donde vemos el arte de esta época como la continuación impulsada del goticismo⁶³. La originalidad y la riqueza de la retablística española no es comparable con ninguna otra escuela europea. Ello se explica por ser el retablo una contribución española a la historia del arte⁶⁴.

La reina, doña Isabel, al igual que encargó los sepulcros de sus padres y de su hermano, también encargó el Retablo Mayor (imagen 24) que se alza al fondo del presbiterio de la iglesia de la Cartuja, majestuoso, y que forma un conjunto -el retablo y las sepulturas- exquisito de gusto isabelino. El retablo es obra de Gil de Siloé y Diego de la Cruz⁶⁵. Se realizó en tres años, desde 1496 hasta 1499.

El tema principal de este retablo es la exaltación de la Eucaristía, como sacramento que actualiza el sacrificio de Cristo en la Cruz. Es necesario destacar el *Crucificado* (imagen 25). Es una de las obras maestras de la escultura gótica, representado con un sentimentalismo

⁶³ En esta época el retablo tendrá una fase decorativa que se caracteriza por un cierto desorden de la traza y la utilización del soporte abalaustrado, es decir, la columna estriada con el tercio inferior decorado. La iconografía responde, por tanto, a un programa perfectamente definido desde que se da la traza y se ordena de un modo determinado. Información recopilada de CRUZ CABRERA, José Policarpo. “La escultura castellana en tiempos de doña Isabel la Católica: de la tradición medieval a la modernidad humanista”. En MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel. *Modernidad y cultura artística en tiempos de los reyes católicos*. Granada: Universidad de Granada, 2014, pp. 89-114.

⁶⁴ ÁVILA, A.; BUENDÍA, J.R.; CERVERA VERA, L.; GARCÍA GAÍNZA, M.C.; SUREDA PONS, J. *Op. Cit.*, pp. 30-31.

⁶⁵ El oficio de escultor de Siloé tuvo que ser reforzado, no solo con la colaboración de su taller, sino con la mano experta de Diego de la Cruz, un pintor burgalés de gran talento, para la policromía total del retablo. Esto puede conocerse debido a la desigual ejecución de figuras y detalles, cuestión habitual en un programa tan complejo y abundante. Consultado en YARZA LUACES, Joaquín. *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*. Madrid: Editorial Nerea, 1993.

muy expresivo. El papel de Diego de la Cruz en el policromado del crucificado es clave para entender la ejecución llena de laceraciones y heridas que acentúan la expresividad de la obra.

Ofrece un diseño inédito en la retablística hispana, al abandonar el tradicional esquema lineal de lectura por otro más conceptual, en círculos concéntricos en torno al Crucifijo central, emblema escatológico de la rendición muy acorde con la naturaleza funeraria del templo. La iconografía utilizada se inspira en los manuscritos de la Baja Edad Media y en los altares alemanes del Rosario. En opinión de F. Marías, la composición concéntrica aparece en la serie de tapices del Credo de Tournai, que poseyó la propia reina Isabel⁶⁶.

Todo el retablo es una sucesión de figuras y escenas colocadas sin ningún tipo de marcaje, es decir, todo el retablo es un complejo horror vacui de imágenes similar a las portadas góticas de las iglesias. Utiliza, al ser una obra de un pintor que pinta a lo hispanoflamenco, la policromía dorada en su mayoría produciendo los fondos del retablo con un intenso azul lapislazulis para destacar más el dorado y las imágenes. En el banco, además, se ejemplifica de manera visible el prestigio temporal y espiritual de la Corona de Castilla heredada por Isabel: a un lado y el otro, la heráldica personal de sus padres⁶⁷, con las efigies de los reyes, ya mencionadas anteriormente en este trabajo.

El otro gran retablo que, aunque no directamente, encarga la reina Isabel es el Gran Retablo Mayor para la Capilla Real de Granada (imagen 26). Obra encargada a Felipe Bigarny. Es considerado uno de los primeros y más grandes retablos del plateresco⁶⁸ labrados en España. Fue probable la colaboración de Bigarny con Jacopo Florentino.

Lo primero que nos sorprende es la majestad arquitectónica de la composición. Se concibe, según grandes autores que han estudiado este retablo como Gómez Moreno, “como un gran monumento triunfal, con tres arcos al estilo de los arcos de triunfo romanos” y de cuya lectura iconológica está hecha según el modelo de la lectura de un libro -de arriba abajo-. Conocemos su programa iconográfico centrado en el Crucificado y los conceptos ideológico político-religiosos que de él se creen, con Jesucristo como centro y causa de la unidad religiosa y política.

Este retablo se caracteriza por seguir un orden goticista con movimiento y un naturalismo dramático. Se puede advertir las riquezas de los elementos ornamentales según el

⁶⁶ CRUZ CABRERA, José Policarpo. *Op. Cit.*, pp.105-106.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 105.

⁶⁸ Llamamos plateresco o protorrenacimiento, en escultura, a la época de fin de siglo XV y principios del siglo XVI por ser la época de cambio estético, que llevará a desarrollar una gran producción en el ámbito español, bien sea importado o realizado in situ. Información en GALLEGO, Julián. “El retablo de la Capilla Real; Teatro Sacro”. *Cuadernos De Arte De La Universidad De Granada*, Nº. XXIII, 1992, pp. 39-47.

plateresco hispano -como fiel reflejo de la transición entre la época medieval y la moderna, y entre dos estilos: gótico y renacimiento-. Bigarny, además, introduce la novedad de las imágenes grandes, ya que hasta el momento los retablos españoles ofrecían composiciones menudas.

Se asienta este retablo en un sotabanco, muy comentado por representar en dos parejas de bajorrelieves en ángulo que lo flanquean la toma y rendición de Granada, en la de la izquierda (que contribuye a decorar la figura orante del rey Fernando, en un alusivo zócalo que le sirve de peana), y el bautizo multitudinario de los musulmanes granadinos, en la de la derecha (pedestal adecuado a la figura de la reina Isabel). Estas tablas interesan más por su carácter documental que por su valor estético, que se realiza en un estilo arcaico contra el que el retablo propiamente dicho se presenta. Completan los pedestales de los Reyes Católicos sendas tablas con heraldos de rodillas, y respaldan sus figuras sendos relieves de dos caballeros a lo divino, San Jorge y Santiago, patronos respectivamente de Aragón y Castilla, y que, según las tradiciones de la época, intervinieron milagrosamente en las guerras de la Reconquista. Esos relieves de los dos jinetes sobresalen en ángulo abierto a ambos lados del banco o predela del retablo, a modo de hijuelas independientes, coronadas, como es debido a la majestad de Sus Altezas reales (imagen 26)⁶⁹, por unas conchas semicirculares, doradas y blancas, semejantes a las que rematan las calles, o más bien torres, de ambos lados del retablo, a que aluden como un eco, motivo italiano⁷⁰.

Hay, sin embargo, una pequeña excepción a la italiana en el banco o predela a cuyo nivel se sitúan los orantes, y que está repartido en cinco escenas. Ocupando el centro del principal, situado inmediatamente encima del altar, la preciosa talla de la Virgen sentada, con el Niño que bendice al Mago más anciano, Melchor, postrado a sus plantas al lado izquierdo y dejando vacío el espacio derecho de esa escena; vacío subrayado por la empalizada del fondo, en cuya parte alta se repite tres veces el motivo italianizante del medio-punto o concha ya visto, de mayor tamaño, en los respaldos de los orantes. Este motivo se reitera en los dos

⁶⁹ Estos dos bultos de los reyes católicos se presentan fuera del retablo. Es común en la escultura gótica española la figura del orante fuera del retablo hacia el que aparenta dirigir sus oraciones. En cambio, no es común que los orantes aparezcan, como en la Capilla Real, fuera del retablo pero unidos a él, a modo de invitados independientes, a quienes no hay que confundir con las imágenes santas y a los que no está previsto que el devoto se dirija en sus preces. Información obtenida del artículo de Julián Gallego sobre el retablo de la Capilla Real y del artículo de Javier Martínez Medina sobre el retablo que se encuentra publicado en CRUZ CABRERA, José Policarpo. "La escultura castellana en tiempos de doña Isabel la Católica: de la tradición medieval a la modernidad humanista". En MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel. *Modernidad y cultura artística en tiempos de los reyes católicos*. Granada: Universidad de Granada, 2014, pp. 89-114).

