

MEMORIA HISTÓRICA E IMAGEN REGIA EN LA CASTILLA TRASTÁMARA

OLGA PÉREZ MONZÓN
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

La imagen del rey y sus símbolos constituye un eje vertebrador de la cultura visual durante la Baja Edad Media. En el presente artículo, analizamos los nexos existentes en el reino de Castilla entre la definición de este ideario político –memoria libraria– y la plasmación de esos conceptos en el imaginario artístico a través de espacios palatinos y funerarios propios y de una variada tipología –y antropología– de la imagen regia.

PALABRAS CLAVE: Baja Edad Media, Reino de Castilla, teoría política, memoria, imagen del rey, palacio, espacios funerarios

ABSTRACT

The image of the king and his symbols constitutes an important axis of visual culture during the Low Middle Ages. In the present article, we analyze the links existing in the kingdom of Castile between the definition of this political ideology –written memory– and the expression of these concepts in the artistic imaginary through the architecture of palaces, funerary spaces and a varied typology –and anthropology– of the royal image.

KEYWORDS: Low Middle Ages, Kingdom of Castile, Political theory, Memory, Monarchy, Palace, Funerary spaces

Pocos espacios están tan vinculados a la memoria regia como el monasterio de san Lorenzo de El Escorial (Madrid). La fundación de Felipe II es un conjunto multifuncional donde el uso palatino se enhebra con su empleo como panteón dinástico

Lambard. Estudis d'art medieval
Vol. XXVI (2014-2016), p. 191-231
ISSN: 0214-4573

y éste con la posesión de una biblioteca que, entre otros saberes, aglutina un buen número de textos vinculados a la monarquía, como el llamado *Libro de la Coronación de los Reyes de Castilla y Aragón* o el incunable de las *Siete Partidas*. La fundación filipina articula, pues, la memoria regia en torno a dos ejes cardinales: la memoria fúnebre y la memoria libraria o textual.

Nos parece oportuno empezar por este punto por los elementos de continuidad y ruptura que manifiestan con respecto a la Castilla bajomedieval. Ruptura porque la fábrica escurialense aporta una línea más firme de continuidad dinástica con respecto a la época precedente. De tal modo, sin ser exhaustivos destacamos la vinculación de Alfonso VIII con el monasterio de Santa María la Real de las Huelgas (Burgos), Alfonso X con la catedral hispalense, Enrique II con la catedral de Toledo, Juan II con la cartuja de Miraflores, los Reyes Católicos con el proyecto de san Juan de los Reyes de Toledo y finalmente con la capilla real de Granada. Los cambios de ubicación estuvieron vinculados a empresas políticas ciertamente significativas en sus reinados o a elementos de carácter devocional que permitieron la configuración de estos diferentes emplazamientos fúnebres. La fundación escurialense, no obstante, manifiesta una continuidad con su pasado previo al plantear como uno de los modos de vertebración de la propaganda regia la asociación de la memoria libraria con los espacios de corte funerario.

«*Qué cosa es el rey*»¹

La teoría política desarrollada en la Edad Media de potenciación y sacralización del poder monárquico tuvo en la figura de Alfonso X el Sabio uno de sus máximos exponentes. En los prolíficos *scriptoria* alfonsíes, se redactaron dos textos básicos en la llamada literatura de espejo de príncipes o literatura especular, destinada a dotar de una base ideológica sólida el nuevo concepto de la realeza.² El *Especulo* y el libro II de las *Partidas* definen a los reyes como delegados de la divinidad, *vicarios de Dios en la tierra son los reyes*,³ desgranándose a continuación los modos diversos en que debía concretarse esa prelación.

La majestad regia se visibiliza en el uso de *fermosas cosas* o ricas vestimentas y en unos protocolos gestuales y ceremoniales que debían subrayar el hiato espacial y, sobre todo conceptual, que existía entre el rey y sus súbditos.⁴ De tal forma, se habla de la preferencia de su asiento en los actos civiles y litúrgicos, de la prelación

¹ Bajo este enunciado, la *Segunda Partida* de Alfonso X el Sabio desarrolla una detallada titulación de obligaciones y débitos de la autoridad real (ALFONSO X, *Segunda Partida*, Título I, Ley V. *Las Siete Partidas del Sabio Rey don Alonso el nono, nuevamente glosadas por el licenciado Gregorio López del Consejo Real de Indias de su Majestad*, [Salamanca, 1555], Madrid, 1985).

