

## Saturno y la reina “impía”. El oscuro retiro de Juana I en Tordesillas

JUAN LUIS GONZÁLEZ GARCÍA\*

Esta evolución en el sistema de las artes se acompaña de un cambio en su función. Además de manifestación de la magnificencia, muchas de las obras de arte que se ligaban al momento del matrimonio, a los ambientes de la mujer y a la imagen de la familia, adquirirían a principio de siglo un contenido moral, educativo y de *exempla*. A mediados del siglo los contenidos se hacen más concretos, las historias que se narran son más reales y su valor pasa a ser el de conmemoración de nuevos contenidos del poder político. Nada es más expresivo al respecto que comparar la distinta parafernalia de las dos primeras bodas del futuro Felipe II, mientras que en Salamanca en 1545, un torneo de contenido astrológico, acompañó a una dote de María de Portugal en la que todavía predomina una iconografía de moralidades, en Winchester el nuevo rey de Inglaterra se presentó con una corte de fastuoso protocolo borgoñón, adornada de exquisitas joyas manieristas, con una serie de tapices que desplegaba una nueva imagen de la guerra y del poder, acompañada de obras maestras altorenacentistas de autores como Antonio Moro o Tiziano.

EL 16 DE AGOSTO DE 1498, EL DOMINICO FRAY TOMÁS DE MATIENZO, enviado por los Reyes Católicos a Bruselas para informarles de primera mano sobre la flaca salud psicofísica de su hija Juana y acerca de asuntos diplomáticos más delicados<sup>1</sup>, escribía a los monarcas señalando que la archiduquesa parecía demostrar “poca devoçion” por haber renunciado a confesarse el día anterior con “dos confesores suyos”. Cinco meses después el mismo testigo afirmaba, quizá con más afán por tranquilizar a los soberanos que por atenerse a la evidencia, que por fin, gracias a su consejo y guía, había “tanta religion en su casa como en una estrecha observançia y en esto tiene mucha vigilancia de que debe ser loada ahunque aqua les parece el contrario, buenas partes tiene de buena christiana”<sup>2</sup>. Como dudosa recompensa a sus desvelos, entre 1506–1508 fray Tomás ejerció precisamente de confesor de la reina durante “el interminable viaje” nocturno que hizo ésta en compañía de su difunto marido por tierras de Castilla<sup>3</sup>. Por entonces (9 de octubre de 1508) Diego Ramírez de Villaescusa, capellán mayor de doña Juana entre 1497–1514, transmitía con cierta alarma a Fernando el Católico que “Muchos días [la reina] se queda sin misa, porque al tiempo que la ha de oýr ocúpase de almorzar”<sup>4</sup>. Ignoramos si durante su capellanía logró hacerla entrar en razón y cumplir regularmente con la liturgia; el caso es que en 1518 la situación no parecía haber cambiado demasiado. Juana continuaba negándose a escuchar misa –al menos en la capilla– y, siguiendo su ruego, hubo que disponer un dosel en el corredor junto a su cámara para tal fin<sup>5</sup>. Desde 1519 habría a un nuevo confesor real a su lado: el franciscano Juan de Ávila<sup>6</sup>, quien sabemos tuvo dificultades para cumplir con su ministerio por intromisión del marqués de Denia, gobernador del palacio, y que finalmente fue expulsado en 1523.

En adelante la reina careció de confesor, lo cual le movió a solicitar la presencia de uno en varias ocasiones con el deseo expreso de que fuera un dominico de San Esteban de Salamanca, “porque

\* Universidad Complutense de Madrid.

<sup>1</sup> En realidad, el viaje de Matienzo a los Países Bajos debió de tener por misión principal atajar la aproximación entre el archiduque Felipe y Francia y asegurarse de que los fugitivos de la Inquisición no hallaban refugio en Flandes. *Vid.* MARTÍNEZ PEÑAS, L., *El confesor del rey en el Antiguo Régimen*, Madrid, 2007, pp. 148–151.

<sup>2</sup> Ambas cartas en SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., *Política internacional de Isabel la Católica. Estudios y documentos*, vol. V, Valladolid, 1972, pp. 288–289 y 351–352, respectivamente.

<sup>3</sup> ZALAMA, M. Á., “El rey ha muerto, el rey continúa presente. El interminable viaje de Felipe I de Burgos a Granada”, en ZALAMA, M. Á. y VANDENBROECK, P., *Felipe I el Hermoso. La belleza...*, pp. 195–210.

<sup>4</sup> ZALAMA, M. Á., *Juana I. Arte...*, p. 231.

<sup>5</sup> ZALAMA, M. Á., *Vida cotidiana...*, p. 196.

<sup>6</sup> CASTRO, M. de, “Confesores Franciscanos en la Corte de los Reyes Católicos”, *Archivo Ibero-Americano*, XXXIV, 133 (1974), pp. 102–107.

un maestro y confesor que su alteza tuvo fue de aquella casa y cuando habla en frailes siempre pregunta *sy ay allí alguna buena persona*<sup>7</sup>. Carlos V envió sucesivamente a distintos religiosos con esa misión, pero ni Tomás de Berlanga (1534), ni Bartolomé de Saavedra (1535), ni Pedro Romero de Ulloa (1538) lograron su objetivo<sup>8</sup>. Con el fin de persuadirla a que se allegase a los sacramentos, Francisco de Borja (en 1552 y 1554) y Domingo de Soto (en 1555) también fueron a visitarla a petición de Juana de Austria y del príncipe Felipe, saliendo del paso con un éxito sólo relativo. Al menos se logró que en mayo de 1554 entrase a servir en palacio un nuevo confesor residente, el padre fray Luis de la Cruz, quien terminó dando la cuestión por imposible y abandonó Tordesillas sin ser relevado por ningún otro fraile. Llegada la hora de su fallecimiento, la reina recibiría la extremaunción sin confesarse previamente<sup>9</sup>.

Fuera por propia voluntad o influida por agentes externos, doña Juana demostró toda su vida una actitud como mínimo desganada hacia los sacramentos, hacia unos cánones que dudosamente se hubieran esforzado tanto en hacerle cumplir si en verdad hubiera estado fuera de sus cabales. Ciertamente, se diría que rechazaba acatar una religiosidad preceptuada y pública como rebeldía frente a las imposiciones o por extremo celo de su intimidad, si bien opinamos sería desproporcionado extrapolar esta costumbre también al terreno de su devoción privada. En la interpretación pretendidamente cismática que a veces se ha hecho de los usos religiosos de la reina también ha tenido mucha culpa que algunos incunables castellanos leídos por ella –consistentes en paráfrasis evangélicas entreveradas de pasajes apócrifos o legendarios– pasaran a engrosar en 1559 el *Índice* del inquisidor Fernando de Valdés. Por supuesto, tal idea era simplemente imprevisible medio siglo atrás, y en consecuencia no puede tachársele (ni a ella ni a su madre, de quien aprendió tales rutinas) de practicar una piedad anómala, sino la común entonces entre las mujeres de la alta nobleza<sup>10</sup>. No conviene olvidar que una característica evidente del conjunto de objetos que constituían las posesiones materiales de Juana es que se ‘congelaron’ en 1509, cuando se encerró en el palacio de Tordesillas, pues posteriormente apenas hizo encargos y casi nadie se dignó en ofrecerle regalos. Esto explica asimismo que muchas piezas de las descritas en la data inventarial de 1555 se recojan como “viejas”, lo cual más que a su condición vetusta o traída remite a su carácter anticuado y medievalizante, bien de forma o bien de contenidos<sup>11</sup>.

A fin de adentrarse en la personalidad moral y espiritual de doña Juana resulta imprescindible exponer al menos ciertos aspectos de sus años formativos. La infanta, al igual que sus hermanos, comenzó de muy niña sus estudios y lo hizo siempre bajo la tutela de religiosos, siguiendo un deseo expreso de los Reyes Católicos. Desde 1484, cuando contaba con cinco años, tuvo por instructor de latín al doctor Andrés de Miranda, fraile dominico de profundas convicciones

<sup>7</sup> ZALAMA, M. Á., *Vida cotidiana...*, pp. 244–247, n. 270.

<sup>8</sup> ARAM, B., *La reina Juana...*, pp. 258–259.

<sup>9</sup> ZALAMA, M. Á., *Vida cotidiana...*, pp. 256–271.

<sup>10</sup> Vid. MUÑOZ FERNÁNDEZ, A., “Notas para la definición de un modelo socioreligioso femenino: Isabel I de Castilla”, en *Las mujeres en el cristianismo medieval. Imágenes teóricas y cauces de actuación religiosa*, Madrid, 1989, pp. 415–434.

<sup>11</sup> En adelante citamos el inventario de Juana por la copia custodiada en la Real Biblioteca (Ms. II-3283), no obstante cotejada con FERRANDIS, J., *Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca)*, Madrid, 1943, pp. 171–375.

antieréticas<sup>12</sup>. Una década después el humanista alemán Hieronymus Münzer conocería de primera mano los progresos que la educación de Juana le había procurado en el arte de la composición y recitación en verso y prosa<sup>13</sup>. Miranda mantuvo tan exitosa función magistral hasta 1498. Otro humanista, el italiano Pedro Mártir de Anglería –capellán de Isabel la Católica– también contribuiría a estas labores formativas cortesanas desde 1501, si bien con el cargo de maestro en artes liberales “de los hijos de los nobles que se crían en nuestro Palacio e andan en nuestra Corte”<sup>14</sup>, pues para esa fecha todos los vástagos de los monarcas o habían fallecido o se habían desposado.

Para facilitar su aprendizaje del latín e ir moldeando su fe, la infanta fue obsequiada con distintos libros religiosos en su adolescencia. Así, entre 1484–1486 un franciscano llamado Juan Gonçalves firmó un *Capitulario* para uso de doña Juana, a fin de que allanarle el seguimiento de las ceremonias religiosas y del santoral a lo largo del año<sup>15</sup>. En 1493 se adquirieron para ella dos libros de hagiografías: la *Vita Patrum* de san Gregorio de Tours y el *Flos Sanctorum* de Santiago de la Vorágine. Si bien el objeto principal de tales textos era pedagógico, es innegable que su contenido espiritual y moralizante concordaba bien con los libros que la reina Isabel consideraba más adecuados para una princesa española<sup>16</sup>. A los santos y a sus imágenes se les confería en la corte un significado modélico. Sus vidas, dignas de imitación y admiración, relataban sucesos de valor y virtud de una dificultad superior a la accesible, a veces coronados con el martirio. En pureza, tanto la estructura interna de las hagiografías como el fin de la existencia misma de los santos era la *imitatio Christi*, cuya vida evangélica refundaban una y otra vez los santorales<sup>17</sup>. Todos los santos compartían además una vida común: san Gregorio reconocía explícitamente esto al responder a la cuestión de si debía hablarse de la “vida” de los santos (en singular) o de “vidas” de santos (en plural). Él se decantaba por la forma singular, pues aunque cada santo difería de los demás en sus méritos y virtudes, la vida del cuerpo único de Cristo les nutría a todos ellos<sup>18</sup>.