⁷⁰ GALLEGO, Julián. "El retablo de la Capilla Real: Teatro Sacro". *Cuadernos De Arte De La Universidad De Granada*. Granada: Departamento de Historia del Arte, 1992, pp. 41-42.

estrechos nichos salientes, como excavados en las basas de las dos columnas principales de la arquitectura del retablo⁷¹.

Las escenas que vienen a ambos lados del central se dedican a los santos Juanes a que el piso principal del retablo está consagrado, pues es tal la devoción de los reyes por los santos Juanes que no podían faltar dentro de su monumento funerario.

El banco del retablo concluye en escenas dedicadas a San Pedro y San Pablo que las figuras orantes de los Reyes apenas dejan ver, aumentando su carácter de interferencia, y que forman el arranque de las dos calles de cinco pisos, más los áticos, que parecen soportar la poderosa arquitectura de este retablo-edificio. Las escenas de los cuatro pisos de las calles, encima de la cornisa dorada y saliente que separa el banco del retablo propiamente dicho son lo bastante profundas para albergar a sendos personajes, sentados y letrados, Evangelistas y Doctores, cada una de cuyas celdillas se cubre con una concha semicircular, colocada horizontalmente, a modo de techo, repitiendo el tema de las veneras⁷².

En cuanto a las seis escenas centrales, se ordenan desde arriba hacia abajo: las tres del primer piso, que se alzan sobre la cornisa que cubre el banco, son grandes y majestuosas figuras de San Juan Bautista y San Juan Evangelista. El primero se representa con revueltos cabellos y barbas, pellico de cuello abierto bajo la capa azul y oro y el cordero junto al brazo izquierdo; la posición de la mano derecha parece destinada a señalar con el dedo índice, que falta, contra todas las reglas iconográficas, acaso por accidente sobrevenido, como faltan los dedos de la mano izquierda. A su lado se alza San Juan Evangelista, quizá señalando con la mano izquierda la escena central superior, la de la Crucifixión, mientras con la derecha sostiene la copa de donde asoma un dragoncillo, típico de su iconografía. Excepcionalmente, en esta ocasión el Evangelista aparece barbado y maduro⁷³.

Junto a estas dos figuras se sitúan escenas que representan la Degollación del Bautista, a la izquierda, y el Martirio del Evangelista, a la derecha. En el primero destaca el contraste entre el horror de la escena, la indiferencia de sus ejecutores y la alegre luminosidad del fondo de la escena, blanco con granadas de oro en relieve, resulta espectacular. En el segundo lo más impactante es la forma de representar al verdugo que, no sólo da la espalda al espectador,

⁷¹ Además, debemos advertir que las facciones de Gaspar, que se encuentra representado en estas últimas partes italianizadas, recuerdan demasiado a las del mecenas de esta obra, el emperador Carlos V. Es admirable que el nieto de los orantes haya querido figurar como un pequeño actor de esta sacra representación, otro soberano acatando al Rey de Reyes. Información obtenida del artículo de Julián Gallego sobre el retablo de la Capilla Real y del artículo de Javier Martínez Medina sobre el retablo que se encuentra publicado en <https://capillarealgranada.com/el-templo/el-gran-retablo-mayor> (consultado 18/05/2021; 13: 05).

⁷² GALLEGO, Julián. *Op. Cit.*, pp. 42-43.

⁷³ *Ibidem*, p. 43.

sino que se sale del marco arquitectónico. Asimismo, todos los marcos disminuyen su altura. Concentran el espacio gracias a falsos dinteles y frisos ricamente decorados.

Las escenas superiores, enmarcadas por los Padres de la Iglesia son análogos de las escenas del primer piso. El rebaje de la comisa, en esta ocasión la más espectacular, permite dar a los marcos el espacio cuadrado, de fondo blanco y oro, del que el imaginero gusta para aumentar la tensión colosal de sus esculturas.

El grupo central, la crucifixión, ocupa, fundamental en el conjunto del retablo, un nicho de oquedad semicilíndrica, que concluye en la conca de un arco triunfal, que rompe friso y cornisa superiores y enarbola la vexilla regis a las alturas del ático. La Virgen y San Juan son dignos y majestuosos en su dolor, pero no representan ningún hallazgo de nota, como tampoco el paisaje del fondo. De esa parte inferior, lo que más destaca, al pie del alto mástil de la cruz, es la calavera de Adán, emblema de la muerte vencida. Pero, al alzar la vista, en esta genial infracción de las leyes arquitectónicas, vemos a Cristo en triunfo, exenta la cruz y como flotando en el aire, con el Redentor abriendo los brazos en el círculo de ángeles que el arco vertical y la curvada comisa horizontal diseñan en la perspectiva, al nivel de las conchas que rematan las calles laterales, desde una de las cuales la Virgen María escucha el mensaje de la Encarnación que Gabriel proclama desde la calle opuesta⁷⁴. La belleza del Cristo crucificado es majestuosa.

A pesar de ser una de las mejores obras de la retablística española, el retablo nunca tuvo la consideración que merecía. Debemos recordar que en este conjunto destacan obras tan esplendorosas como lo son los sepulcros funerarios. De hecho, se ordena de tal forma teatral que el viajero puede contrastar entre lo hermoso y magnífico de los sepulcros tumulares, y lo escondido de los ataúdes subterráneos. Asimismo, contamos con la esplendorosa reja de Bartolomé de Jaén que aunque magnífica, corta la visión desde el exterior de este retablo. Por tanto, el retablo o apenas se le concede una mirada de importancia, pese a su imponente presencia, y sólo contribuye con sus dorados, sus blancos y sus policromías, a aumentar el regio aspecto de un recinto que la reina Isabel pensó humildemente para su sepultura.

Cabe mencionar la figura de Huberto Alemán, uno de los escultores que se encontraban al servicio de Isabel. Se desconocía su existencia hasta que la historiografía artística descubrió parte de su obra descrita entre la escasa documentación de la época., Huberto Alemán es uno de los escultores más desconocidos de los que se encontraban al servicio de esta reina. Huberto trabajó para la reina castellana entre 1500 y 1501, realizando

⁷⁴ *Ibid.*, p. 46.

esculturas en piedra, tallas de madera, diversos relieves en ambos materiales y algunas piezas dedicadas al culto.

Gracias a los datos aportados por la documentación, se ha podido determinar que el taller del maestro Alemán fue el responsable de la realización de un conjunto variado de obras, desde algunas imágenes de gran tamaño (un Calvario, una Virgen con el Niño, etc.) y un buen número de obras de dimensiones menores (vírgenes y santos particulares), pasando por cinco relieves escultóricos (una Anunciación, una Natividad, el Anuncio de los Pastores, la Epifanía y la Resurrección), hasta ornamentos litúrgicos (custodias, portapaces, etc.). Su destino: fundamentalmente la Catedral de Granada y distintos conventos del otrora solar nazarí⁷⁵.