² En estos tratados se perfila la imagen de un gobernante ideal convertido en modelo para sus súbditos. Para ello, en palabras de Lacarra, se recurre con frecuencia a los mismos procedimientos didácticos que utiliza el discurso eclesiástico: citas de autoridades, símiles y ejemplos (María Jesús LACARRA, *Cuento y novela corta en España. 1. Edad Media*, prólogo M. CHEVALIER, Barcelona, 1999, p. 123).

³ ALFONSO X, *Segunda Partida*, Título I, Ley V.

⁴ Así se expresa en los enunciados siguientes: *Que ninguno non diga delánte el rrey palauras desagui-*

de su montura en las cabalgadas, del respeto debido a sus enseres personales e indumentos y del comedimiento al hablar y unos gestos corporales propios *e esto por ser mejor acostumbrados e mas nobles, que es cosa, que les conuiene mucho, porque los omes toman exemplo dellos, de lo que les veen fazer. E sobre esto dixerón por ellos que son como espejo, en que los omes veen su semejança de apostura o de enatyeza*.⁵ Y, como corolario, la personalidad del rey se cifra en un detallado bagaje formativo o sapiencial que incluía desde la práctica de la cetrería o el ajedrez al cultivo de la música o el dominio de las artes liberales. En suma, se describe un rey sabio, virtuoso y ejemplar.⁶

El papel referencial otorgado a la producción alfonsí se manifiesta en las copias de estos textos conservadas en las principales bibliotecas regias y nobiliarias, en una práctica mantenida hasta el citado monasterio jerónimo madrileño. Del mismo modo, la tradición especular, como elemento formativo en el aprendizaje principesco fue una constante en los siglos bajomedievales. Títulos como la *Educación del Príncipe* de Juan Gil de Zamora (siglo XIII), los relatos cronísticos de corte biográfico o aquéllos elaborados por intelectuales cercanos a los círculos cortesanos como Alonso de Cartagena o el marqués de Santillana particularizan este género escriturario donde la dignidad temporal del gobernante se cualifica con un cortejo de virtudes.⁷ El desarrollo del género especular fue paralelo a la consolidación del relato cronístico y a la elaboración de genealogías regias en formato textual, miniado o escultórico, con el consiguiente deseo de inmortalizar por escrito los hechos contemporáneos y la historia precedente partiendo de un concepto angular: la historia de un reino se equipara a la historia de sus reyes, lo que confiere un ineludible protagonismo a la biografía vital y a la insistencia en los conceptos políticos del monarca como amparador de la fe, defensor de la territorialidad y articulador del gobierno.

sadas y *Que ninguno non enbargue la rrazón del rrey quando ffablare* (ALFONSO X, *Leyes de Alfonso X. I. Especulo*, ed. G. MARTÍNEZ DÍEZ, colab. J.M. RUIZ ASENCIO, Ávila, 1985, Libro II, Título II, Leyes I y II, p. 123-125).

⁵ *E quando se yrguiesse non deue pararse, mucho en siesto, nin acoruado.... E en comer e en beuer deue parar mientes que lo faga apuestamente... E por ende deue el rey ser muy apercebido, ... Nin aun quando yoguiere en su lecho non deue yazer mucho encogido, nin atrauessado como algunos que non faben, do han de tener la cabeça nin los pies. Mas sobre todo deue guardar que faga buen contenente quando fablare, señaladamente con la boca e con la cabeça e con las manos que son miembros, que mucho mueuen los omes quando fablan. E por ende ha de guardar que lo que quisiere dezir, que mas lo muestre por palabras que por señales...*, ALFONSO X, *Especulo*, Libro II, Título II, Leyes III, IIII, y V. Alfonso X, *Segunda Partida*, Título V, Leyes IIII y V, Título III, Leyes III, IIII, V, IX, X, XI, XII, XIII, XIII, XV; Título IIII, Leyes III, IIII y V; Título V, Ley IIII.

⁶ *Ibidem*, Título V, Leyes VII y VIII.