Más que “describir” personalidades individuales, también las biografías de la *Leyenda Dorada* pretendían “ilustrar” la actuación de la divinidad sobre los seres humanos, hasta el punto de reducir al santo a un patrón ético cuyos episodios vitales podían repetirse o intercambiarse con los de otros santos. Al hagiógrafo medieval se le permitía un cierto grado de exageración y/o manipulación de los hechos para conmovir a su público con mayor vivacidad y profundidad psicológica. La impronta que estas vidas de santos tuvieron en la formación de la infanta se evidencia en distintas anécdotas asociadas a su juventud, como la que cuenta que un día comunicó a sus padres su deseo de ser monja, o aquella según la cual su aya, de vez en cuando, se la encontraba durmiendo en el suelo o haciendo penitencia corporal<sup>19</sup>. En Tordesillas tampoco abandonaría el culto hagiográfico, pues celebró durante toda su vida las festividades de san Sebastián y de Todos los Santos<sup>20</sup>.

<sup>12</sup> Fray Andrés de Miranda es autor de una *Declaración de la herejía y otras cosas pertenecientes a esta materia* que se conserva en la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial (RBME) a-IV-15.

<sup>13</sup> MÜNZER, J., *Viaje por España y Portugal (1494–1495)*, ed. de R. ALBA, 2.ª ed., Madrid, 2002, p. 273.

<sup>14</sup> TORRE, A. de la, “Maestros de los hijos de los Reyes Católicos”, *Hispania*, XVI, 63 (1956), pp. 261–264.

<sup>15</sup> RBME Vitrina 16. Cfr. GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J. L., *Regia Bibliotheca. El libro en la Corte española de Carlos V*, II, Mérida, 2005, pp. 188–189.

<sup>16</sup> *Ibidem*, I, pp. 78–79.

<sup>17</sup> HAHN, C., “Picturing the Text: Narrative in the *Life of the Saints*”, *Art History*, XIII, 1 (1990), p. 6.

<sup>18</sup> Vid. HEFFERNAN, T. J., “From Logos to Canon: The Making of a Saint’s Life”, en *Sacred Biography: Saints and Their Biographers in the Middle Ages*, Oxford, 1988, pp. 3–37.

<sup>19</sup> GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J. L., *Op. cit.*, I, pp. 89–97.

<sup>20</sup> ARAM, B., *La reina Juana...*, p. 272.

Un notable elemento definitorio de los gustos de Juana que cabe atribuir a la influencia materna es su educación en canto y música, y de tal complacencia –habría que decir devoluntaria– dan cuenta los libros e instrumentos musicales (clavicordio, monocordio) que se hallan en su inventario<sup>21</sup>. Era asimismo costumbre en la corte de Isabel la Católica rezar versos cantando<sup>22</sup>, un hábito que doña Juana conservó hasta su vejez<sup>23</sup>. Su afición a las coplas cantadas se advierte en un ejemplar de las *Cantigas de Alfonso X el Sabio* "Cantigas de los músicos" (s. XIII), quizá regaladas por su madre y conservadas en Tordesillas hasta 1555<sup>24</sup>. También es patente en algunos cancioneros religiosos muy difundidos en el entorno palaciego desde finales del siglo XV que, compuestos por algunos de los poetas favoritos de la reina Isabel, recogen el inventario de doña Juana y distintas bibliotecas femeninas castellanas de hacia 1500<sup>25</sup>. Nos referimos a las *Coplas de Vita Christi* de fray Íñigo de Mendoza (Zamora, c. 1482–1483) y a las *Trovas de la Pasión* del Comendador [Diego] Román (Toledo, c. 1490)<sup>26</sup>, las cuales funcionarían como una especie de pequeños evangelios versificados y especializados en algunos pasajes de la Pasión, como la Cena o la Quinta Angustia.

En otras partidas inventariales aparecen colecciones de libros de música y de *chansons*, no necesariamente de temática sagrada. Estos últimos libros de canto, catorce en total, fueron reclamados a la muerte de la reina por su nieta homónima, Juana de Austria –quien también tuvo en usufructo la biblioteca musical de su tía María de Hungría–, junto con algunas pinturas y todos los tapices supervivientes del saqueo de su colección, según analizaremos más adelante. Unas pocas cartas y cuentas confirman el testimonio mudo de estos volúmenes desaparecidos. Hay constancia de tañedores de vihuela a su servicio entre 1491–1504<sup>27</sup>. De 1504 a 1513 fue su maestro de música el clérigo y compositor Juan de Anchieta, antiguo capellán de Isabel la Católica y del príncipe don Juan<sup>28</sup>. Se sabe también que doña Juana en 1506 trajo a su servicio la capilla flamenca de Felipe el Hermoso, de la cual formaban parte los célebres Pierre de la Rue y Alexandre Agricola, "pues siente gran deleite en las melodías musicales, arte que ella aprendió en su tierna infancia"<sup>29</sup>. Mucho después, entre 1525 y 1531, se documentan distintas compras y reparaciones de órganos de la capilla palatina, y todavía en 1554, tan sólo un año antes de fallecer, se concedían salarios a tres músicos y dos cantores de la reina<sup>30</sup>.

En contraste paradójico con su afición por el canto, sorprende la obstinación de la reina por evitar el contacto y la comunicación verbal salvo con las personas de su más estrecha confianza, y no son pocos los casos en que la acedia le hizo rehusar una visita o una conversación con algún

<sup>21</sup> ZALAMA, M. Á., *Vida cotidiana...*, p. 287.

<sup>22</sup> FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, Á., *La Corte de Isabel I. Ritos y ceremonias de una reina (1474–1504)*, Madrid, 2002, p. 169.

<sup>23</sup> El 23 de junio de 1550 la reina se protegió de una terrible tormenta eléctrica que dejó diez muertos en Tordesillas haciendo la señal de la cruz ante su agnosedí y cantando "*Christus vincit, Christus regnat, Christus me defendat*", versión *ad hoc* del famoso himno terminado en "*Christus imperat*" que atestigüa aquella capacidad suya para improvisar en latín que tanto impresionaría a Vives años atrás (*vid. infra*). Cfr. ARAM, B., *La reina Juana...*, pp. 255–256, n. 23.

<sup>24</sup> RBME b-I-2. Cfr. GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J. L., *Op. cit.*, II, pp. 183–185.

<sup>25</sup> GARCÍA-BERMEJO GINER, M., "Las destinatarias de la poesía cancioneril castellana pasional del siglo XV", *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, 45 (2004), pp. 57–70.

<sup>26</sup> Ambas en RBME 38-I-22. Cfr. GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J. L., *Op. cit.*, II, pp. 201 y 204–205.

<sup>27</sup> ZALAMA, M. Á., *Juana I...*, pp. 35 y 266.

<sup>28</sup> LLORENS CISTERÓ, J. M., "La música en la casa del príncipe don Juan y en la de las infantas de Aragón y de Castilla", *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, IX, 2 (1993), pp. 166–172.

<sup>29</sup> ANGHIERA, P. M. d', Ep. 317, en *Epistolario de Pedro Mártir de Angleria*, vol. II (Libros XV–XXIV), ed. de J. LÓPEZ DE TORO, Madrid, 1955, p. 154.

<sup>30</sup> ZALAMA, M. Á., *Vida cotidiana...*, pp. 218, n. 156 y 247–248.

miembro de su propia familia. Llevada por su afán por vivir en la penumbra y el silencio perpetuos, la reina alcanzó extremos insólitos. Su carácter insociable fue aprovechado por los gobernadores de palacio –siguiendo órdenes superiores– para mantenerla progresivamente más y más aislada del entorno en su silenciosa morada, hasta llegar a impedirle, para 1521, visitar el monasterio de Santa Clara<sup>31</sup> o incluso asomarse al río Duero<sup>32</sup>. Con esto se le privaba de una de las escasas ventajas del emplazamiento de sus aposentos en la planta noble del lado meridional del palacio. De este a oeste, y a lo largo de unos 30 metros de fachada, consistían en una recámara o retrete, una cámara principal grande y una sala dotada de oratorio, que daba a una galería o corredor volado al exterior. Esta localización en la esquina oriental del edificio garantizaba una intimidad casi absoluta, pues no era lugar de paso. A pesar de que dichas estancias estaban dotadas de ventanas que permitían contemplar el paisaje fluvial o la huerta que daba a Santa Clara, la reina hubo de terminar acostumbrándose a mantener los miradores de su cámara siempre cerrados y a iluminarse con candelas<sup>33</sup>.

Tan peculiares hábitos han tenido como consecuencia un casi total hermetismo acerca del recogimiento de doña Juana, ya que –celosa de su intimidad y desengañada por los continuos robos– procuraba evitar la presencia de testigos encerrándose en solitario con sus cofres. No obstante hay datos, si bien muy aislados, que permiten deducir que el oratorio y la capilla privada de la reina estuvieron en uso continuado hasta su muerte. Por ejemplo, se registra el encargo de algunos ornamentos sacros destinados a ambos espacios en 1537, lo cual no tendría sentido si tales lugares estuvieran en desuso<sup>34</sup>. En esta creencia abunda la adquisición de sendos misales para la capilla de la reina en 1517 y 1530, aunque el que debió de usarse con preferencia en palacio era un viejo ejemplar publicado en Venecia en 1489 que trató de adaptarse precariamente a la evolución de la liturgia y los oficios con numerosas marcas y anotaciones en castellano y latín. Está asimismo documentado que en 1531 la soberana rezaba con unos rosarios fabricados por ella misma y que por entonces solicitó –y recibió– dos crucifijos de oro<sup>35</sup>. Adicionalmente, gracias al testimonio del camarero Alonso de Ribera, fechado en 1555, sabemos que doña Juana tenía a mano y usaba los textos devocionales con asiduidad suficiente como para llevarlos consigo y extraviarlos por las estancias de palacio: "deste genero ovo mucha cantidad de libros y oras muy diferentes y los mas en poder de la dicha rreyna, y... su alteza podia disponer dellas... o las dexaua su alteza en parte que se perdiessen"<sup>36</sup>.

¿De dónde procedían aquellos "libros y oras muy diferentes"? Desde luego, no de la herencia materna. Sin embargo, aunque la reina Isabel no legó sus lecturas espirituales ni a Juana ni a ninguna de sus hijas –de hecho, cedió una parte de su biblioteca a la catedral de Granada, donde su cuerpo debía ser depositado, y el resto se vendió en almoneda, en especial al bibliófilo doctor Ramírez de Villaescusa<sup>37</sup>–, se cuidó mucho de unificar la instrucción piadosa de la infanta y sus hermanas menores con distintos lotes de libros ofrecidos como regalo de bodas. Dichas partidas, perfectamente identificadas, exhiben notables coincidencias entre sí y constituyen un núcleo programático integrado por títulos como el *Contemptus mundi* de Thomas de Kempis, el

<sup>31</sup> Ídem, "Juana I de Castilla y el Monasterio de Santa Clara de Tordesillas", *Reales Sitios*, XXXIX, 151 (2002), pp. 18–20.

<sup>32</sup> Ídem, *Vida cotidiana...*, pp. 169–170; 248.

<sup>33</sup> Ídem, *Juana I...*, pp. 255–256.