Las precisiones sobre la técnica de fabricación de imágenes han sido conjugadas por Felipe Pereda con los estudios realizados sobre las tallas de la Virgen de los Remedios de Villarrasa (Huelva), de la Virgen de la Luz de Lucena del Puerto (Huelva) y de Nuestra Señora del Socorro de Antequera (Málaga) para afirmar que las tres obras salieron, sin lugar a dudas, del taller de meister Hubertus. De esta manera, la Virgen de la Puerta de la Justicia de la Alhambra viene siendo atribuida a Huberto Alemán, desde que así lo estableciese, en 1919, Antonio Gallego Burín, basándose en las citadas cédulas reales, editadas por Salvador Sanpere y Miquel en 1902. En los últimos años, no obstante, se ha venido contestando la postura existente con respecto a la autoría de esta talla, de suerte que cuestiones relativas a dimensiones, material y estilo rebaten que esta Virgen se deba a Huberto Alemán⁷⁶.

Huberto era considerado el tallista protegido de la reina católica, puesto que está le amparó en momentos en los que la justicia y el noble Francisco Enríquez de Ribera, adelantado de Andalucía, iban en contra del artista. Es por esto que resulta extraño que no se tuviera en cuenta el valor de este artista antes de que los historiadores del arte del siglo XX indagaran hasta encontrar su historia.

Por último, y para terminar con el programa escultórico que se desarrolló en torno a esta reina, me parece interesante mencionar brevemente el arte de la platería. Además, gracias a la exitosa empresa de navegar hacia las indias no descubiertas, hubo una gran expansión y desarrollo de la platería durante los primeros años del XVI. Esto se debe a la explotación de las minas de plata y oro, que propició la llegada de materiales a España, de manera constante.

⁷⁵ CRESPO GUIJARRO, Ana Soledad.; CRESPO MUÑOZ, Francisco Javier. “Las noticias sobre Huberto Alemán, escultor al servicio de Isabel la Católica”. *Archivo Español de Arte*, LXXXVIII, v. 352, 2015, pp. 404.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 407.

En todas las ciudades irán surgiendo talleres, el número de maestros irá creciendo y se consoliden los gremios. En la Edad Media van a ser las capitales del Centro y del Norte, territorios no ocupados por los musulmanes, en las que se desarrolle la platería y serán ciudades como Valladolid de la corona de Castilla o Zaragoza de la corona de Aragón, por ejemplo, los centros de producción más importantes. Cuando los reinos cristianos se unifiquen con los Reyes Católicos y comience la reconquista, estos focos de platería van también a ir descendiendo. Toledo o Alcalá de Henares, Salamanca o Segovia, verán surgir y crecer gremios de orfebres. Y desde allí, el influjo y las tendencias irán desplazándose conforme se reorganice la población de los territorios recuperados avance⁷⁷.

Dentro de lo que será la colección de la Capilla Real de Granada encontramos tres piezas de orfebrería, piezas que usó Isabel la Católica en su vida. Dos son de carácter real: la corona y el cetro. Ambos de plata sobredorada y de estilo goticista. La corona (imagen 27) destaca por su sencillez ya que simplemente presenta un aro inferior listo y un friso superior calado con tallos entrelazados, granadas y hojas. El cetro (imagen 28) igualmente sencillo tiene, de manera destacada, el remate superior romboidal con cilindro central y adornos de hojas superpuestas. Otra de las joyas destacables de esta colección es el espejo de la reina (imagen 29), de 72 cm. de alto. Tiene influencias anteriores pero podemos caracterizarlo por ser de estilo renacentistas. Posteriormente fue convertido en custodia. Estas joyas nos demuestran que la reina sí lucía lujo, puesto que en el espejo hay ciertos desperfectos que nos indican que usaba el espejo como tocador y depositaba sobre él los grandes anillos lujosos que usaba⁷⁸.

3.2. Programa pictórico.

No podemos obviar, y menos en un estudio sobre el papel de la reina en las artes, la programación pictórica que bajo su mecenazgo se llevó a cabo. Y es que cuando hablamos de una reina amante de las artes, sin duda tenemos que mencionar tanto las distintas obras que ella misma encargó a grandes maestros de la pintura como las que recibe a modo de obsequio.

A diferencia de los escultores, los artistas pictóricos sí que tenían un papel más protagonista dentro de la corte de Isabel I de Castilla. La reina elegía personalmente a pintores y pinturas. Al principio, escogía a artistas castellanos, a los cuales se les proporcionaba un

⁷⁷ RODRÍGUEZ MIRANDA, María del Amor. *Entender el arte: La Platería*. Universidad de Córdoba, 2018, p. 23.

⁷⁸ Información consultada de BERTOS HERRERA, María del Pilar. "El arte de la orfebrería en Granada y la Reina Isabel la Católica". En MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel. *Modernidad y cultura artística en tiempos de los Reyes Católicos*. Granada: Universidad, 2014, pp. 221-232.

suelo fijo y el título de pintor de la corte para toda su vida. Uno de estos artistas castellanos, del cual sí se tiene documentación, es Francisco Chacón, que se le conoce como pintor mayor. Su función era la de examinar las pinturas para impedir ofensas a la religión. Sin embargo, tras la guerra de Granada, la reina cambiará su elección de pintores. Debido a la elección de artistas extranjeros, sobre todo de procedencia nórdica, atraen su propio arte de tradición flamenca hacia Castilla, consiguiendo cambiar así el gusto personal de la reina.

Sobresalen los nombres de Michel Sittow y Juan de Flandes. En poco tiempo estos dos excelentes pintores están en palacio. Los dos proceden del mismo lugar y obedecen a una misma estética. De la mano de estos dos grandes maestros se creará la obra con la que más se deleitaba la reina, el llamado *Político de Isabel la Católica* (imagen 30). Esta pieza ha sido estudiada y criticada por historiadores del arte como Whitney Dennis, Francisco Javier Sánchez Cantón y Enrique Bermejo.

Se trata de un extraordinario conjunto de cuarenta y siete obras, sobre tabla, de pequeño tamaño, con bellísimas escenas en miniatura de la vida de Cristo, destinadas a un uso devocional de carácter privado de la reina, por lo que posiblemente nunca debieron estar montadas como retablo, sino sueltas para su examen de forma individualizada. Es lógico que Isabel quisiera figurar junto a su marido, Fernando de Aragón, en algunas de las tablas de tan importante encargo, como así parecen estar representados en la *Multipliación de los panes* y los peces, y sólo con el rey, en la *Entrada de Cristo en Jerusalén*, ambas en el Palacio Real de Madrid.

Si hay algo que no se debe obviar sobre este político es su función privativa. Sólo la reina y su esposo podían admirar la pincelada y el detalle de la técnica de los maestros nórdicos. Por el simple hecho de que los reyes nunca tuvieron una corte fija, nunca se montaron. Ambos viajaban por todo el reino y llevaban consigo a toda su corte y todos los objetos decorativos devocionales y utilitarios, como es el caso de las tablas.

Tras la muerte de la reina las obras se fueron desmembrando por todo el mundo. Hay diferentes tablas conservadas en museos como National Gallery de Washington o el Louvre de París. También en España se conservan muchas piezas aunque en diferentes museos como el Palacio Real de Madrid y la propia Capilla Real de Granada.

Juan de Flandes también realiza otras obras para la reina⁷⁹. El más famoso encargo que le hizo Isabel es, nada más y nada menos, que su propio retrato. Tenemos que tener en cuenta que esta reina será la primera en tener artistas propios trabajando exclusivamente para

⁷⁹ Todas las obras que Juan de Flandes realiza para la Isabel I de Castilla se pueden contemplar desde las obras de Felipe Pereda hasta Pilar Silva, destacando a Juan Manuel Martín García entre otros.

ella. Al ser pintores extranjeros introdujeron en la estilística castellana diversos cambios y nuevas ideas, como el retrato áulico moderno.