⁷ Para completar: David NOGALES RINCÓN, «Los espejos de príncipes en Castilla (siglos XIII-XV): un modelo literario de la realeza bajomedieval», *Medievalismo*, núm. 16 (2006), p. 9-40 y Olga PÉREZ MONZÓN y Matilde MIQUEL JUAN, «"Los quales maestros gastaron todos su juyzio en cavar las imágenes e componer las ystorias"». Memoria Luna, memoria Mendoza: miradas entrecruzadas», en *Retórica artística en el tardogótico castellano: la capilla de Álvaro de Luna en contexto*, Madrid, 2018. La reina Isabel contó con varios ejemplares de esta temática: Elisa RUIZ GARCÍA, *Los libros de Isabel la Católica. Arqueología de un patrimonio escrito*, Madrid, 2004, p. 438, 441, 450 y 482.

Desde nuestro punto de vista, lo más atractivo estriba en comprobar cómo ese triente ideológico acompaña las tipologías más privativas de la imagen regia: la propia de *rex christianissimus*, soldado invicto y la relativa al gobernante de porte mayestático. Tipologías que, en el período bajomedieval y de modo claro en la Castilla Trastámara, aumentaron exponencialmente en número, calidad, formato y materialidad vinculándose a un uso múltiple de la imagen regia, lo que, entre otras razones, favoreció el desarrollo del género del retrato, la aparición de tratados de fisiognomía, la consolidación de la figura del artista de corte, el uso político-matrimonial-representativo de los retratos o el notable desarrollo de la decoración heráldica en ámbitos, útiles o representaciones de la monarquía.⁸

Y, en este punto, hemos de retomar el relato alfonsí al perfilar el concepto antropológico de la imagen regia y su función no sólo representativa, sino también mágico-sustitutiva:

*La ymagen del Rey, como su sello, en que está su figura, e la señal que trae otro sí en sus armas, e su moneda, e su carta, en que se nombra su nome, que todas estas cosas, deven ser mucho honrradas, porque son en su remembranza do él non está.*⁹

El pensamiento alfonsí resulta claro al formular que las representaciones del monarca, tanto las figurativas como las simbólicas, reemplazan su *autoritas* ante la ausencia física de su persona. De tal forma, pueden recibir el mismo trato ceremonial y quedar investidas de algunas propiedades atribuidas al original.¹⁰ Toda la Edad Media, e inclusive la época Moderna,¹¹ mantuvo la vigencia de estos principios, y como recurrente ejemplo baste citar la llamada *Farsa de Ávila*, donde se simbolizó la destitución de Enrique IV mediante el derrocamiento de su efigie con la usurpación por los grandes del reino de sus atributos de poder.¹²

Concluimos este discurso teórico señalando como último elemento de análisis

⁸ Para una perspectiva sobre el concepto del retrato en el medievo, Miguel FALOMIR, «El retrato de corte», en *El retrato del renacimiento*, Madrid, 2008, p. 109-113. Y desde un punto de vista antropológico, Hans BELTING, *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid, 2010.

⁹ ALFONSO X, *Segunda Partida*, Título XIII, Ley XVIII.

¹⁰ Las efigies regias de Fernando III y Alfonso X, en la capilla de los Reyes de la catedral de Sevilla, admitían el mismo protocolo que los reyes: *E después que fueron tirados todos los brocales, tomó la espada [infante don Fernando] e písola en mano del rey don Fernando. E besóle el pie e la mano, e al rey don Alonso la mano, e a la Reyna la mano* (*Crónica de Juan II*, ed. J. de Mata CARRIAZO Y ARROQUÍA, Madrid, 1982, p. 191).

¹¹ Sobre los continuismos en los modos del retrato *vid.* Javier PORTÚS, «El retrato cortesano en la época de los primeros Austrias: historia, propaganda, identidad», en *El linaje del emperador*, Cáceres, 2000, p. 29.

¹² *Crónica Anónima de Enrique IV de Castilla 1454-1474* (*Crónica Anónima*), ed. M^a P. SÁNCHEZ-PARRA, II, Madrid, 1991, p. 160-161. Para completar: Olga PÉREZ MONZÓN, «Imágenes sagradas. Imágenes sacralizadas. Antropología y devoción en la Baja Edad Media», *Hispania Sacra*, núm. 130 (2012), p. 449-495.