<sup>34</sup> Ídem, *Vida cotidiana...*, p. 152, n. 222.

<sup>35</sup> ARAM, B., *La reina Juana...*, pp. 234–235.

<sup>36</sup> GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J. L., *Op. cit.*, I, pp. 146, n. 217; 153–154 (RBME 15–I-12).

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 29.



LUCERO DE LA VIDA CRISTIANA. Pedro Jiménez de Préjano, Burgos: Fadrigue Biel de Basilea, 1495. Biblioteca Nacional, Madrid.

*Lucero de la vida cristiana* de Pedro Jiménez de Préjano (Burgos, 1495), el *Sacramental* de Clemente Sánchez de Vercial (Sevilla, 1478)<sup>38</sup>, y los sobredichos *Vita Christi fecho por coplas* de fray Íñigo de Mendoza y el *Flos Sanctorum* de Vorágine<sup>39</sup>. Hasta una cincuentena de estos títulos devotos constituirían en 1555 los restos –exactamente la mitad– de la escogida librería que doña Juana llevó a Tordesillas, corolario de casi medio siglo de indolencia y rapiña familiar<sup>40</sup>. A la muerte de la reina estos libros fueron heredados por Carlos V, quien los envió a Simancas junto con veinticinco pinturas devocionales de la colección de su madre y otros objetos. El emperador no estimó necesarios estos volúmenes e imágenes en Yuste, pero sí los reclamó Felipe II en 1559 por medio de su guardajoyas Gil Sánchez de Bazán, completamente consciente del valor dinástico de aquel conjunto cuya procedencia y heráldica atestigaban su legitimidad como sucesor de los Trastámara<sup>41</sup>.

## II

Entre tablas y lienzos, retablos, pinturas sobre seda o pergamino y algún bajorrelieve, se cuentan cincuenta y una entradas en el inventario de la reina, de las cuales al final de su vida conservaba treinta y siete, repartidas en imágenes devocionales (30) y retratos familiares (7). Las catorce pinturas desaparecidas, un tercio del total, corrieron diversa suerte: dos retablos guardados en plata fueron requisados por Fernando el Católico (1512) y Carlos V (1526), respectivamente; otras dos imágenes (un *Crucificado* y una *Verónica*) se perdieron con el uso; y la decena restante, casi por completo de temática mariana, pasaron a configurar el eje del oratorio de su

<sup>38</sup> RBME 75–VI–15. Cfr. GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J. L., *Op. cit.*, II, pp. 205–206.

<sup>39</sup> RUIZ GARCÍA, E., *Los libros de Isabel la Católica. Arqueología de un patrimonio escrito*, Salamanca, 2004, p. 176.

<sup>40</sup> Para mayores precisiones, *vid.* GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J. L., *Op. cit.*, I, pp. 49–68.

<sup>41</sup> AGS, CMC, 1.ª época, leg. 1145, pl. 246–253.

hija Catalina entre 1518 y 1523. Como atinadamente se ha supuesto, doña Juana debió de retener todas estas imágenes porque no tenían un valor material de importancia y, sobre todo, porque estarían expuestas, se utilizarían para el culto o la reina les daría uso.

En una carta enviada por Francisco de Borja al príncipe Felipe en 1554 se contienen algunas vagas pinceladas referentes a las costumbres piadosas mantenidas –siquiera esporádicamente– por Juana con anterioridad a esa fecha: “Respondió después de haberme oído con mucha atención, que en los tiempos pasados solía confesar y comulgar y oía sus misas y tenía imágenes y rezaba en unas oraciones aprobadas que le había dado un fraile confesor de los Reyes Católicos... y... las imágenes que tenía... eran un santo Domingo y un san Francisco y san Pedro y san Pablo”<sup>42</sup>. Con estas palabras la reina no trataba de eludir la prédica (casi un interrogatorio) de Borja, diciéndole lo que esperaba oír, sino que estaba ciñéndose a la verdad porque su inventario así lo corrobora. Efectivamente, allí se citan la *Breve y muy provechosa doctrina de lo que debe saber todo cristiano* (Granada, 1496) que le regalaría fray Hernando de Talavera junto con la *Vita Christi* de Francisc Eximenis, impresa en el mismo lugar y año, más un *Breviarium romanum* adaptado a la iglesia granatense (Granada, 1506)<sup>43</sup> y, por supuesto, las pinturas devocionales aludidas: un “rretablo de tres tablas y luminoso... y en lo baxo San Francisco y Santo Domingo”<sup>44</sup> y una “Berónica que estaua en seda rrasa de la vna parte Sant Pedro e de la otra San Pablo”. Todas estas obras las conservó hasta su muerte, de modo que aquellos hábitos de “los tiempos pasados” no tenían por qué remontarse a los inicios de su cautiverio, sino a pocos años atrás.

Como lectora de las obras del confesor Talavera, devota de los santos y de la Verónica, la reina Juana se mantuvo a lo largo de su vida dentro de la estela espiritual de su madre, de marcado regusto tardomedieval si se quiere, pero en modo alguno protoluterana o herética. En dicha espiritualidad regia, por delante de otros escritos piadosos, ocupaba un lugar central la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, cuya traducción al romance –realizada entre 1499 y 1501 por el poeta franciscano Ambrosio Montesinos– controló personalmente fray Hernando por encargo de Isabel la Católica<sup>45</sup>. La obra, patrocinada por el arzobispo fray Francisco Jiménez de Cisneros, terminó saliendo en cuatro partes en Alcalá de Henares en 1503, y posiblemente aquel mismo año le fue regalada a la princesa. Auténtico epitome de la imitación cristológica, la *Vita Christi* del Cartujano conjuga una serie de disertaciones morales y dogmáticas con instrucciones para la meditación y la oración metódica, algo muy del gusto de la contemplación silenciosa. Su estilo literario está a medio camino del discurso evangélico y la *deprecatio* sistemática: al describir los pasos concretos, lo hace de una manera vívida y visual, pero al mismo tiempo ordenada y perseverante. El tono es subjetivo y emocional, copioso en recursos como la enumeración de los epítetos de Cristo y de la Virgen, exhortaciones y admoniciones. Es probable que la imaginaria pasional del oratorio de doña Juana coincidiera en muchos de sus rasgos expresivos con estas descripciones, alentadas por un mismo naturalismo e idéntica emoción comunicativa. Por desgracia, de los nueve retablos y pinturas que exhibían esa temática solamente se ha identificado

<sup>42</sup> ZALAMA, M. Á., *Vida cotidiana...*, p. 261.

<sup>43</sup> Respectivamente: RBME 30–V–29; 12–I–1; y 10–IV–6. Cfr. GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J. L., *Op. cit.*, II, pp. 187–190.

<sup>44</sup> Doña Juana también podría referirse a otras imágenes dedicadas a estos santos fundadores por separado, como “otro rretablo de tres tablas que en el medio estaua la quinta angustia y en la parte de la derecha San Juan Bautista y en la otra San Francisco”, “otro rretablo mediano de tres piezas que en la mayor estaua nuestro Señor çenando con sus discipulos y en la de mano derecha estaua San Francisco con su serafin y en la otra Santa Clara”, o bien “vna tabla en que estaua Santo Domingo con vn libro en las manos”.

<sup>45</sup> PEREDA, F., “Isabel I, señora de los moriscos: figuración como historia profética en una tabla de Juan de Flandes”, en MINGUEZ, V. (ed.), *Visiones de la Monarquía Hispánica*, Castellón, 2007, p. 269, n. 13.



Díptico de marfil policromado con escenas de la Vida de Jesucristo. Taller francés o español, siglo XIV. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional.

con seguridad un díptico medieval de marfil policromado (s. XIV) hoy conservado en El Escorial<sup>46</sup>, recogido en el inventario como “otro retablo de dos tablas de marfil en que estauan ocho ystorias las seys de la Pasion y Rresurreccion y las dos de los Rreyes Magos”. Aunque es un ejemplo reconocidamente limitado, acaso pueda servir para hacernos una idea de la gran calidad que presentaban estas imágenes que una vez asistieron a la reina en Tordesillas.

A través del inventario de Carlos V de 1558 –quien, como hemos dicho, se quedó con veinticinco imágenes devotas a la muerte de su madre– descubrimos que muchas de estas pinturas las guardaba doña Juana “en un arca sin cerradura cubierta de paño colorado”<sup>47</sup>. Esto no significa que estuviesen almacenadas sin más. Hasta c. 1560, tal era el modo de atesorar la pintura devocional y los retratos en la corte hispánica, y dichos usos todavía se mantuvieron en gran medida hasta la muerte de Felipe II<sup>48</sup>. Dentro de los espacios de devoción privada, las imágenes preservadas en cajas, o detrás de velos de tafetán o portezuelas, permitían una visualización concreta y limitada. La reina poseía varios retablos así descritos: una *Virgen de la Leche* “metida en vna caxa” –quizá réplica de la *Virgen de la Silla* de Hans Memling de la Capilla Real de Granada<sup>49</sup>–; un tondo con una *Lactación de San Bernardo* “en vna caxa y vna bolsa de çeti”; o un tercer tríptico grande dedicado a la *Natividad* y rematado con una *Anunciación*, flanqueadas por los Santos Juanes y las armas de Castilla y Aragón, que habitualmente “estaua en vna caxa ensayalada de verde e pardillo con çintas de hilo blanco” y cuando se sacaba podía taparse con “una toca con que se cubre y algodón”. Un tríptico mediano de la *Santa Cena* era susceptible de desplegarse “a modo de capilla con sus dos puertas”, mientras otros tres ejemplares más pequeños –dedicados a la Pasión o a distintos santos, entre los que se destaca san Francisco– se custodiaban cerrados con sus alas, de modo que doña Juana pudiera seleccionar, entre el repertorio disponible, las pinturas a venerar durante su recogimiento.

La segmentación iconográfica artificial que presentaban trípticos y retablos mediante sus enmarcamientos estaba “naturalmente” ordenada en la paginación de los libros de *Horas* para uso de los laicos. Aunque se empleaban con parecida asiduidad en ámbitos públicos y domésticos, es en la piedad privada donde adquirieron la categoría de accesorio fundamental para la oración. Compendiaban una



VIRGEN DE LA SILLA. Hans Memling. c. 1480-1490. Óleo sobre tabla. Capilla Real, Alhambra, Granada.

<sup>46</sup> Vid. VV. AA., *El Escorial. Octava maravilla del mundo*, Barcelona, 1987, il. 207.

<sup>47</sup> AGS, CMC, 1.ª época, leg. 1145, pl. 202-204.

<sup>48</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, J. L., “La sombra de Dios: *Imitatio Christi* y contrición en la piedad privada de Felipe II”, en *Felipe II. Un Príncipe del Renacimiento*, cat. exp., Madrid, 1998, p. 195.