En la actualidad, y datados de la misma época, existen dos retratos de Isabel que, siendo lo más fidedignos, son de una gran importancia para su iconografía. El primero de ellos (imagen 31) es el más conocido y el más original, se encuentra actualmente en el Palacio Real de Madrid. El segundo de ellos, (imagen 32) se data de los últimos años del siglo XV o de los primeros del siglo XVI. Es este el que se le atribuye a Juan de Flandes. Se encontraba hasta hace poco en el Palacio Real pero se trasladó a El Pardo.

La diferencia entre los dos retratos se encuentra en los detalles de ambos. Comparando la parte colgante de la cofia transparente, el ejemplar del Pardo tiene los pliegues más elaborados y más naturales; también el pelo en la parte izquierda de este segundo retrato está pintado más detallado y cae más naturalmente. El borde de la camisa en este retrato tiene más dibujos de leones alternando con cuatro palitos cruzados que en el otro retrato y también están mejor ejecutados estos ornamentos⁸⁰. Estas diferencias hacen pensar que la copia es la obra del Palacio Real y no al revés, como se ha creído erróneamente. En cualquier caso ambos son dos magníficos retratos de la reina y, gracias a ellos, se establecerá su iconografía para las demás obras en las que sea representada.

Otra de las obras que encarga Isabel la Católica es una obra que se conserva en el Museo Nacional del Prado. Se trata de la tabla conocida como la *Virgen de los Reyes Católicos* (imagen 33), realizada por el pintor Fray Pedro de Salamanca. Se encontró en la Iglesia del Convento de Santo Tomás en Ávila.

Se trata de una composición en la que se representan varios personajes arrodillados frente a la Virgen con el Niño. De este modo, aparecen los miembros de la Familia Real siguiendo la separación de sexos propia de la época, los hombres a la izquierda del espectador y las mujeres a la derecha. Fernando e Isabel mantienen una actitud orante ante dos reclinatorios sobre los que se han situado sendos libros de oraciones abiertas. Se trataría, pues, de un acto devocional propio de la época⁸¹. Junto a los reyes aparecen el príncipe don Juan y la infanta Isabel. Además los reyes están acompañados por tres santos titulares de los retablos de la Iglesia donde fue encontrada: Santo Tomás de Aquino, Santo Domingo y San Pedro Mártir.

⁸⁰ HAVERKAMP BEGEMANN, Egbert. "Juan de Flandes y los Reyes Católicos". *Archivo Español de Arte; Madrid* Tomo 25, N.º 99, 1952. p. 239.

⁸¹ 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, p. 21.

Esta tabla es una imagen puramente propagandística. Si tomamos en cuenta el vestido de la reina, es decir, la moda de la época, la tabla fue ejecutada después de 1490. En esa época el odio hacia los judíos era tal que la Inquisición era la principal empresa religiosa, aparte de la guerra de Granada. No es de extrañar que los Reyes buscaran la forma de que, a través del arte, se hiciera visión de todas las empresas en contra de los infieles. La presencia de los Reyes entronca también con la tradición milenarista del momento, que presentaba al Rey Fernando como un Monarca universal que vencería al Mal, inaugurando un período de paz y prosperidad. Igualmente, la Reina es considerada responsable de la erradicación de las herejías gracias a la expulsión de judíos y musulmanes⁸².

Asimismo, la presencia de los tres dominicos canonizados, que tuvieron una importante presencia en el convento abulense y que fueron presentados como defensores de la fe frente a la herejía⁸³ también nos habla de este carácter propagandístico. Otros detalles que lo relaciona con la propagandística contra los infieles es que está representado, detrás del Rey Fernando, al principal inquisidor de los reinos de los reyes: Fray Tomás de Torquemada.

Pero donde realmente se recoge el gusto de Isabel la Católica es en la actual colección de la Capilla Real de Granada. Es indispensable, en este recorrido artístico, hablar de esta capilla ya que recoge en sus muros asombrosas piezas que pertenecieron a la reina y que esta llegó al lugar que le sirvió de enterramiento. Es por su gusto pictórico y sus prácticas religiosas que, según la mayoría de los especialistas, colmara la gran camilla de libros, textiles, piezas de orfebrería y pinturas depositadas.

Entre las numerosas tablas que hoy en día conforman la colección real de esta capilla cabe destacar *El tríptico del Descendimiento de la Cruz*, (imagen 36) obra atribuida a Dieric Bouts ya que presenta numerosas similitudes con otras obras de Bouts, como por ejemplo las esbeltas siluetas que dan ritmo a la composición, la construcción del paisaje en profundidad por medio de planos sucesivos, etc. En el tríptico de la Capilla Real se yuxtaponen, en el interior de un espacio único, tres episodios de la *Pasión*, dos de los cuales ocurren, no obstante, en lugares y momentos diferentes⁸⁴. Los personajes de cada una de las tablas quedan integrados en la arquitectura dejando el paisaje continuo como decorado en las tres escenas. Aunque los personajes de las tres escenas, debido a su tamaño, ocupan gran parte de la escena, el pintor no rechaza el paisaje y lo utiliza no solo como elemento decorativo sino

⁸² *Ibidem*, p. 23.

⁸³ *Ibid.*, p. 26.

⁸⁴ PÉRIER-D'ETEREN, C., GODFRIN-BORN, A. "El Tríptico del Descendimiento de la Cruz de Granada y la copa que se conserva en Valencia". *Especial Monográfico: Multiculturalidad. Jardines históricos*, vol. PH 27, 1999, p. 67.

también para dar profundidad a la pintura. Es, sin duda, una de las tablas más innovadoras con respecto a otros ejemplos del Norte de Europa, puesto que hace abstracción tanto del tiempo como del lugar. Las influencias que Bouts toma para esta obra son Van der Weyden, por ejemplo con su tríptico del *Calvario* de Viena, y los maestros de Bruselas. Es por esto que la obra es puramente de estilo flamenquizante⁸⁵.

Hans Memling es otro pintor apreciado por Isabel la Católica. De hecho, coloca varias de sus obras en la Capilla Real de Granada. En concreto son tres tablas al óleo (*Virgen con el Cristo de la Piedad*, *Virgen con el Niño en el trono* y *Llanto de las Santas Mujeres*) y el díptico al óleo del *Descendimiento de la Cruz*⁸⁶. Todas las tablas que se colocan de Memling siguen la misma línea flamenca viva en su pintura desde sus inicios. Es por esto que debemos recordar la importancia de la presencia de estos artistas en Castilla ya que supuso la influencia y adopción del estilo flamenco.

De Roger Van der Weyden señalar su aportación a esta colección con un par de tablas, la de la *Piedad* y la *Anunciación* (imágenes 37), que formaron parte del *Retablo de Nuestra Señora*. Desgraciadamente las otras dos tablas que forman este retablo se encuentran en el museo Metropolitano de Nueva York. El estilo de este retablo sigue el modelo flamenco, que se caracteriza por el realismo, la individualización de los personajes, la objetividad minuciosa, la importancia de la perspectiva, un sentido religioso más humanizado y privado y la utilización de la técnica al óleo⁸⁷. Es muy interesante el uso de los fondos tanto paisajístico como domésticos, este último dando aspecto palaciego a la casa de María. Ambas escenas se enmarcan en un espacio arquitectónico con decoración goticista. Además, entre todas estas pinturas destacan dos obras que, por su procedencia, no encajan en ese universo flamenco que rodeó a la reina: la *Oración en el Huerto* (imagen 38), atribuida a Sandro Botticelli, y el *Varón de Dolores* (imagen 39), relacionado primero con Perugino y hoy con su entorno. En ambas pinturas lejos de constituir una recreación literal de textos religiosos, la originalidad de su puesta en escena debe ser comprendida en el terreno de una meditación profunda que casi roza lo místico⁸⁸.