FIGURA 1. Galería heráldica en la cabecera del monasterio de san Juan de los Reyes (Toledo)

el valor equiparable otorgado a las armas, los lemas y los símbolos regios.¹³ Escudos que, como símbolo de la alteridad vital producida por el óbito, se quebraban en las ceremonias de exequias y, de modo reiterativo, forraban ataúdes, catafalcos y paramentos murarios en un léxico persuasivo que acabó añadiendo al uso efímero de carácter ceremonial, la distinción permanente del lenguaje artístico.¹⁴ Armerías que en su formato de escala monumental, diseño de friso o disposición centrípeta cualificaron los espacios funerarios bajomedievales bien en su interior, dedicado a un auditorio selecto, bien en las paredes externas a modo de vallas publicitarias que, en el trazado urbano, anunciaban los nombres y linajes más destacados de su ciudadanía (fig. 1).¹⁵

El ceremonial cortesano queda definido por estas normativas que se hacen extensivas al rey muerto, lo que entronca con el ideario de continuidad dinástica y legitimidad, contemplándose la correspondiente penalización a los que cometieran

¹³ Mantienen su valor referencial sobre el tema los trabajos de Faustino MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, *Heráldica medieval española*, Madrid, 1982 y *Leones y castillos*, Madrid, 1999.

¹⁴ Analiza esta ceremonia Francesca ESPAÑOL, «El *Córrer les Armes*. Un aparte caballeresco en las exequias medievales hispanas», *Anuario de Estudios Medievales*, núm. 37/1 (2007), p. 867-905.

¹⁵ Vid. Olga PÉREZ MONZÓN, «Heráldica *versus* imagen», en I.G. BANGO TORVISO (coord.), *Alfonso X. El esplendor del siglo XIII hispano*, Murcia, 2009, p. 94-101. Con un carácter temático más amplio: David NOGALES RINCÓN, «La significación política de la emblemática real en los albores de la Edad moderna (1419-1518)», en R. GARCÍA MAHÍQUEZ y V. F. ZURIAGA SENENT (eds.), *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural*, II, Valencia, 2008, p. 1.189-1.206.

cualquier agravio o acto de *damnatio memoriae* contra la persona del rey o sus imágenes y símbolos.¹⁶

Memorizar la majestad del rey

La afición al discurso histórico en el período bajomedieval formó parte de las herramientas de la llamada comunicación simbólica por el profesor Nieto Soria.¹⁷ Los recursos de la retórica, la homilística, los actos de dimensión publicitaria y un amplio abanico de resortes icónicos pergeñaron un ideario político destinado a resaltar los principios monárquicos y sus más preeminentes gestas. Exposiciones monográficas como *Imagining the past*¹⁸ y una nutrida bibliografía corroboran la dimensión europea de esta dinámica que tiene en las distintas versiones de las *Grandes Crónicas de Francia* una de sus más depuradas empresas.¹⁹ No existió un proyecto así en la Castilla Trastámara y seguimos sin tener una respuesta adecuada a este vacío librario dado, por otra parte, el valor concedido por los monarcas castellanos a la dimensión publicitaria de sus actos. Existieron, no obstante, otras iniciativas menos ambiciosas en planteamiento y de disímil auditorio que de modo más entrecortado permiten acercarnos a las distintas etapas del quehacer regio: su período formativo, la celebración de actos de valor conmemorativo y legitimador, sus actos de gobierno propiamente dicho y su memoria fúnebre aparejada a la idea de linaje y continuidad dinástica. Todo ello a través de un léxico variado entendido bien en clave de contemporaneidad, conforme a una dinámica reivindicativa y propagandística *per se*, bien en asociación con relatos paralelos de corte bíblico, mítico e histórico puesto que, como han resaltado varios historiadores, evocar el discurso histórico necesariamente no debe equipararse con la objetividad de la ciencia de la historia. Vertebraremos este hilo argumentativo en torno a varios ejemplos significativos.

En el importante listado de textos sapienciales destinados al aprendizaje de príncipes, ocupan un lugar singular los *Castigos e documentos de Sancho IV*.²⁰ Impulsado por el hijo de Alfonso X como herramienta legitimadora de su linaje frente a los intereses de los de la Cerda, su denominación pareja como *Libro de los Consejos*

¹⁶ Sobre la conceptualización del poder monárquico, véase los trabajos de José Manuel NIETO SORIA, particularmente, *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, 1993.

¹⁷ Discurso histórico que no hemos de equiparar necesariamente con la objetividad de la ciencia de la historia. Vid. José Manuel NIETO SORIA, «Comunicación simbólica y conflicto en tiempos de Álvaro de Luna», en O. PÉREZ MONZÓN, M. MIQUEL JUAN y M. MARTÍN GIL, *Retórica artística en el tardogótico castellano: la capilla de Álvaro de Luna en contexto*, Madrid, 2018.