<sup>49</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950, pp. 172-173.

colección de oficios y plegarias (sobre todo fragmentos de la Pasión, salmos y jaculatorias a la Virgen) fuera de las demandas ceremoniales y, hasta cierto punto, fuera del control directo de la Iglesia. A semejanza de lo ocurrido con las imágenes piadosas, los libros de *Horas* gozaron de una libertad considerable en cuanto a su composición y contenidos, adaptándose a los gustos de cada propietario<sup>50</sup>. Su circulación en la corte de Isabel la Católica refleja igualmente la difusión del rezo en silencio, que admitía una mayor concentración comunicativa con la divinidad y una relación más íntima e individualizada con Dios. En el terreno doméstico el libro de *Horas* cumplía una función suplementaria y reguladora de la mujer, presta a hacer de su casa un convento y ocupada en seguir, con su librito entre las manos, el discurrir del día según las horas canónicas<sup>51</sup>. Misales, breviarios, diurnales, capitularios y evangeliarios funcionaban así como elemento invisible de control de la vida femenina, y –no por casualidad– son éstos los libros que más se prodigaron, por vía de regalos, en la biblioteca de la ‘ingobernable’ doña Juana. Pese a que muchos fueron entregados a su hija Catalina, a la emperatriz Isabel o a su nieta María de Austria, cinco de ellos siguieron en su poder hasta 1555. Estaban miniados y escritos en “letra francesa”, desvelando con ello su origen flamenco, y han sido identificados con algunos códices reunidos por Felipe II en El Escorial<sup>52</sup>. De entre ellos, unas *Horas de la Virgen* profusamente iluminadas y redactadas en latín y francés nos indican que, además de servir como devocionario, pudieron ayudar a la archiduquesa en el aprendizaje del idioma francés, que no estudió en Castilla y que debió de asimilar en Flandes con la conversación cotidiana y con lecturas bilingües como la anterior o monolingües al estilo de otras *Horas* de Nuestra Señora (París, 1509) y un *Ordinario* o *Kyrial* también impreso en París e ilustrado con entalladuras.

Dentro de la devoción mariana –por lo demás muy corriente en la piedad privada femenina<sup>53</sup>–, doña Juana tuvo particular apego por la Concepción de la Virgen, acaecida durante el episodio evangélico de la *Anunciación*. La asociación de la orante con la Anunciada no era algo fortuito, pues en esta iconografía la posición de María como *Virgo orans* invitaba a hacer lo mismo, esto es, a rezar. En la alcoba de María solían además pintarse los utensilios necesarios que aparecen generalmente en la esfera doméstica de la oración: el reclinatorio, el libro de *Horas* y la imagen religiosa. Varios volúmenes de la librería de la reina exteriorizan esa predilección concepcionista, en concreto el misal veneciano de 1489 (quizá el texto más patentemente usado y manoseado de toda su biblioteca), que al final tiene añadidos cuatro folios manuscritos imitando letra impresa y dedicados a la Concepción de la Virgen, más un tratado sobre ese misterio manuscrito en Flandes (*Champion des dames*, de Martin le Franc, dedicado en 1441–1442 a Felipe el Bueno)<sup>54</sup>. A título complementario, tampoco resulta descabellado vincular esta devoción con el patrocinio que Isabel la Católica ejerció sobre la orden de religiosas de la Inmaculada Concepción<sup>55</sup>.

Mucho más trascendental para la historia del arte y del coleccionismo español es la protección que los Reyes Católicos brindaron a la basílica romana de Santa María la Mayor, de la cual fue además arcipreste Rodrigo de Borja, quien reinaría como Alejandro VI entre 1492 y 1503. En el inventario de la recámara de doña Juana hay asimismo huellas de esta labor de mecenazgo, por

<sup>50</sup> SAENGER, P., “Books of Hours and the reading habits of the later Middle Ages”, en CHARTIER, R. (ed.), *The Culture of Print: Power and the Uses of Print in Early Modern Europe*, Cambridge, 1989, pp. 141–173.

<sup>51</sup> CÁTEDRA, P. M. y ROJO, A., *Bibliotecas y lecturas de mujeres. Siglo XVI*, Salamanca, 2004, p. 120.

<sup>52</sup> GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J. L., *Op. cit.*, I, p. 119 (RBME 38–14); vol. II, pp. 196–197 (RBME D–IV–13 Y 10–VI–13).

<sup>53</sup> Ya en 1486 doña Juana recibió un gran libro de *Horas*; en 1493 cuatro imágenes de la Virgen; y en 1496 tres libros de rezo y un diurnal, todo para uso propio. Cfr. ZALAMA, M. A., *Juana I...*, pp. 22–24.

<sup>54</sup> RBME V–N–7. Cfr. GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J. L., *Op. cit.*, I, pp. 107–108.

<sup>55</sup> FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, A., *Op. cit.*, pp. 167–168.

fortuna aún distinguibles en la heráldica que ilumina un *Misal romano* redactado conforme al rito de Santa María la Mayor y ofrecido por la reina Isabel a su hija en 1496<sup>56</sup>. En dicha basílica se veneraba, entonces como hoy, un retrato de la Virgen hecho *ad vivum*, según se creía, por mano de san Lucas. El antiquísimo icono *Salus Populi Romani* era una de esas raras imágenes privilegiadas que habían adquirido especial reputación de “auténticas”<sup>57</sup> realizando milagros, con lo que se revelaban como instrumentos de la Providencia y asumían poderes especiales como portadoras de Gracia a través del contacto visual.

Las reproducciones del icono de Santa María la Mayor disfrutaron de gran renombre durante la temprana Edad Moderna no sólo por su fama intrínseca, sino por sus múltiples conexiones con la monarquía hispánica. Los artistas encargados de estas copias o versiones se sitúan en Roma durante el pontificado de Alejandro VI, en los círculos de Pinturicchio o Antoniazio Romano, con obras muy legibles y de fondos dorados que habrían supuesto el momento inicial de la difusión en Italia de un supuesto “gusto español”<sup>58</sup>. Pinturicchio decoró los Apartamentos Borja en el Vaticano entre 1492–1494, y pintó para familiares del Papa hasta finales del siglo<sup>59</sup>. Por su parte, Antoniazio trabajó para los cardenales Juan de Torquemada, Bernardino de Carvajal y Pedro González de Mendoza, y dejó obra, financiada por Isabel la Católica, en San Pietro in Montorio<sup>60</sup>. Copias de este icono se rastrean en los inventarios de Catalina de Austria, Felipe II y otros soberanos y prelados del orbe católico<sup>61</sup>.

El gusto por el culto privado a los iconos bizantinos conservados en las iglesias de Roma se incrementó a partir del Jubileo de 1475, y ello impulsó un nuevo afán por poseer pinturas de este género o al menos de su estilo, pintadas por imitadores italianos<sup>62</sup>. La reina Isabel, por ejemplo, tenía hasta ocho de estas imágenes “de Grecia”<sup>63</sup>, y su hija Juana tuvo seguramente dos, registradas como “viejas” en el inventario de Carlos V en Simancas: “otro retablo griego de nuestra Señora con su Hijo en los brazos” y “vna tabla de nuestra Señora con dos angeles que le ponían la corona”, con Dios Padre en lo alto. Dentro de este género bizantinizado bien podría encuadrarse una *Virgen con el Niño* de Francesco Traini c. 1345, que ingresó en el Museo del Prado procedente de la Colección Real<sup>64</sup>. Traini era un pintor sienés muy vinculado a la orden dominicana –hemos visto que los contactos de los Reyes Católicos con Italia y los dominicos no fueron precisamente raros–, y esta tabla, pintada a tempera sobre fondo dorado, pudo disfrutar de una

<sup>56</sup> RBME Vitrina 8. Cfr. GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J. L., *Op. cit.*, II, pp. 203–204.

<sup>57</sup> En el sentido aplicado por KRÜGER, K., “Authenticity and Fiction: On the Pictorial Construction of Inner Presence in Early Modern Italy”, en FALKENBURG, R. L., MELION, W. S. y RICHARDSON, T. M. (eds.), *Image and Imagination of the Religious Self in Late Medieval and Early Medieval Europe*, Turnhout, 2007, pp. 37–69.

<sup>58</sup> Contra la aceptación axiomática de esta teoría, o al menos matizándola con un componente de gusto no sólo devocional, sino también estético, vid. FALOMIR FAUS, M., “Sebastiano e il ‘gusto spagnolo’”, en *Sebastiano del Piombo, 1485–1547*, cat. exp., Roma, 2008, p. 67.

<sup>59</sup> CHECA CREMADES, F. (dir.), *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos...*, cat. exp., Toledo, 1992, pp. 332–333.

<sup>60</sup> TORMO, E., “El pintor de los españoles en Roma en el siglo XV. Antoniazio Romano”, *Archivo Español de Arte*, XVI, 58 (1943), pp. 204–207. Sobre el “modo español” de Antoniazio Romano, vid. PEREDA, F., *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*, Madrid, 2007, pp. 227–229.

<sup>61</sup> Vid. JORDAN GSCHWEND, A., “Reliquias de los Habsburgo y conventos portugueses. El patronazgo religioso de Catalina de Austria”, en este mismo volumen. Agradecemos a Annemarie Jordan Gschwend que nos haya proporcionado su texto con anticipación y asimismo el conocimiento del ensayo de NOREEN, K., “The Icon of Santa Maria Maggiore, Rome: an image and its afterlife”, *Renaissance Studies*, XIX, 5 (2005), pp. 660–672.

<sup>62</sup> Vid. NAGEL, A., “Iconos y retratos”, en FALOMIR FAUS, M., *El retrato del Renacimiento*, cat. exp., Madrid, 2008, pp. 41–42.

<sup>63</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Op. cit.*, p. 159.

<sup>64</sup> FALOMIR FAUS, M., *Guía de la Pintura italiana del Renacimiento del Museo del Prado*, Madrid, 1999, pp. 26–27. Agradecemos a Miguel Falomir Faus y a Ana González Mozo su valiosa ayuda para la adscripción de esta obra.



VIRGEN CON EL NIÑO (detalle). Francesco Traini, c. 1345. Museo Nacional del Prado, Madrid.

asimilación inmediata con el ámbito celestial<sup>65</sup>, y con ello de un status 'de culto' inconfundible acrecentado por la inscripción "*Venite ad me omnes qui laboratis, et onerati estis et ego reficiam vos*" (Mt 11, 28: "Venid a mí todos los que estáis fatigados y cargados, que yo os aliviaré").

La devoción a la Verónica es otra prueba de la gran influencia de las prácticas religiosas de Isabel la Católica sobre su hija. En efecto, Isabel tenía varios retablos con esa imagen y la Santa Faz ilustraba muchos de sus libros<sup>66</sup>, pero doña Juana no le iba a la zaga. En su inventario se citan ocho representaciones de dicho motivo (una de ellas "consumida" por el uso), en su mayor parte pintadas en seda rasa, remisión tangible al soporte original sobre el que quedó impresa la Santa Faz. La Verónica evocaba asimismo otras devociones de la reina, pues podía entenderse como una analogía de la Concepción: igual que Dios se hace carne visible en Cristo, Él se vuelve imagen imprimiendo su faz sobre una tela; al mismo tiempo, esto la convertía en una reliquia secundaria, similar a las copias del icono de Santa María la Mayor.

<sup>65</sup> HARBISON, C., *The Art of the Northern Renaissance*, Londres, 1995, p. 101.