⁸⁵ Información recogida del artículo científico de PÉRIER- D'ETEREN, C., GODFRIN-BORN, A recogido en el *Especial Monográfico: Multiculturalidad. Jardines históricos*, vol. PH 27 de 1999.

⁸⁶ FERNÁNDEZ, Gonzalo. "Pintura flamenca del ocaso de la Edad Media". *Boletín Millares Carlo*, vol. 32, 2016, p. 114.

⁸⁷ GARCÍA, R. "El patrocinio artístico femenino a través de la monarquía hispánica: Sancha de León, Isabel la Católica e Isabel de Farnesio" (Trabajo de Fin de Máster). *Gestión del Patrimonio Artístico y Arquitectónico, Museos y Mercado de Arte. Especialidad en Mercado de Arte*. Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 13 de Junio de 2016, p. 27

⁸⁸ CABALLERO ESCAMILLA, Sonia. "Las pinturas italianas de la reina Isabel en Granada y el significado de lo arcaico". [En] VV.AA. (Coord.: GARCÍA CUETO, David). *La pintura italiana en Granada: artistas y coleccionistas, originales y copias*. Granada: Universidad de Granada, 1977. p. 55.

La primera, presenta una refinada, armoniosa e idílica “manera”, propia de Botticelli. Un hábil escalonamiento jerárquico de la composición, apoyado en la disposición del paisaje, permite al artista la deseada ubicación de los protagonistas. El virtuosismo irrenunciable del dibujo, la calidad y textura de las gamas cromáticas o la armonía absoluta que es ánima del sencillo y luminoso país, se identifican con las maneras artísticas del pintor⁸⁹. La segunda, presenta una figura de singular belleza pictórica y fuerte impronta emotiva. Su torso desnudo, diseñado con fluidez y precisión, subraya su protagonismo apoyado en la frialdad tonal del verde-fondo y en la sabiduría de los efectos emanados de la iluminación. El realismo de la figura de Cristo refleja un misticismo soñador cargado de lirismo. La ilimitada soledad e imperturbable silencio se completan con la figuración de su cuerpo extenuado que pareciera próximo a desplomarse⁹⁰.

El legado pictórico de Isabel a la Capilla Real tiene una mayor visibilidad del referente flamenco pero no es menos cierto que, atendiendo a los “silencios de la historia” que en ocasiones se pueden superar a través de la documentación y algunos ejemplos conservados, la existencia de obras con procedencia italiana debió de ser superior⁹¹. Aunque las obras pertenecen cronológicamente al Renacimiento italiano, desde el punto de vista estético evidencian limitaciones de los análisis formalistas. Por tanto, no hay motivos para señalar una nota discordante en el conjunto pictórico de la Capilla Real ni tampoco para considerar “lo italiano” una excepción. La estética medievalizante que presentan obedece no a una simple opción estética, tampoco a una falta de destreza técnica, sino que es un exponente más de la corriente espiritual extendida por toda Europa que preconizaba una vuelta a la autenticidad de la Iglesia primitiva. En esa recuperación de valores el arte jugó un papel primordial⁹².

4. Conclusión.

Para finalizar este trabajo, y a modo de conclusión final, mencionar que la figura de Isabel la Católica ha sido utilizada, como ya se ha mencionado anteriormente, como propaganda o para uso personal. Actualmente, gracias a las ciencias de la investigación como es la disciplina de la Historia del Arte, se ha podido volver a reconstruir su imagen. Gracias a este tipo de trabajos de investigación podemos llegar a destapar los errores históricos que, aún hoy en día, invaden nuestros conocimientos. Además, esta idea de refuerzo formal ilustrativo

⁸⁹ <https://capillarealgranada.com/la-sacristia-museo/pinturas-italianas-y-espanolas> (consultado 05/05/2021; 9:37).

⁹⁰ <https://capillarealgranada.com/la-sacristia-museo/pinturas-italianas-y-espanolas> (consultado 05/05/2021; 9:37).

⁹¹ CABALLERO ESCAMILLA, Sonia. *Op. Cit.*, p. 56.

⁹² *Ibid.*, p. 70.

ha sido compensando con las apariciones de esta reina tanto en cine como en televisión, además de en la literatura, teatro, etc.

En cuanto a su imagen como promotora de arte, la evidencia que se mostró anteriormente demuestra que realmente amaba las artes, y ayudaba a que las ideas humanistas y estilísticas evolucionaran llegando a todo tipo de público, como vemos en el ámbito arquitectónico hospitalario que ella misma funda. No podemos obviar que, además, las utilizaba para su beneficio, es el caso de la creación de su propia divisa y la representación que se hacía de ella en pinturas, como las realizadas para su capilla, y esculturas, donde se ve su grandeza y poder como es el caso de su propio cenotafio. Esto demuestra su inteligencia y su capacidad política como estrategia.

No se trata de un nombre más de entre las páginas de nuestra historia, sino una mujer empoderada que rompe con la tradición de su época y que, gracias a su intercesión e interés artístico, podemos hablar de evolución en todos los aspectos. Además, como gran conocedora de las artes y la belleza, nos deja un programa tan rico y amplio, obras de arte exquisitas, reflejo de aquellos tiempos pasados de nuestra historia.

5. Bibliografía/Webgrafía:

-ÁVILA, Ana; BUENDÍA, José Rogelio; CERVERA VERA, Luís.; GARCÍA GAÍNZA, María Concepción y SUREDA PONS, Joan. *El siglo del Renacimiento en España*. Madrid: Akal, 2013.

-CABALLERO ESCAMILLA, Sonia. “La Virgen de los Reyes Católicos: Escaparate de un poder personal e institucional”. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, N° 173, 2007, pp. 20-41.

-CAMBIL HERNÁNDEZ, María de la Encarnación. “La arquitectura asistencial como representación del poder: el caso del Hospital Real de Granada”. *TEMPERAMENTVM, REVISTA INTERNACIONAL DE HISTORIA Y PENSAMIENTO ENFERMERO*, vol. 15, 2019, pp. 1-11.

-CHECA CREMADES, Fernando y GARCÍA, Bernardo (coords.): *El arte en la corte de los Reyes Católicos: rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005.

-CRESPO GUIJARRO, Ana Soledad; CRESPO MUÑOZ, Francisco Javier. “Las noticias sobre Huberto Alemán, escultor al servicio de Isabel la Católica”. *Archivo Español de Arte, LXXXVIII*, vol. 352, 2015, pp. 403-408.