¹⁸ Elizabeth MORRISON y Anne D. HEDEMAN (eds.), *Imagining the Past in France: History in Manuscript Painting, 1250–1500*, Los Angeles, 2010.

¹⁹ *Grandes Chroniques de France*, Fouquet (c.1455–1460) (BnF, Français 6465). Vid. François AVRIL, Marie-Thérèse GOUSSET y Bernard GUENÉE, *Les Grandes Chroniques de France*, París, 1987.

²⁰ *Castigos del rey don Sancho*, ed. int. y notas de Hugo Oscar BIZZARRI, Madrid, 2001.

corroborar la finalidad *docendi* otorgada al texto tanto desde el punto de vista puramente pragmático –rudimentos de lectura y escritura– como, de modo sobresaliente, desde un planteamiento ético y cualificador del universo formativo principesco. En este marco, entendemos su uso continuado, las diferentes copias realizadas del mismo y la personalidad de sus diferentes propietarios –la reina Isabel tuvo un ejemplar en su biblioteca.²¹ Uno de los ejemplares más conocidos se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (Mss. 3995). Considerado un encargo del obispo Sancho de Rojas durante la minoría de edad de Juan II de Castilla, la escritura se acompaña de unos dibujos toscos en factura, básicos en diseño y de escasas concesiones compositivas que, no obstante, visibilizan con claridad la comparativa entre el carácter ejemplar de los actos regios y los protagonizados por personajes bíblicos en las coordenadas del concepto sacralizador de la monarquía. Estos nexos permiten enhebrar las secuencias de la Última Cena o la expulsión del Paraíso con fotogramas gubernativos, plantear el suceso de Daniel en el foso de los leones con la moraleja de la protección divina al buen súbdito u otros relativos a reyes en el ejercicio del gobierno con la cita obligada a Salomón. Su pose mayestática, gestos y *regalia* difieren poco de la imagen de Sancho IV aconsejando a su hijo que aparece en el *introitus* del manuscrito.²² Nos interesa destacar esta interacción de tiempos históricos diferentes, que volveremos a encontrar con otros protagonistas en el sepulcro de Juan II de Castilla (cartuja de Miraflores, Burgos) y que, lejos de ser excepcional, constituye un axioma del relato histórico de tinte monárquico (figs. 2-3).²³

²¹ *Un libro guarnecido en cuero y bermejo, y llámase los Castigos del rey don Sancho* (E. RUIZ, *Los libros...*, p. 416).

²² Entre los diferentes trabajos dedicados a este manuscrito, destacamos: H. O. BIZZARRI, «Del texto a la imagen: representaciones iconográficas de la realeza en un manuscrito de Los Castigos del rey don Sancho (Ms. BN Madrid, 3995)», *Incipit*, vol. XXII (2002), p. 53-94; C. MORENO, «Imágenes de Dido y Eneas en los Castigos del rey don Sancho IV (ms. 39995 BNM, siglo XV)», *e-Spania*, 3 de junio de 2007 [en línea: <http://e-spania.revues.org/index297.html>]; Fernando VILLASEÑOR SEBASTIÁN, «La legitimación del poder real: imágenes iluminadas de los monarcas en la Castilla Trastámara», en *Actas de las XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte. Arte poder y sociedad en la España de los siglos XV al XX*, Madrid, 2008, p. 139-151 y «Ensayando estorias grandes y letras cabdinales. Miniatura en la Corona de Castilla durante la primera mitad del siglo XV», *Goya*, núm. 334 (2011), p. 77; o David CHAO CASTRO, «Perfecto rey-caballero: esquemas iconográficos para los príncipes castellanos de fines del Medievo», en G. FORUNÉS y E. CANONICA (eds.), *Le Miroir du prince. Écriture, transmission et réception en Espagne (XIII^e-XV^e siècle)*, Bordeaux, 2011, p. 261-286, particularmente p. 262-268.