Plausiblemente, esos lienzos de la Verónica inventariados entre los bienes de la reina serían réplicas del ejemplar más popular de todos los tenidos por "originales", custodiado en el Sancta Sanctorum de Roma y expuesto públicamente en festividades señaladas como uno más de los *Mirabilia Urbis*. La fama de la efigie romana —en realidad un *Salvator Mundi* de cuerpo entero recubierto, salvo el rostro, de oro y piedras preciosas— la convirtió en un motivo literario e iconográfico tan reconocido que en el atrio de San Pedro se multiplicaron los llamados *pictores Veronicarum*, copistas de la imagen para los peregrinos<sup>67</sup>, que luego traerían las obras con su equipaje de regreso a España. A una de estas réplicas dedicaría unas *Coplas de la Verónica* fray Íñigo de Mendoza, el famoso poeta de Isabel la Católica cuyas obras poseía doña Juana. En ellas el autor se queja del amargo semblante de Cristo; de su faz oscurecida, sangrante y en lágrimas, tan distinta del luminoso color de las flores y los astros creados por el *Deus pictor*, y nos ofrece de paso una clave de lectura de las imágenes de la Verónica consideradas por la reina en Tordesillas:

io Señor de los señores,  
o príncipe de la paz!,  
si das color a las flores,  
¿por qué con tales colores  
me figuraste tu faz?  
Las manos que te pintaron  
la Luna y el Sol fizieron,  
todas las cosas formaron,  
a los ángeles criaron,  
las estrellas compusieron,  
mas, ¿por qué pintar quisieron  
tan oscura tu presencia?  
[...]  
¡O tú que pintaste el cielo  
de sutil astronomía!  
dime, rey de justo zelo,  
en pintar aqueste velo  
¿faltóte sabiduría?<sup>68</sup>

Plegarias exhortatorias de este tipo se repiten en unas pequeñas *Horas* de pergamino iluminadas a su comienzo con la Verónica y la oración "*Salve sancta facies / Nostrí redemptoris*", otro de los volúmenes que tuvo a su alcance doña Juana hasta 1555. Las inscripciones pintadas sobre tabla estaban igualmente encaminadas a moverle a interactuar con las imágenes mediante la oración vocal. A tal fin, una nueva Verónica, esta vez pintada sobre tabla, tenía en su borde inferior escrito el versículo "*Confide, fili, remittuntur tibi peccata tua*" (Mt 9, 2: "Confía, hijo; tus pecados te son perdonados"). Salvo esta leyenda, acaso desaparecida, el resto del cargo del inventario (una tabla "de dos palmos de alto y vno e medio de ancho... y tenía la Beronica sobre campo verde la ropa por lo ombros colorada") se asemeja mucho en iconografía y tamaño a una *Verónica* del bruselese Colijn de Coter —diseñador de tapices para Juana I<sup>69</sup>— conservada en el Wallraf-Richartz Museum, de Colonia.

<sup>66</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, J. L., "Imágenes empáticas y diálogos pintados: arte y devoción en el reinado de Isabel la Católica", en *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*, cat. exp., Salamanca, 2004, pp. 105-107.

<sup>67</sup> BERTOLANI, M. C., "Dall'immagine all'icona", *Quaderns d'Italia*, 11 (2006), p. 199.

<sup>68</sup> MENDOZA, I. de, *Cancionero*, ed. de J. RODRIGUEZ-PUÉRTOLAS, Madrid, 1968, pp. 209-210.

<sup>69</sup> ANTOINE, É., *La tapisserie du Jugement dernier*, Paris, 2007, pp. 26-31. Colijn de Coter retrató asimismo a doña Juana como orante en un tríptico del cual sólo sobreviven los dos paneles laterales (Musée du Louvre), y cuya procedencia —anterior al siglo XX— se ignora. Cfr. PERIER D'ETEREN, C., *Colijn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XV<sup>e</sup> siècle*, Bruselas, 1985, pp. 87-89; 146-147.



VERÓNICA. Colijn de Coter, c. 1500. Óleo sobre tabla. Wallraf-Richartz-Museum, Colonia.

Con la apoyatura de inscripciones –a veces parte de la obra misma (en las pinturas y libros de *Horas*) o ajenos a ella (en los tratados de espiritualidad)– la imagen devocional tenía entre sus objetivos producir una acción directa en el espíritu valiéndose de fórmulas sensibles. Quizá la más empática de tales fórmulas estribaba en personalizar los códices con el retrato orante de sus destinatarios, en miniaturas concebidas para que éstos pudieran “ver” los frutos de sus rogativas ante su propia imagen<sup>70</sup>. El efecto se manifestaba al abrir el libro por los folios indicados, pasando súbitamente a convertirse en un “díptico–retrato de pergamino” con los mismos usos y funciones que un díptico pintado sobre tabla. Dos libros de *Horas* depositados en la British Library contienen retratos asimilables de la reina Juana. El más antiguo (c. 1480), atribuido al Maestro del Libro de Oraciones de Dresde, lleva por título *Libro de Horas de Felipe el Hermoso y Juana de Castilla*. Si bien los retratos de ambos cónyuges principian el volumen, éstos no se atienen estrictamente a la modalidad que acabamos de exponer porque se insertaron a posteriori, en torno a 1500. Por el contrario, las llamadas *Horas de Juana de Castilla*, iluminadas en Brujas o Gante por el Maestro de las Escenas de David (c. 1496–1506) presentan sendas efigies suyas: la primera acompañada de san Juan Bautista y su ángel custodio, frente a una imagen de san Miguel; y la segunda junto a san Juan Evangelista, rezando ante la Virgen, en ambos casos con un libro devocional sobre su reclinatorio<sup>71</sup>.

### III

Frente a la riqueza interpretativa de lo afirmado hasta ahora, no hemos hallado testimonio que revele si Juana I disfrutaba de alguna clase de deleite estético ante las artes visuales. Huelga decir que ello no implica que fuese ajena a su valor funcional, simbólico o decoroso, un poco al

<sup>70</sup> WIECK, R. S., *Painted Prayers. The Book of Hours in Medieval and Renaissance Art*, 3ª reimp., Nueva York, 2004, pp. 98–116.

<sup>71</sup> KREN, T., *Renaissance Painting in Manuscripts: Treasures from the British Library*, cat. exp., Londres, 1984, pp. 59–62.

modo de Carlos V, más “usuario” que “amante” de obras artísticas como pinturas o tapices<sup>72</sup>. En esta línea funcionalista sí despuntan algunas anécdotas relacionadas con el ornato semipúblico que indican un notable cuidado de la reina por lo apto y conveniente, una preocupación “por las formas”. Una vez, por ejemplo, ordenó retirar “los tapices y todos los adornos” de la parroquia de Santa María del Campo –donde el 23 de septiembre de 1507 estaba previsto imponer el capelo cardenalicio a Cisneros–, pues deseaba llorar a solas a su marido en dicha iglesia<sup>73</sup>. Incluso un año antes de morir tuvo ánimo para quitar del altar emplazado en el corredor de palacio “un pañito de oro con el misterio de la Adoración de los Magos” porque “no decía bien con el buriel (i. e., el modesto paño de color pardo para cubrir el altar) que agora ordinariamente trae”<sup>74</sup>. Esta sobriedad decorativa casa bien con las costumbres de la reina respecto a su propio atavío, ya que desde al menos 1543 optó por vestir “con una ropa de buriel”<sup>75</sup> a manera de hábito franciscano, “entendiendo por ordinario en ayunos, oraciones y limosnas”<sup>76</sup>.

Con pareja consideración por el *decorum*, aunque en sentido inverso, adornó con algunos de los paños más lujosos de su colección los cuartos reservados en el palacio de Tordesillas para sus hijos Carlos y Leonor, en la primera planta del ala occidental y hacia la fachada sur. Durante la primera visita que ambos le depararon (entre el 4 y el 11 de noviembre de 1517), engalanó una sala “toda tendida de una hermosa y rica tapicería historiada con personajes del misterio de la Biblia” y otra con el paño de la *Vida de la Virgen* que hoy lleva por título el *Cumplimiento de las profecías en el nacimiento del Hijo de Dios*. Mientras, en el comedor de su hijo dispuso “una tapicería muy rica, bordada de oro y seda”, cuyo tema elude el cronista<sup>77</sup>, y en el retrete al menos dos de los *Paños de oro*: el *Nacimiento de Cristo* y la *Coronación de la Virgen*. Por su parte, el comedor de doña Leonor estaba cubierto “con una agradable tapicería de bosquetes”, sin duda alusión a la pareja inventariada como un “pañito de verdura de boxque que tenía en medio vna fuente y junto con ella vn leon y vn grifo e otros mostruos y hera de treynta anas” y “otro paño de verdura de boscaje de las mismas vestias de veinte y cinco anas”.

Tan gratamente impresionado debió de quedar Carlos V con las piezas textiles colgadas en su cámara en aquella o en sucesivas visitas que en 1526 se las apropió para sí, sacando de Tordesillas un total de siete paños ricos de oro, seda y lanas de colores, todos de asunto religioso y conservados en el Patrimonio Nacional. El año anterior había mandado entregar como parte de la dote de su hermana Catalina un conjunto de catorce tapices del guardarropa de Juana I, repartidos en diez piezas bíblicas –basadas en el Éxodo, en los libros históricos de Josué, Samuel y Reyes, y en los hechos del profeta Daniel–; tres escenas de la *Vida de Cristo*, en su día adquiridas por la archiduquesa para Isabel la Católica, y que a la muerte de ésta le fueron retornadas<sup>78</sup>; más “vn

<sup>72</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, J. L., “Empathetic Images and Painted Dialogues: The Visual and Verbal Rhetoric of Royal Private Piety in Renaissance Spain”, en BLICK, S. y GELFAND, L. A. (eds.), *Push Me, Pull You: Interaction, Imagination and Devotional Practices in Late Medieval and Renaissance Art*, Leiden–Boston, 2010 (en prensa), esp. el epígrafe dedicado a “The mnemonic and self-referential devotion of Charles V”.

<sup>73</sup> ZALAMA, M. Á., “Juana I de Castilla entre la muerte de su esposo y el retorno de su padre...”, en HERNÁNDEZ ALONSO, C. y CASTAÑEDA SAN CIRILO, L. (eds.), *El español en América*, Valladolid, 2007, pp. 431–447.

<sup>74</sup> Idem, *Vida cotidiana...*, p. 264. Según el inventario de la reina, este “oratorio que hera panecio de deboçion” para decir misa, fue regalado el 10 de mayo de ese mismo año de 1554 a doña Isabel de Borja, condesa de Lerma y esposa del marqués de Denia.

<sup>75</sup> ARAM, B., *La reina Juana...*, p. 251, n. 14.

<sup>76</sup> Ibidem, pp. 276–277, n. 78.

<sup>77</sup> VITAL, L., “Relación del primer viaje de Carlos V a España”, en GARCÍA MERCADAL, J. (ed.), *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, vol. I, Salamanca, 1999, p. 658.