- DÍEZ JORGE, M^o Elena. “Algunas percepciones cristianas de la alteridad artística en el medioevo peninsular”. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, N^o 30, 1999, pp. 29-47.
- DÍEZ GARRETAS, María Jesús. “Fiestas y juegos cortesanos en el reinado de los Reyes Católicos. Divisas, motes y momos”. *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, N^o 74, 1999, pp. 163-174.
- DOMÍNGUEZ CASAS, R. (1990). “San Juan de los Reyes: espacio funerario y aposento regio”. *Boletín del seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Tomo 56. pp. 364-383.
- ENCISO ALONSO-MUÑUMER, Isabel. *Los Reyes Católicos*. Madrid: Akal, 2001.
- FERNÁNDEZ, Gonzalo. “Pintura flamenca del ocaso de la Edad Media”. *Boletín Millares Carlo*, vol. 32, 2016, pp. 105-121.
- FERRER VALERO, Sandra: *Breve Historia de Isabel la Católica*, Madrid: Ediciones Nowtilus, 2017.
- GALLEGO, Julián. “El retablo de la Capilla Real; Teatro Sacro”. *Cuadernos De Arte De La Universidad De Granada*, N^o XXIII, 1992, pp. 39-47.
- GARCÍA CUETO, David. *La pintura italiana en Granada: artistas y coleccionistas, originales y copias*. Universidad de Granada, 1977.
- GARCÍA, Raquel. “El patrocinio artístico femenino a través de la monarquía hispánica: Sancha de León, Isabel la Católica e Isabel de Farnesio” [Trabajo de Fin de Máster]. *Gestión del Patrimonio Artístico y Arquitectónico, Museos y Mercado de Arte. Especialidad en Mercado de Arte*. Universidad de las Palmas de Gran Canaria, Junio de 2016.
- GRAÑA CID, María del Mar. “Isabel I de Castilla y los monasterios de clarisas: el cuerpo político de la reina”. *Hispania Sacra LXXII*, N^o 145, 2020, pp. 9-23.
- HAVERKAMP BEGEMANN, Egbert. “Juan de Flandes y los Reyes Católicos”. *Archivo Español de Arte; Madrid Tomo 25*, N^o 99, 1952, pp. 237- 247.
- LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Colección de documentos para la Historia del Arte*. Universidad de Granada. 1993.
- MARÍAS, Fernando. *El siglo XVI: gótico y renacimiento*. Madrid: Ediciones Sílex, 2015.
- MARÍAS, Fernando. “Hacia una historia de los usos arquitectónicos del Renacimiento español”. *Príncipe de Viana. Anejo*, N^o 12, 1991, pp. 41-48.
- MARTENS, Didier. “Un singular tríptico flamenco en las colecciones de Isabel la Católica”. *BSAA Arte*, N^o 81, 2015, pp. 29-46.
- MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel. *Modernidad y cultura artística en tiempos de los Reyes Católicos*. Granada: Universidad, 2014.

- MORENO ALCALDE, María. “El retablo flamenco de la iglesia de San Antonio el Real de Segovia”. *Anales de Historia del Arte*, Nº 7, 1997, pp. 25-48.
- NOGALES RINCÓN, David. *La Representación Religiosa de la monarquía castellano-leonesa: la Capilla Real (1252-1504)*. [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- PÉRIER-D’IETEREN, Catheline.; GODFRIND-BORN, A. “El Tríptico del Descendimiento de la Cruz de Granada y la copa que se conserva en Valencia”. *Especial Monográfico: Multiculturalidad. Jardines históricos*, vol. 27, 1999. pp. 67-75.
- ÁLVAREZ DE CASTRILLÓN, Gonzalo Anes y MANSO PORTO, Carmen (coords.). *Isabel La Católica y el arte*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2006.
- RODRÍGUEZ IGLESIAS, Francisco. *Proyecto Andalucía: Artistas andaluces y artífices del arte andaluz. El ciclo humanista. Desde el último Gótico al fin del Barroco*. Sevilla: Publicaciones Comunitarias-Grupo Hércules, 2011.
- RODRÍGUEZ MIRANDA, María del Amor. *Entender el arte: La Platería*. Córdoba: Universidad de Córdoba. 2018.
- SERRANO ESTRELLA, Felipe. “Conventos y hospicios de las órdenes mendicantes españolas en la Roma moderna”, *BSAA arte*, Nº 84, 2018, pp. 220-254.
- SERRANO ESTRELLA, Felipe. “La Roma española de Miguel de Erce Ximénez”. *Libros de Corte*, Nº 21, 2020, pp. 118-142.
- VALENZUELA CANDELARIO, José. “El insigne y suntuoso Hospital Real de Granada (I). Las fundaciones reales y la reunión hospitalaria (1501-1526)”. *BIBLID*, vol. 23, 2003, pp. 193-219.
- VAL VALDIVIESO, María Isabel. “Isabel la Católica en el contexto cultural de su tiempo”. En VALDEÓN BARUQUE, Julio (coord.). *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica: ponencias presentadas al III Simposio sobre el reinado de Isabel la Católica, celebrado en las ciudades de Valladolid y Santiago de Chile en el otoño de 2002*, 2003, pp. 369-390.
- YARZA LUACES, Joaquín. *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*. Madrid: Editorial Nerea, 1993.
- YARZA LUACES, Joaquín. *Isabel “la Católica”: promotora artística*. Trabajo del Camino (León): Edilesa, 2005.

- <https://capillarealgranada.com>
- <https://www.rah.es/>

Anexo de imágenes:



Imagen 1: *Retrato anónimo de Isabel la Católica*. Hacia 1490. Museo del Prado.

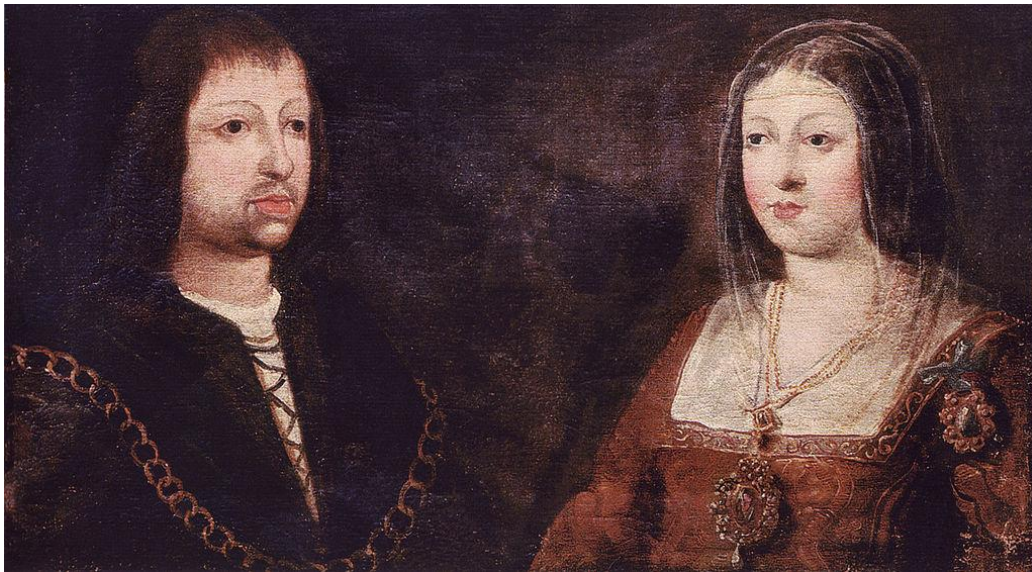


Imagen 2: *Retrato anónimo de los Reyes Católicos*, s. XV. Convento de las Agustinas, en Madrigal de las Altas Torres, Ávila.



Imagen 3: Francisco Pradilla. *La rendición de Granada*, 1882. Palacio del Senado, Madrid.



Imagen 4: *Testamento de Isabel la Católica*. Real Monasterio de Santa María de Guadalupe



Imagen 5: Detalle del manuscrito medieval *Las Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio, entre 1270 y 1282. Biblioteca Nacional de España.



Imagen 6: Luis Álvarez Catalá. *Doña Isabel la Católica en la cartuja de Miraflores*, Hacia 1866. Museo del Prado, Madrid.

(la reina acompañada de su hija y sus damas de su corte)



Imagen 7: Eduardo Rosales. *Doña Isabel la Católica dictando su testamento*, 1864. Museo del Prado, Madrid.
(Beatriz de Bobadilla junto al rey Fernando)



Imagen 8: *Detalle del artesonado en el Palacio de la Aljafería*, 1488-1495. Zaragoza.