²³ El ejemplar castellano no es un *unicum*. Encontramos otros significativos ejemplos en las pinturas perdidas del palacio carolingio de Ingelheim, donde convivían los emperadores romanos con figuras clave de la dinastía pipínida (*In honorem Ludovici* de Ermoldo el Negro. C. 827. Tomado de J. YARZA, *Fuentes de la Historia del Arte I*, Madrid, 1997, p. 199-201) o en la llamada *Biblia de los Cruzados* al enhebrar a través de las *regalia*, el armamento y los hechos los actos de los reyes de Judá con los protagonizados por san Luis de Francia en un momento capital vinculado a la proclamación de la séptima cruzada y a la compra de importantes reliquias llegadas a la ciudad de París la nueva Jerusalén, según los textos de la época y a una nueva construcción realizada expresamente para su custodia: la Sainte Chapelle. Vid. William M. VOELKLE, Javier DOCAMPO, Olga PÉREZ MONZÓN y Matilde MIQUEL JUAN, *La Biblia de*



FIGURA 2. El juicio de Salomón
(*Castigos e documentos del rey don
Sancho*, BNE, ms. 3995. F. 14.
(Fuente: Nieto Soria, *Ceremonias de
la realeza*).



FIGURA 3. Rey-juez con cetro (*Castigos e
documentos del rey don Sancho*, BNE, ms. 3995. F.
16v). (Fuente: Nieto Soria, *Ceremonias de la
realeza*).

La memoria regia se sustenta en la celebración de actos de valor conmemorativo y en la fijación de los mismos en el imaginario colectivo. Estas ceremonias de la realeza aparecen vinculadas a acontecimientos biográficos de dimensión pública, como matrimonios, bautizos y, de modo preferente, a los actos de coronación y ascenso al trono. De facto, esta es una de las ceremonias que más se repite en los cuadros visuales de las *Grandes Crónicas de Francia* de Fouquet, centrando el largo protocolo en el rito acontecido en el interior gótico de la catedral de Reims con la exhibición de cada una de las *regalia* requeridas.²⁴ La ausencia de un proyecto similar en la Castilla Trastámara es un tema aún por dilucidar, quizá los diferentes problemas de legitimación en el ascenso al trono de ciertos monarcas como Enrique II o Isabel I fueron un freno para estas iniciativas. No podemos afirmarlo, si bien

los Cruzados, Valencia, 2015 y Olga PÉREZ MONZÓN y Matilde MIQUEL JUAN, «El proyecto visual de san Luis (y Blanca de Castilla): la Biblia de Cruzados, la Sainte Chapelle, las santas reliquias y las cruzadas a Tierra Santa», en L. LAHOZ y M. PÉREZ HERNÁNDEZ (coord.), *Lienzos del recuerdo. Libro Homenaje a Martínez Frías*, Salamanca, 2015, p. 485-496.

²⁴ El escenario cambia en la coronación de Carlomagno, donde los perfiles góticos se cambian por otros propios de una construcción basilical, en alusión a la basílica de san Pedro de Roma, donde se produjo el acto legitimador. Estas citas arqueológicas constituyen el mayor particularismo de unas secuencias bastante codificadas en lenguaje icónico. Para completar: François AVRIL (dir.), *Jean Fouquet, peintre et enlumineur du XV^e siècle*, París, 2003.

nos parece relevante como indicio del interés hacia esa temática, la tenencia en la biblioteca regia de ordenaciones referidas a ceremonias de entronización de monarcas extranjeros:

Otro libro pequeño, escripto de mano, de las Fiestas de la coronación de la Reyna de Francia/ Otro libro escripto de mano, en papel, de a quarta, enquadernado en tablas, se intitula Fiestas de la coronación del Rey de Francia.²⁵

Y de un particular manuscrito, el único de esta temática vinculado a la monarquía castellana medieval, el llamado *Libro de la Coronación de los Reyes de Castilla y Aragón* (Real Biblioteca de El Escorial, Cód. & III-3).²⁶

El citado *ordo* escurialense es un singular documento conformado por la unión de dos textos en principio independientes: un relato de coronación castellano, confeccionado para la ceremonia propia de Alfonso XI de Castilla alrededor de 1332, y el relativo al rito protagonizado por Pedro IV Ceremonioso que, en 1336, por primera vez en Aragón y ante la oposición del arzobispo de Zaragoza, se auto-coronó tomando él mismo las insignias del poder. La primera pregunta que plantea este «escurridizo» manuscrito es saber en qué momento se produjo la unión de ambos *ordos*. Sin una respuesta clara, se han barajado dos hipótesis: el reinado de Carlos I, atendiendo a una motivación marcadamente libraria, o durante el gobierno de los Reyes Católicos, visto como una expresión textual de la asociación dinástica

²⁵ Cit. E. RUIZ, *Los libros...*, p. 438.