<sup>78</sup> A las que habría que añadir la Misa de san Gregorio escogida por Carlos V el 4 de mayo de 1526 junto a media docena de tapices, según hemos mencionado *supra*. Vid. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Op. cit.*, pp. 149–150 y JORDAN GSCHWEND, A., “Juana de Castilla y Catalina de Austria...”, en ZALAMA, M. Á., *Juana I de Castilla...*, p. 162.

oratorio grande de rras como ante puerta labrado de seda y lana en que estaua nuestra Señora con su Hijo en los braços y dos angeles que tenia de largo tres baras y vna ochaba e de ancho dos baras y vna terçia". Este paño, junto con "dos Niños Jhesus de oro y sedas y lanas de colores que heran de la çinta arrjba y tenia el vno en la mano vn nudo y en la otra vn rrazimo de vnas apreandole en vn baxo y el otro de la mesma manera y hechura"<sup>79</sup>, son los únicos tapices del inventario de la reina Juana que podrían tener unos usos asimilables a la pintura para celebrar misa o como estímulos para la piedad privada<sup>80</sup>. El resto de los paños de tema evangélico o hagiográfico o bien estaba reservado para alhajar las estancias palaciegas durante las visitas de aparato (i. e., las series sobredichas de los *Paños de oro* y de la *Vida de la Virgen*), o bien fueron regalos de doña Juana a su madre (caso de los tres episodios de la *Vida de Cristo* y la *Misa de San Gregorio*), los cuales se citan en el inventario alejados de las demás tapicerías, muy probablemente porque estaban recogidos desde que se devolvieron a Tordesillas por cédula de Fernando el Católico.

De los setenta y tres paños, antepuertas y rebates que se registraron en 1509 en Tordesillas, la reina Juana conservó *in situ* cincuenta tapices (más de dos tercios de sus fondos originales) hasta 1552–1555. No podemos argumentar de modo incontestable por qué Carlos V se apropió y/o repartió sólo veintitrés –y no más– de aquellas tapicerías, y únicamente avanzaremos algunas hipótesis al respecto. A tenor del inventario, resulta obvio que el emperador escogió preferentemente los paños más ricos y de mayores dimensiones (7–8 x 4 m.), si bien no exclusivamente; por ejemplo, dio a su hermana Catalina algunos tapices medianos (2–3 m. por cada lado) o carentes de oro. Asimismo, en Tordesillas permanecieron algunas piezas de notable tamaño, como un "pañó grande de la ystoria de Jeremias de seda y lana de çinquenta y ocho anas y vna terçia" o una espectacular serie de cinco tapicerías con sus rebates dedicadas a las *Siete Virtudes* que formaban un tálamo de unos 7 m. de largo por 3 m. de ancho y 4 m. de altura.

Para hacernos idea del lamentable estado en que se encontraban después de estar colgados más de cuarenta años, basta leer una carta de 1552 por la que el camarero Ribera solicitaba al príncipe Felipe que se le cedieran "diez y siete paños de verdura de bosque entre grandes y pequeños y entre ellos ay antepuertas y que todos estan muy maltratados y biejos y muy ahumados y algunos rrotos... y otro de la ystoria de Geremias y otro del Rey Regulo y otro de los tres rreyes y que tambien estan rrotos y muy viejos". Al parecer, el príncipe no sólo le hizo merced de su petición, sino que añadió la "cama de tapiçeria con sus goteras que se llama de las Siete Virtudes". El resto de los tapices, hasta veinticuatro, se entregaron en 1555 a Juana de Austria, quien los revirtió inmediatamente a Ribera a cuenta de su presumiblemente deteriorada condición<sup>81</sup>. Hay que suponer, por tanto, que el medio centenar de paños que ornaron el palacio se hallaban a la vista de doña Juana, igual que sucedió con sus pinturas, en tanto que los tapices acopiados por su hijo entre 1520 y 1532 o estaban guardados o se encontraban en zonas de la residencia poco o nada frecuentadas por la soberana, y pudieron sustraerse sin que ella se apercibiera.

<sup>79</sup> Uno fue entregado a Pedro de Santa Cruz por nómina de 26 de febrero de 1532, con destino a la emperatriz Isabel de Portugal, y el otro permaneció junto a la reina en Tordesillas hasta que, tras su muerte y por cédula de 21 de julio de 1556, pasó a manos de Juana de Austria.

<sup>80</sup> Una definición ampliada del concepto de "paños de devoción" en GONZÁLEZ GARCÍA, J. L., "Historias relevadas. El parangón entre pintura y tapicería en el Renacimiento hispano-italiano", en CHECA CREMADES, F. y GARCÍA GARCÍA, B. J. (eds.), *Los Habsburgo y el coleccionismo de tapices en el siglo XVI*, Madrid, 2010 (en prensa).

<sup>81</sup> Vid. ZALAMA, M. A., "Juana I de Castilla: el inventario de los bienes artísticos de la reina", en CHECA, F. *Los inventarios...*, vol. I, pp. 837–873. Ésta debe ser la razón por la que no aparecen listados en los inventarios de Juana de Austria. A ese respecto, vid. TOAJAS ROGER, M. A., "Los tapices de Juana de Austria, princesa de Portugal", en CHECA CREMADES y GARCÍA GARCÍA, *Op. cit.* (en prensa).

Llegados a este punto hemos de preguntarnos acerca de la función desempeñada por la tapicería en Tordesillas y su relevancia. Está documentado que la reina, en 1502, se encargó de adquirir personalmente en Toledo a Pieter van Aelst seis de los mejores tapices que poseyó<sup>82</sup>, y una evidencia indirecta del valor que se confería al mantenimiento de los paños de su palacio es que junto con los plateros, los tapiceros (Gómez de Ribera, "que pasó con su alteza dos veces a Flandes"<sup>83</sup>, y Pedro Ramírez) eran los únicos oficiales de índole artística que cobraban de la Casa de doña Juana<sup>84</sup>. Respecto a las aplicaciones del tapiz, la primera y básica era, evidentemente, decorar las desnudas paredes de la residencia real y servir de aislante higrótérmico a sus "abiertos salones"<sup>85</sup>. La segunda función es menos perceptible, pues no se basa en las características físicas de los tapices sino en su contenido. De los cincuenta tapices que permanecieron en Tordesillas entre 1509–1552/1555, treinta y dos estaban historiados con figuras y dieciocho eran "de verdura", es decir, decorados con motivos vegetales. Entre los tapices figurados, ninguno aparece específicamente descrito como "de devoción"<sup>86</sup>, a diferencia de muchos de los enumerados en los inventarios de Isabel la Católica<sup>87</sup>. Tampoco sus temas eran evangélicos o hagiográficos, sino fundamentalmente veterotestamentarios o alegóricos. Deducimos, por tanto, que la tapicería de doña Juana no cumplía una misión devocional, sino que colgaba para decorar la cámara real y rodearla de un significado concreto. ¿Pero cuál?

Resulta inútil tratar de discernir el (improbable) programa iconográfico de un conjunto de tapices cuyos temas se detallan en apenas una tercera parte, y entonces con gran imprecisión. Uno tras otro asoman paños pequeños y medianos tejidos con reyes y reinas, damas y nobles enigmáticos en actitudes más o menos caballerescas o cortesanas de tradición borgoñona. Evidentemente no asistimos aquí a una voluntad de anonimidad por parte de los liceros, sino a una espectacular falta de pericia descriptiva de los camareros y contadores reales encargados de levantar el inventario. Con todo, puede establecer una línea dominante en la elección de los temas y en su repetición que indica una cierta voluntad argumental. Dos de los temas claramente reconocibles son *Ester y Asuero* y *David y Abigail*. Ambas eran modelos bíblicos de reinas virtuosas, prudentes y determinadas, y asimismo prefiguraciones de la Virgen en tanto intercesoras ante sus esposos a favor de sus súbditos, igual que María frente a su Hijo el día del Juicio Final. Cabe pensar que el resto de tapices figurarían otras heroínas por el estilo, pues Juana ya había sido comparada con ellas con anterioridad; sin ir más lejos con Judit y Ester, respectivamente, durante sus *Joyeuses Entrées* en Bruselas<sup>88</sup> y Brujas<sup>89</sup> de 1496–1497, cuando "no sin grandes loores y admiración" gustaba de improvisar "la respuesta en latín a los que por las ciudades y pueblos a donde iba en latín le hablaban, según es costumbre hacer a los nuevos príncipes" y elogiaba el humanista Juan Luis Vives<sup>90</sup>. También los *Paños de oro*, aunque dedicados a la Concepción y a la Virgen como *Sedes*

<sup>82</sup> HERRERO CARRETERO, C., *Tapices de Isabel la Católica. Origen de la colección real española*, Madrid, 2004, pp. 40–44.

<sup>83</sup> ZALAMA, M. A., *Vida cotidiana...*, p. 218.

<sup>84</sup> *Ibidem*, pp. 172–173.

<sup>85</sup> ANGHIERA P. M. d', Ep. 431, *Op. cit.*, II, p. 305.

<sup>86</sup> Cfr. HERRERO CARRETERO, C., "Tapices de devoción de Juana de Castilla (1479–1555). Los Paños de oro y la manufactura bruselese de Pierre van Aelst", en *Tapices de Isabel la Católica...*, pp. 44–58, cuyo título se nos antoja equivoco por las razones expresadas.

<sup>87</sup> Sobre los paños de devoción de la reina Isabel, vid. los registros clasificados por SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Op. cit.*, pp. 112–150.

<sup>88</sup> ARAM, B., *La reina Juana...*, pp. 74–75.

<sup>89</sup> FRANKE, B., "Female Role Models in Tapestries", en EICHBERGER, D. (ed.), *Women of Distinction: Margaret of York / Margaret of Austria*, cat. exp., Lovaina, 2005, pp. 156–157.

<sup>90</sup> VIVES, J. L., *Formación de la mujer cristiana I, 4*, en *Obras completas*, ed. de L. RIBER, vol. I, Madrid, 1948, p. 999.

*Sapientiae*, exhibían escenas protagonizadas por Ester, Betsabé o la reina de Saba que pudieron servir de alegorías bíblicas ejemplificantes para la soberana<sup>91</sup>.

El tema de las "mujeres fuertes" de la Biblia era –bien puede argüirse– un ideal generalizado de comportamiento para las damas europeas de alcurnia en torno a 1500. Desde ese punto de vista poco tenía de original o exclusiva la colección de tapices de doña Juana. Hay que decir, sin embargo, que los temas de las tapicerías muchas veces eran producto tanto de las modas de cada época como del discernimiento de sus compradores o patronos<sup>92</sup>. Quizá en este caso pesó el fino criterio de su cuñada Margarita de Austria, responsable de la crianza y educación de casi todos los hijos de la reina, y no tanto las aficiones de Isabel la Católica, las cuales, por otra parte, condicionaron las lecturas y devociones de Juana hasta el grado superlativo que hemos analizado. Si sólo hubiera influido la tradición en su parecer quizá se hubiera decantado por piezas de asunto mitológico o astrológico, de cacerías, justas o torneos –como prefirieron su abuelo Juan II o su tío Enrique IV<sup>93</sup>–; o más razonablemente habría encargado o adquirido paños de devoción como los que por docenas tuvo la reina Isabel<sup>94</sup>.