Imagen 9: Vista aérea del *Monasterio de San Antonio el Real*, 1455-1468. Segovia.



Imagen 10: *Sala Capitular del Monasterio de San Antonio el Real*, Segovia.



Imagen 11: Vista exterior del *monasterio de Santa Isabel*, ss. XV-XVI. Alhambra, Granada.



Imagen 12: *Primer lugar de enterramiento de Isabel la Católica en el Convento de San Francisco o Santa Isabel en la Alhambra, 1504.*



Imagen 13: *Fachada de San Pietro in Montorio*, 1481-1500. Roma. Escudos heráldicos españoles e inscripción que afirma el patrocinio de los reyes españoles en la iglesia.



Imagen 14: *Plano del Hospital Real, frente a la puerta de Elvira*, 1590. Plataforma de Ambrosio de Vico.

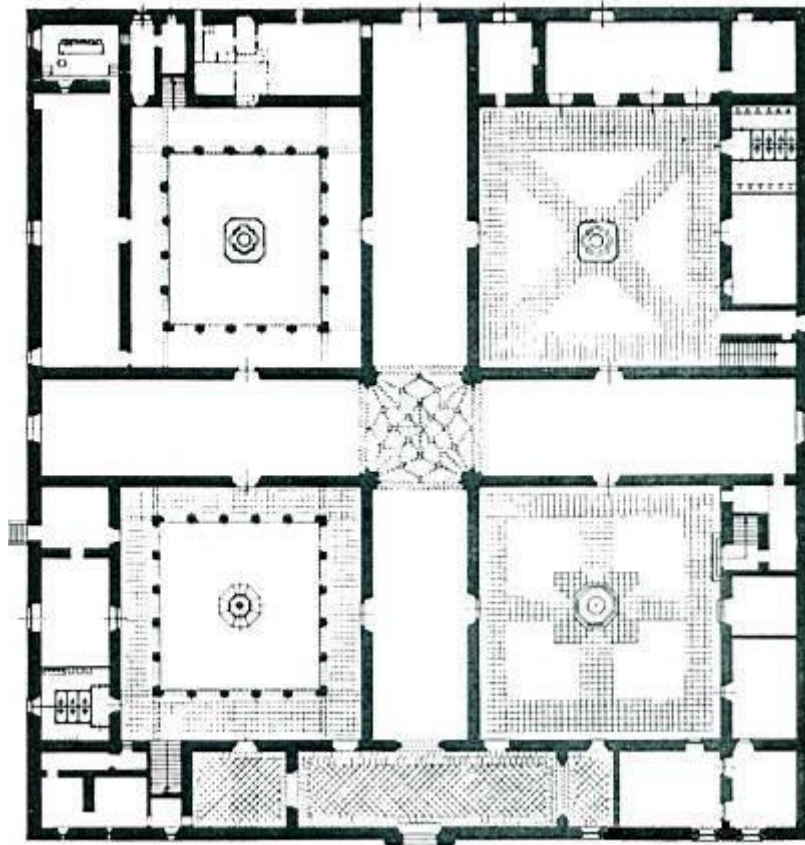


Imagen 15: Planta del Hospital Real de Granada.

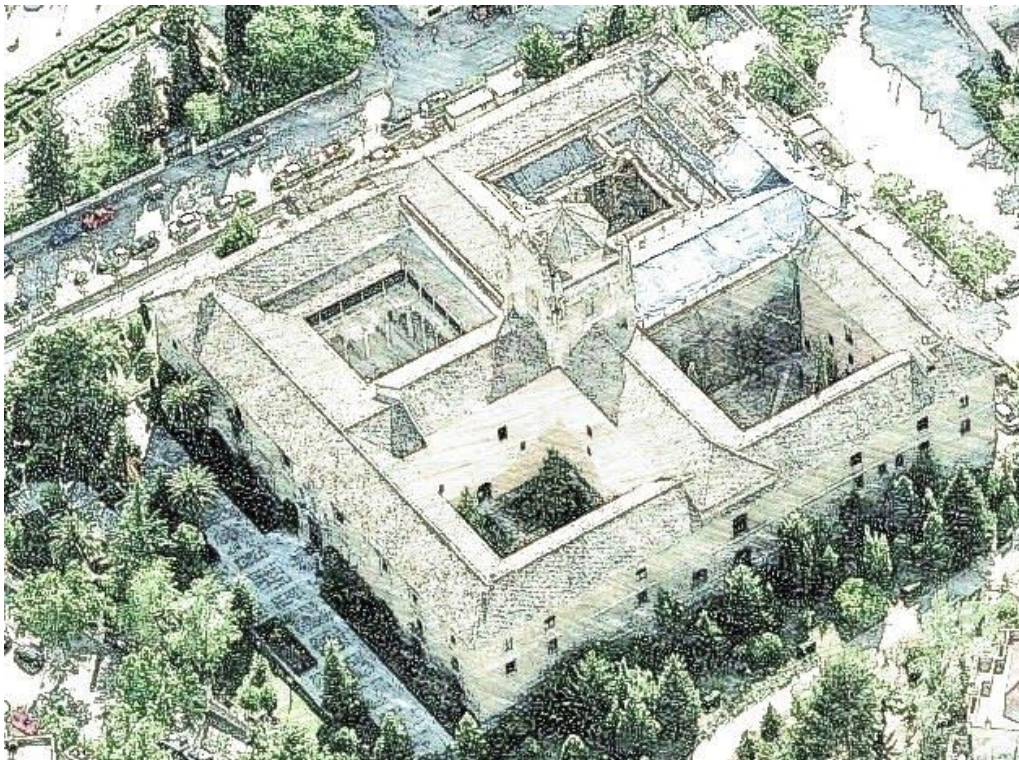


Imagen 16: Dibujo de una vista aérea del Hospital Real de Granada.



Imagen 17: *Crucero central del Hospital Real de Granada.*



Imagen 18: *Detalle del escudo real de los Reyes Católicos, portada central del Hospital Real de Granada.*



Imagen 19: *Detalle de símbolos regios de los Reyes Católicos, en uno de los patios del Hospital Real de Granada.*



Imagen 20: Gil de Siloé. *Sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal*. Realizado entre 1489 y 1493. Ubicado actualmente en el monasterio de la Cartuja de Miraflores, Burgos.



Imagen 21: Gil de Siloé. *Sepulcro de Alfonso de Trastámara*. Realizado entre 1489 y 1493. Ubicado actualmente en el monasterio de la Cartuja de Miraflores, Burgos.



Imagen 22: Domenico Fancelli. *Sepulcro de Juan de Aragón*. 1517. Ubicado en el monasterio de Santo Tomás, Ávila.



Imagen 23: Domenico Fancelli. *Sepulcro de los Reyes Católicos*. 1522. Ubicado en la Capilla Real de Granada.



Imagen 24: Gil de Siloé y Diego de la Cruz. *Retablo Mayor de la Cartuja de Miraflores*. 1496-1499.