²⁶ El ejemplar ha sido objeto de una notable bibliografía: F. María TUBINO Y RADA, «Códice de la Coronación. Manuscrito en pergamino del siglo XIV, con miniaturas, perteneciente a la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial», *Museo Español de Antigüedades*, núm. 5 (1875), p. 48; José ZARCO CUEVAS, *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial, III. Índices y apéndices*, Madrid-San Lorenzo de El Escorial, 1924-1929, p. 431-433; J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Exposición de códices miniados españoles*, Madrid, 1929, p. 90-91 y *Miniatura, Ars Hispaniae*, XVIII, Madrid, 1962, p. 130; Claudio SÁNCHEZ-ALBORNOZ, «Un ceremonial inédito de coronación de los reyes de Castilla», en *Viejos y nuevos estudios sobre las instituciones medievales españolas*, II, Madrid, 1976, p. 1.211-1.247; Peter LINEHAN, *History and the Historians of Medieval Spain*, Oxford, 1993 [Salamanca, 2012], p. 584-601; Olga PÉREZ MONZÓN, «Libro de la Coronación de los Reyes de Castilla y Aragón», en I. G. BANGO TORVISO (coord.), *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, I, Madrid, 2001, p. 97-98; Joaquín YARZA LUACES, «Libro de la Coronación», en *Vestiduras ricas. El monasterio de Las Huelgas y su época 1170-1340*, Madrid, 2005, p. 151-153; José Manuel NIETO SORIA, «Los libros de ceremonias regios en Castilla y Aragón en el siglo XIV», en E. RAMÍREZ VAQUERO (ed.), *El ceremonial de coronación, unción y exequias de los reyes de Inglaterra del Archivo General de Pamplona*, II, Estudios, Pamplona, 2008, p. 177-194; Olga PÉREZ MONZÓN, «Ceremonias regias en la Castilla medieval. A propósito del llamado *Libro de la Coronación de los Reyes de Castilla y Aragón*», *Archivo Español de Arte*, núm. 332 (2010), p. 317-334; Eduardo CARRERO SANTAMARÍA, «Por las Huelgas los juglares. Alfonso XI de Compostela a Burgos, siguiendo el *Libro de la Coronación de los Reyes de Castilla*», *Medievalia*, núm. 15 (2012), p. 143-157 y «Architecture and Liturgical Space in the Cathedral of Santiago de Compostela. The *Libro de la Coronación de los Reyes de Castilla*», *Hispanic Research Journal*, núm. 13/5 (2012), p. 466-486; y Matilde MIQUEL JUAN y Olga PÉREZ MONZÓN, «Feriados días... que son establecidos de los emperadores e de los reyes. The Image of Rite in the *Libro de la Coronación de los Reyes de Castilla y Aragón*» en L. COURBON, D. MENJOT (dirs.), *Studies in European urban history (1100-1800). La cour et la ville dans l'Europe du Moyen Âge et des Temps Modernes*, Turnhout, 2015, p. 165-182.

producida por el matrimonio real.²⁷ Esta última idea nos resulta ciertamente subyugante, máxime al comprobar la casuística propia de ambas ordinaciones. En cronologías muy cercanas, ambos soberanos fueron conscientes del perjuicio que causaba a la monarquía *que nós fossem coronats per mà de prelat*,²⁸ en palabras de Pedro IV, y la necesidad de coronarse sin la intervención –e intromisión– de la Iglesia. El manuscrito castellano parece definir esa praxis al atender a la compleja dimensión de la autoridad regia –la sacralidad eclesiástica y el reconocimiento laico– significando tanto los diferentes espacios representativos –catedral, ciudad y palacio real– como los disímiles actores partícipes en el acto como protagonistas –el soberano–, transmisores –clerecía– o receptores –estamentos laicos– de la ceremonia.²⁹

El ceremonial de Castilla ocupa los primeros 34 folios distribuidos en cuatro cuadernos que visualizan los tres momentos clave del ceremonial regio: el desfile-procesión ligado al sentido de espectáculo público y propagandístico de estas ceremonias (cuadernillo 1º), el rito propiamente dicho celebrado en el interior del templo de carácter legitimador, dirigido a la elite del reino (cuadernillos 2º y 3º) y la celebración festiva del acontecimiento en los últimos dos folios (cuadernillo 4º).³⁰