Si doña Juana demostró tan poco interés por este punto como por la asistencia regular al culto público o por la confesión, en lo tocante a los libros y pinturas de tema sacro que tuvo consigo a lo largo de su vida hemos creído apreciar una orientación muy definida y sospechamos que también intencionada. Isabel la Católica trató de moldear a sus hijas a su "hechura devocional"; con su hija y sucesora puso especial empeño, pero seguramente cuando falleció en 1504 no pudo evitar irse con un sentimiento de fracaso. Nosotros no somos tan pesimistas y creemos que, a su modo extravagante, la reina Juana debió de vivir una piedad personal sin duda poco explícita, aunque no por ello necesariamente heterodoxa o inexistente. A lo mejor así se antojan más comprensibles su acedia; o su "naturaleza melancólica", detectada en 1505 por el embajador veneciano Vincenzo Querini<sup>95</sup>; o su búsqueda de la soledad, "gozándose en la oscuridad y en el retiro, con la mano clavada en el mentón y cerrada la boca como si fuera muda"<sup>96</sup>. "Permanece, no obstante, inmóvil. Está tan aniquilada por Saturno, que no sabe andar de un lado para otro, ni levantarse, aunque quiera, una vez sentada"<sup>97</sup>. Este temperamento que reseñaba Mártir de Anglería en 1507, lo subrayaría él mismo poco antes de abandonar Tordesillas en 1509, al predecir que Juana pasaría en aquel palacio "el resto de su vida, contenta en su soledad saturnia"<sup>98</sup>.

<sup>91</sup> SOUHAL, G., "Les Paños de Oro ou 'La dévotion de Notre-Dame' du Patrimoine national de Madrid", *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1975, pp. 132–164, referencia proporcionada por Miguel Ángel de Bunes Ibarra, a quien quedamos sumamente agradecidos.

<sup>92</sup> Por ejemplo, en la Seo de Zaragoza existe una serie de tres tapices de la *Historia de Ester y Asuero* (finales s. XVI), donada por el arzobispo Alonso de Aragón –hijo natural de Fernando el Católico–, quien también regaló una *Presentación de Ester*. Otros dos tapices que tienen como protagonistas a *David y Betsabé* (c. 1510) pueden admirarse igualmente en dicho museo. Vid. TORRA DE ARANA, E., HOMBRIÁ TORTAJADA, A. y DOMINGO PÉREZ, T., *Los tapices de la Seo de Zaragoza*, Zaragoza, 1985, pp. 98–120; 198–205.

<sup>93</sup> ZALAMA, M. Á., "Tapices en los tesoros de Juan II y Enrique IV de Castilla: su fortuna posterior", en PARRADO DEL OLMO, J. M. y GUTIÉRREZ BAÑOS, F. (coords.), *Estudios de Historia del Arte. Homenaje al Profesor De la Plaza Santiago*, Valladolid, 2009, pp. 55–60.

<sup>94</sup> Sólo consta la compra de "una tapicería... para la archiduquesa" por parte de Isabel la Católica, efectuada en 1497 al mercader vallisoletano Pedro de Portillo "junto con otras mercaderías". El tema de esta tapicería se desconoce. Cfr. ZALAMA, M. Á., *Juana I...*, p. 79, n. 67.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 179.

<sup>96</sup> ANGHIERA, P. M. d'. Ep. 318, *Op. cit.*, II, p. 155.

<sup>97</sup> *Idem*, Ep. 332, *Op. cit.*, p. 174. Por entonces, sólo las melodías "de los cantores que su marido trajo de Flandes" le servían "de solaz y de lenitivo en sus turbulencias viduales y saturnias" (Ep. 349, pp. 197–198).

<sup>98</sup> *Idem*, Ep. 411, *Op. cit.*, II, p. 278. En cartas posteriores (1509–1511) el humanista seguiría calificando a la reina de "poseída... de Saturno" (Ep. 431, p. 304), o de "abatida enteramente por Saturno" (Ep. 461, p. 366).

Ignoraba el milanés hasta qué punto estaba en lo cierto, y parece inevitable recordar aquí los términos, casi idénticos, con que contemporáneos y cronistas aludieron al "desvío melancólico" que Carlos V adoptó durante su postrer retiro en el monasterio jerónimo de Yuste, asaltado por grandes dudas sobre la salvación de su alma<sup>99</sup>.

¿Sufrió entonces la reina de melancolía? A santa Teresa de Jesús le preguntaron una vez sus monjas de San José de Salamanca qué hacer "con las que tienen humor de melancolía", a lo que contestó que no había otro remedio para este mal "si no es sujetarlas por todas las vías y manera que pudieren. Si no bastaren palabras, sean castigos; si no bastaren pequeños, sean grandes; si no bastare un mes de tenerlas encarceladas, sean cuatro, que no pueden hacer mayor bien a sus almas"<sup>100</sup>. Después de 46 años de encarcelamiento, intuimos que el alma de doña Juana estará recibiendo los mayores bienes que pueda esperar una reina católica.

## Apéndice documental

### Pinturas y tapices de Juana I conservados *in situ* en el palacio real de Tordesillas entre 1509-1555

Cargos citados según el inventario de la reina Juana custodiado en la Real Biblioteca (Ms. II-3283) y cotejados con FERRANDIS, J., *Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca)*, Madrid, 1943, pp. 171–375. Entre paréntesis incorporamos algunas observaciones sobre el destino de las obras listadas, mientras que entre corchetes se indican las precisiones añadidas en el inventario de Carlos V de 1558 de Simancas (AGS, CMC, 1ª época, leg. 1.145), si éstas son relevantes para la descripción.

#### Cargo de retablos

1. Vna tabla que estaua metida en vna caxa en que estaua nuestra Señora con su Hijo en los braços dandole la teta la vna tenya en la teta y la otra por detras del cuerpo del niño y estaua en cauello e los ojos al niño y hera de pinçel y tenya vn tocado blanco y la cobertura azul y la rropa colorada y a la parte de arriba a la mano yzquierda tenya vn escudo de armas de vn cauallero de Flandes y heran los çercos dorados y la tabla por de fuera pintada de negro.
2. Otra tabla mas pequeña de dos palmos de alto y vno e medio de ancho el çerco de la parte de dentro dorado y en lo bajo vnas letras françesas que dezian confidi fili rremitvntur tibi peccata tua y tenia la Beronica sobre campo verde la rropa por lo ombros colorada [un Eçe Omo y al pie letras que dizen confidefili].
3. Otro rretablo de dos tablas en la vna estaua nuestra Señora y los Apostoles y el Espiritu Santo [otro rretablo con dos tablicas quadradas que son la historia quando aparecio el Espiritu Santo a Nuestra Senora con los discipulos y en la otra tabla letras doradas].
4. Otro rretablo griego de nuestra Señora con su Hijo en los braços [otra tabla sin guarnjcion muy vieja con Nuestra Senora].

<sup>99</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, J. L., "La memoria del emperador: libros, imágenes y devociones de Carlos V en Yuste", en CHECA CREMADES, F. (dir.), *El monasterio de Yuste*, Madrid, 2007, p. 110.

<sup>100</sup> SANTA TERESA DE JESÚS, Fundaciones VII, en *Obras completas*, ed. de E. DE LA MADRE DE DIOS y O. STEGGINK, 8.ª ed., Madrid, 1986, pp. 699–703.

5. [5–6] Tres rretablicos de los misterios de la Pasión (al final quedan dos, uno perdido) [otro rretablico pequeño de rreporte a modo de media capilla que son dos tablitas y esta la Trinidad y Santa Ana con la madre de Dios y es polido].
7. Otro rretablo de tres piezas que tenía en la tabla de medio el crucifijo con vn bidrio ençima y estaua quebrado y en la tabla de la mano derecha la Rresurreçion de San Lazaro y en la otra nuestra Señora.
8. Otro rretablo rredondo con vn çerco de vn texillo de oro y seda y estaua dentro nuestra Señora y San Bernaldo de rrodillas y de la otra vnas letras que dezian Anus dey y en vn papelejo otro rretablo de vnas cositas de deboçion todo en vna caxa y vna bolsa de çeti.
9. Otro rretablo de dos tablas de marfil en que estauan ocho ystorias las seys de la Pasión y Rresurreçion y las dos de los Rreyes Magos.
10. Otro rretablo en vn lienço en que estaua la Pasión [otro lienço con un Cristo y Nuestra Señora y San Juan como de vara poco menos].
11. Vna tabla de nuestra Señora con dos angeles que le ponyan la corona [otra tabla de Nuestra Señora con un Dios padre ençima. Es vieja].
12. Otro rretablo de tres tablas yluminado y en la tabla de en medio estaua el Padre Santo y San Miguel y en lo de medio San Juan Ebangelista y el Bautista y en lo baxo San Francisco y Santo Domingo y en las otras dos tablas otros santos [otro rretablillo de pinzel que se cierra con dos portezillas y el primero santo es un fraile dominico con una paloma al oyo y un rramo delante... que tiene en todo doze figuras de santos].
13. Otro rretablo de dos tablas yluminado que en lo alto de la vna estaua la Pasión y Rresurreçion y en la otra en el medio nuestra Señora con su Hijo
14. Otro rretablo de tres tablas que en el medio estaua la quinta angustia y en la parte de la derecha San Juan Bautista y en la otra San Francisco [y con estas se çierra guarneçido de oro por de dentro].
15. [15–16–17] Tres beronicas que estaban en seda rrasa.
18. [18–19] Vnas beronicas pequeñas que estauan en seda rrasa (eran dos).
20. [20–21] Dos tablicas bordadas que en la vna estaua San Anton y en la otra el nacimiento y vn penachico [otra tablica sola con un Santo Anton helmytanio bordada / otra tablica bordada de oro con la Visitacion de Santa Ysabel].
22. Otra Beronica que estaua en seda rrasa de la vna parte Sant Pedro e de la otra San Pablo [quatro toquitas pintadas la Veronjca en ellas].
23. Vn rretablico de dos piezas con vna en chapas que en la vna estaua Santa Ana y Nuestra Señora y en la otra Dios Padre y estaban despegadas [otro rretablico en dos tablas de las jstorias de la pasyon de pinzel y por de fuera quarteados de pardo y verde sueltas estas dos tablas].
24. Vna ymajen de nuestro Señor como lleuaua la Cruz en pergamino [un pergamino de quarto de pliego en que esta un Chisto desnudo con una cruz a çuestas de yluminaçion].
25. Vna tabla en que estaua Santo Domingo con vn libro en las manos.
26. Otro rretablo de tres tablas de misterios de la Pasión de ymagines de madera labrada de cochillo [otro rretablico que se çierra con dos tablas y estan dentro figuras de bulto pequenas de puntas de cuchillo].
27. Otro rretablo de la Pasión con el crucifijo y los ladrones.
28. Otro rretablo mediano de tres piezas que en la mayor estaua nuestro Señor çenando con sus discipulos y en la de mano derecha estaua San Francisco con su serafin y en la otra Santa Clara [a modo de capilla con sus dos puertas].
29. Otro rretablo grande de tres piezas que tenía en el medio el nasçimiento de bulto y en lo alto la salutaçion y hera de perfumes y tenía en la tabla de la mano derecha a San Joan Bautista y en la otra a San Juan Ebangelista y tenían las dos tablas costaneras las armas rreales de Castilla e Aragon con flechas e yugos [un rretablo grande que se çierra con sus puertas y esta dentro el nasçimiento de Cristo y en lo alto la Salutaçion de Nuestra Señora y en las tablas San Juan Bautista y San Juan Evangelista, el qual esta metido en una caxa forrada en paño verde y pardo y en el rretablo una toca con que se cubre].
30. Vna ymajen en pergamino yluminada que hera nuestra Señora con su Hijo en los braços e Santa Elisabet con vn libro en las manos e de la otra parte vna muger vestida a la flamenca y al pie de las dichas ymagenes estauan las armas rreales.
31. Vna tabla donde estaua pintada la figura de la rreyna doña Ysael que esta en gloria.
32. Otra tabla de la figura de la rreyna y prinçesa que santa gloria aya.
33. Otra tabla de la figura de la rreina nuestra señora.
34. [34–35–36–37] Dos tablas de la ymajen de la prinçesa de Galez y dos papeles de pinturas de la dicha ymajen.