Imagen 25: Detalle del *Crucificado*, Retablo Mayor de la Cartuja de Miraflores. 1496-1499

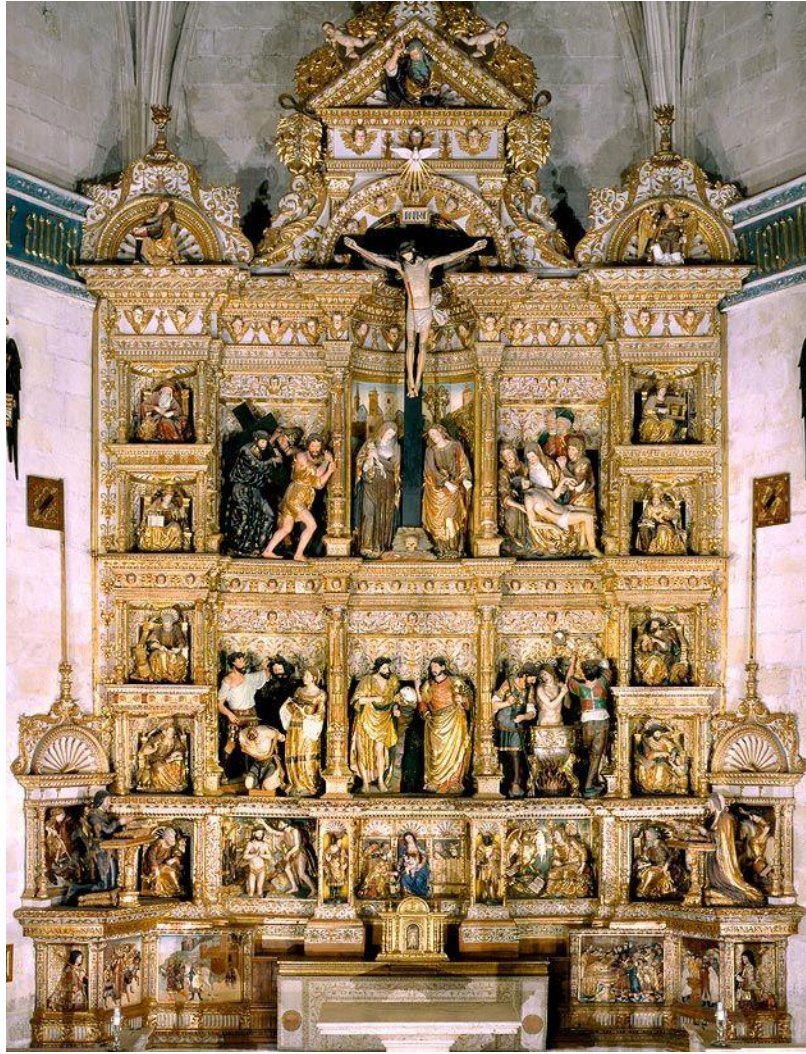


Imagen 26: Felipe Bigarny. *Retablo Mayor de la Capilla Real de Granada*. 1520-1522. Catedral de Granada.



Imágenes 27-28: *Corona y Cetro de la reina Isabel*. Capilla Real de Granada.



Imagen 29: *Espejo de la reina Isabel*. Capilla Real de Granada.





Imagen 30: Juan de Flandes y Michel Zittow. *Político de la Reina*, hacia 1465-1519. Imagen cedida por la web de Patrimonio Nacional.



Imágenes 31-32: *Retrato anónimo de Isabel La Católica*, s. XVI. Palacio Real, Madrid. (izquierda). Juan de Flandes. *Retrato de Isabel la Católica*, s. XVI. Palacio del Pardo (derecha)



Imagen 33: Maestro de la Virgen de los Reyes Católicos. *La Virgen de los Reyes Católicos*, 1491 - 1493. Museo del Prado.



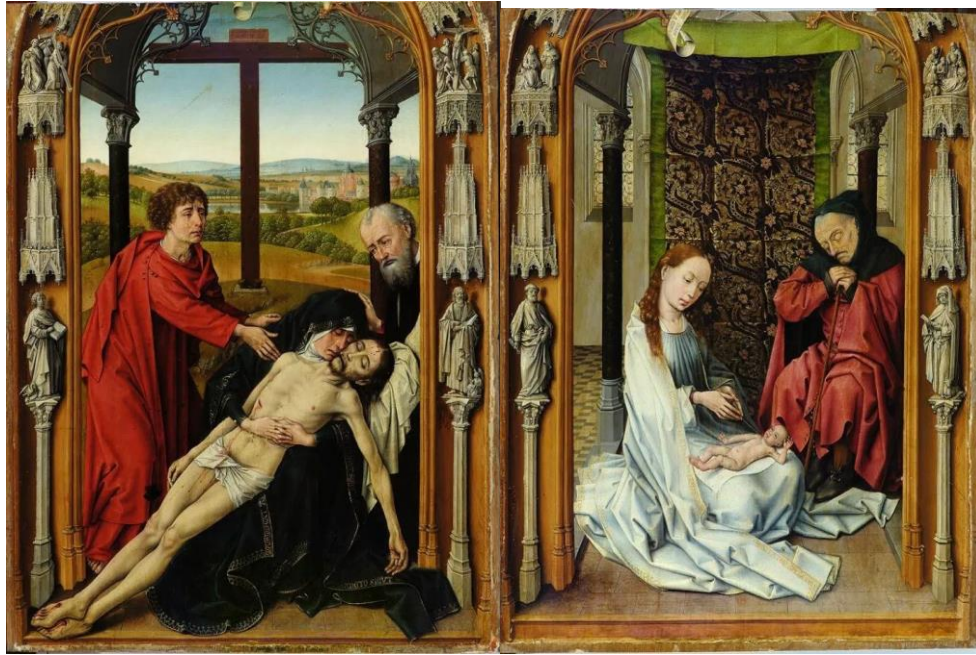
Imagen 34: Tríptico López Ceballos. S. XV



Imagen 35: *Reverso Tríplico López Ceballos. S. XV.*



Imagen 36: Bouts. *Tríptico del Descendimiento de la Cruz. 1455. Capilla Real de Granada.*



Imágenes 37: Van der Weyden. *Tablas de la Piedad y la Natividad*. 1440-1450. Capilla Real de Granada.



Imagen 38: Sandro Botticelli. *Oración en el Huerto*. 1498-1500. Capilla Real de Granada.

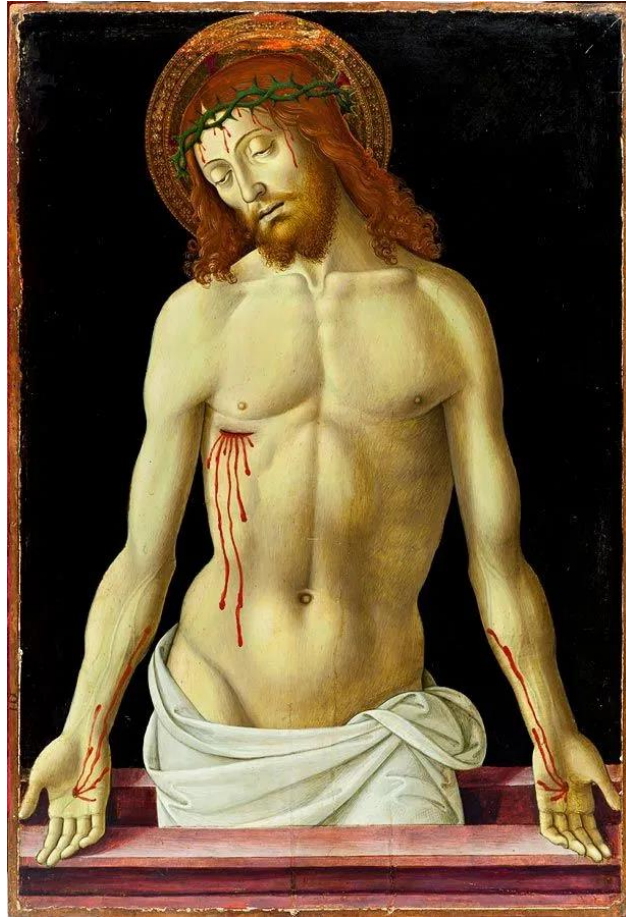


Imagen 39: Taller de Perugino. *Varón de Dolores*. ca. 1475. Capilla Real de Granada