### Cargo de tapicería

1. Dos niños Jhesus (uno) de oro y sedas y lanas de colores que heran de la çinta arrjba y tenía el vno en la mano vn nudo y en la otra vn rrazimo de vnas apretandole en vn baxo y el otro de la mesma manera y hechura.
2. Otro paño grande de la ystoria de Jeremias de seda y lana de çinquenta y ocho anas y vna terçia.
3. Otro paño mediano del rrey Rregulo de rras de treinta y seis anas.
4. Otro paño de los tres rreyes de rras de veynte y vna anas y media.
5. Otro paño de rras mediano traído que tenía en el medio vn rrey barbudo con vn çetro en la mano y vna rreyna delante e vn paje en los pies.
6. Otro paño de rras pequeño de figuras que estaua en el vn paje con vna copa en la mano e con otras figuras que tenía de alto tres baras y otras tantas de largo.
7. Otro paño mediano de rras que estaua en medio del vna dama que tenía metida la mano en la boca de vn leon con vnas figuras y tenía de largo tres baras y vna quarta y de ancho quatro y vna quarta.
8. Otra ante puerta de rras grande que en el medio tenía vn rrey con vn dosel en las espaldas de amarillo y negro que tenía el chapel azul y vna corona en las manos y tenía doze anas.
9. Otro paño pequeño traído que tenía dos reyes el vno dellos viejo que tenía quatro baras y vna terçia de largo e de cayda tres baras y dos terçias.
10. Otro paño mediano de rras de figuras como çielo en que estaua vna dama que tenía vna copa en la mano de tres baras y media de largo y de ancho tres baras.
11. Otro paño pequeño de figuras de rras que tenía en el medio vn rrey con vn çetro en las manos e caue el vn honbre con vna flecha y de alto tenía tres baras y de ancho tres baras y tres quartas.
12. Otro paño pequeño de rras que hera como el susodicho que tenía vn rrey y caue el vn honbre con vna flecha en las manos y tenía de alto tres baras y de largo dos baras y dos terçias.
13. Otro paño pequeño que tenía vn rrey en medio con su çetro en la mano e a los pies de la vna parte vna dama con vna copa en la mano y de la otra parte otra dama con otra copa y tenía de alto tres baras y quarta y de ancho dos baras y media.
14. Otro paño del rrey Asuero de rras que tenía vna corona en las manos y delante del vna dama de rrodillas que le quiere poner la corona en la cabeça de doze anas.
15. Otro paño pequeño de rras que tenía vn caballero asentado con vn lbro en las manos y tenía de alto tres baras e de ancho tres baras y vna quarta.
16. Otro paño del rrey Asuero que tenía vna dama a los pies y vn paje de la otra parte que tenía doze anas.
17. Otro paño de rras que tenía vn rrey viejo en medio con vn çetro en la mano y dos damas que trayan dos niños en vnas esportezicas y los niños trayan vnas flechas en las manos y hera de tres baras de largo y de cayda tenía tres baras y quarta.
18. Otro panezico pequeño que tenía vn rrey biejo en el medio y debaxo del vna dama con vna copa en la mano y de la otra parte vn caballero mançebo con vna cadena que miraba a la dama y tenía de alto tres baras y quarta y de ancho dos baras y terçia largas.
19. Vna ante puerta que tenía de alto tres baras y de ancho dos baras que tenía vn rrei con vn çetro en la mano e a los pies vn paje con vn guante en la mano.
20. Otra ante puerta de figuras que tenía vn rrey en medio con vn chapel azul e daua el çetro a vna rreina que estaua algo mas baxa a la mano derecha de ocho anas y media.
21. Otro paño del rrey Asvero que tenía la corona en la mano e vna dama a los pies para se la poner de doze anas.
22. Otro panezico que estaba en medio vn emperador con vn çetro en la mano con vna rropa de brocado rraso carmesy a los pies tenía vna dama con las manos juntadas y tenía tres baras y media de largo y de alto ("tres baras y terçia" según la data).
23. Otra ante puerta vieja de figuras que tenía a la mano izquierda vn cauallero viejo barbudo e vna dama de rrodillas delante a la vna parte e a la otra izquierda vn paje con vna espada y hera de nueue anas.
24. Otra ante puerta que tenía vn rrei con vn çetro en la mano y al pie vna dama con vna copa y a la mano izquierda vn paje y hera de nueue anas.
25. Otro paño chiquito que tenía vn rrey con vn çetro en la mano e a la mano derecha estaua vn caballero con vna flecha en la mano y a los pies estaba vna rreina e a la mano izquierda vn paje que tenía vn palo en la mano y tenía de largo dos baras y tres quartas y de cayda tres baras.
26. Otro paño pequeño que tenía vna rreyna con las manos puestas y juntas que parecía que pedía merçed a vn rrey que estaua delante el qual tenía puesta la mano en el pecho e vn caballo en medio dellos e al pie de la rreina vn paje con vna copa en las manos que tenía de largo tres baras y quarta e de caida dos baras y tres quartas.

27. Otro paño grande de las Syete Birtudes que hera el primero que tenia de ancho diez anas y tres quartas y de cayda seis anas que heran sesenta y quatro anas y media.
28. Otro paño que hera el segundo de las Syete Virtudes que tenia de ancho diez anas e de caida seis anas que heran sesenta anas.
29. Otro paño terçero de las Siete Virtudes que tenia de ancho çinco anas y de caida seis que heran treinta.
30. Otro paño que hera el quarto de las dicha Siete Virtudes que hera çielo que tenia de ancho çinco anas e de caida çinco anas e vna quarta que heran veynte y seis anas e vna quarta.
31. Otro paño quinto de las dichas Virtudes que tenia de ancho çinco anas e de caida quatro que heran veinte anas.
32. Tres rrebates para el dicho çielo de ancho de tres quartales que tenian doze anas y tres quartas.
33. Otra pieça de figuras de la ystoria del rrey Dabid que tenia de alto quatro anas y tres quartas y de ancho ocho anas y media que heran quarenta anas y tres quartas.
34. Vn paño de berdura en que auja çinquenta anas.
35. Otra pieça de berdura en que auia otras çinquenta anas.
36. Otro paño de verdura de lo mismo en que auia quarenta anas.
37. Otra pieça de la dicha berdura de treynta anas.
38. Otro paño de verdura de treynta anas.
39. Otra pieça de verdura de veynte y çinco anas.
40. Otra pieça de verdura de veinte y çinco anas.
41. Otra pieça de la dicha verdura de veinte e çinco anas que hera çielo con quatro rrebattes en que auja quinze anas.
42. Otra pieça de veynte anas de la dicha verdura.
43. Vna ante puerta de doze anas de la dicha verdura.
44. Otra ante puerta de la dicha verdura de doze anas.
45. Otro paño de verdura de boxque que tenia en medio vna fuente y junto con ella vn leon y vn grifo e otros mostros y hera de treynta anas.
46. Otro paño de verdura de boscaje de las mismas vestias de veinte y çinco anas.
47. Otra pieça de la dicha verdura de veynte anas.
48. Otra pieça de la dicha berdura de dieziocho anas.
49. Otra pieça de la misma manera de berdura de dieziseis anas.
50. Quatro rrebates de la dicha berdura de tres quartales de ancho en que auja treze anas y media.

## Los sepulcros de la Capilla Real de Granada

MARÍA JOSÉ REDONDO CANTERA\*

DURANTE TRES CUARTOS DE SIGLO, desde la toma de Granada en 1492, hasta la fundación del monasterio de El Escorial en 1567, la antigua capital del reino nazarí estuvo revestida de un elevado sentido político y espiritual para la monarquía hispánica. Tras la conquista de la ciudad, Isabel I de Castilla (1451–1504) y Fernando II de Aragón (1452–1516) añadieron de inmediato a sus títulos el de "Reyes de Granada". Su símbolo, el fruto en sazón con su mismo nombre, se incorporó a las armas de los soberanos. Significativamente, se colocó en la punta del escudo, de modo que, aunque el reino ganado perteneciera a la Corona de Castilla, la granada no se integró en los cuarteles castellanos, sino que permaneció entre éstos y los de Aragón, en reconocimiento al carácter común que había tenido la empresa para la pareja real. De hecho, fue decisiva la intervención de don Fernando en la larga campaña militar de diez años que culminó con la conquista de Granada. Con ésta desaparecía el último reino musulmán en la Península, tras una lucha de casi ocho siglos, y triunfaba definitivamente la fe cristiana sobre la "secta mahometana"<sup>1</sup>. Precisamente por esta defensa de la religión frente a los "infeles" y la "herética pravedad", así como por la evangelización que comenzaban a propagar por las Indias, Isabel y Fernando recibieron pocos años después, en 1496, el título de "Católicos", concedido por Alejandro VI (1492–1503).

### La Capilla de los Reyes de Granada: un panteón compartido

Los monarcas prestaron una particular atención a la ciudad, donde promovieron la realización de importantes reformas urbanas, la instalación de relevantes instituciones emanadas del poder real (tribunal de la Real Chancillería, Hospital Real), la dotación de numerosas iglesias parroquiales y la fundación de varios conventos<sup>2</sup>. Esta línea de actuaciones conoció su continuación

\* Universidad de Valladolid.

<sup>1</sup> Término utilizado con el que se inicia el epitafio del sepulcro de los Reyes Católicos, en el que son calificados como "MAHOMETICE SECTE POSTRATORES ET HERETICE PERVICACIE/ EXTINGTORES". El texto completo en GALLEGU Y BURÍN, A., *La Capilla Real de Granada*, Madrid, 1931, p. 54.

<sup>2</sup> Una síntesis de ello, con referencia a la amplia bibliografía sobre el tema en MARTÍN GARCÍA, J. M., "Granada: el arte cristiano", en *Los Reyes Católicos y Granada*, catálogo de la exposición (Hospital Real de Granada, 27 de noviembre de 2004–20 de enero de 2005), Madrid, 2004, pp. 183–200. También LÓPEZ GUZMÁN, R., *Tradicón y clasicismo en la Granada del XVI. Arquitectura civil y urbanismo*, Granada, 1987.