En su impaginación, se mezclan texto, anotaciones musicales³¹ y 24 miniaturas de diferente tamaño y nivel de acabado, con un dibujo de buena factura oculto en varias ocasiones por una burda aplicación del color. En todas ellas, prima el elemento figurativo sobre el compositivo y narrativo –la ciudad se evoca en las arquerías góticas que enmarca la comitiva regia; el templo en la sintaxis del altar, el tablado-tribuna creador de un espacio de preeminencia, las pértigas acotadoras de la topografía templaria; y el palacio en las mesas del banquete– con el protagonismo indiscutible del rey y sus símbolos a través de recursos plásticos codificados y de hondo valor persuasivo, como la perspectiva jerárquica de su figura (*Aquí es pintado e figurado el balcón e los estrados del rey e de la reyna. Et como el rey está assentado en su estrado con sus ricos omes e sus caballeros*, fol. 26), el amplificado tamaño de su estandarte y escudo en relación a los que exhiben el cortejo nobiliario (*Aquí es pintado e figurado como el rey se va coronar e como van con el todos los sus fijosdalgo*, fol. 7),³² la publicitación de insignias de valor militar que proclaman su cua-

²⁷ Idea apuntada por Sánchez Albornoz («Un ceremonial inédito...», p. 1.215) y retomada por Nieto Soria («Los libros de ceremoniales...», p. 182).

²⁸ *Crónica de Pedro IV*, cap. II.

²⁹ M. MIQUEL y O. PÉREZ, «The image of Rite...», p. 167-171.

³⁰ La escasa proyección miniada otorgada a este apartado lúdico, ampliamente resaltado en las crónicas o relatos históricos, pudiera hacernos pensar en un códice no finalizado. En un hipotético cuadernillo de 10 folios, de similares dimensiones a los precedentes, tendrían cabida visual los festejos cívicos desarrollados en la urbe que darían por finalizado el ceremonial.

³¹ Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, «El Libro de la Coronación de Reyes del Escorial (homenaje a Robert Stevenson)», *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, núm. 10/1 (1994), p. 61-96.

³² La miniatura tiene un notable interés, ya que a través de la heráldica hemos podido identificar a los nobles y miembros de la familia real que autorizaron a Alfonso XI durante su larga minoría de edad, siendo un argumento de peso para fijar la cronología del manuscrito (O. PÉREZ MONZÓN, «Libro de la Coronación...», p. 97-98).



FIGURA 4. *Aquí es pintado e figurado como el rey se va coronar e como van con el todos los sus fijosdalgo* (Libro de la Coronación de los Reyes de Castilla y Aragón (Real Biblioteca de El Escorial, Cód. & III-3, f. 7). (Fuente: Pérez Monzón, *Ceremonias regias en la Castilla medieval*, p. 327).



FIGURA 5. *Aquí es pintado e figurado el balcón e los estrados del rey e de la reyna. Et como el rey está assentado en su estrado con sus ricos omes e sus caballeros*, f. 26 *Aquí es pintado e figurado como el rey se va coronar e como van con el todos los sus fijosdalgo* (Libro de la Coronación de los Reyes de Castilla y Aragón (Real Biblioteca de El Escorial, Cód. & III-3, f. 26) (Fuente: Pérez Monzón, *Ceremonias regias en la Castilla medieval*, p. 333).

lidad de monarca invicto³³ y la comisión de actos caritativos (*Aquí es figurado el que trae la espada et el que esparge los dineros e los que llevan el caballo por las riendas*, fol. 10) que, en último término, significan su faceta de *rex christianissimus* y la virtud de sus actos conforme significa el relato especular (figs. 4 y 5).

El rito de la coronación enhebra sus raíces con los conceptos de linaje y continuidad dinástica, ideas profundamente vinculadas a la tipología mayestática del soberano que, bien en solitario, bien en series dinásticas, conformaron el ornato de diferentes salas de representación.

En la Castilla Trastámara, la historiografía siempre ha resaltado la relevancia de la *Sala de los Reyes* del Alcázar de Segovia. Las referencias incluidas en *De las estatuas antiguas* de Diego de Villalta (1590), el *Libro de los Retratos de los Reyes* de

³³ A esta miniatura, hemos de incorporar otras tres alusivas a su nombramiento como caballero con una nueva exhibición de la espada.

Hernando de Ávila (1594),³⁴ el *Álbum del Alcázar* de José María Avrial (1844) y grabados de García Carrasco (1861) permiten visualizar la espectacularidad de esta escenografía destruida en un voraz incendio provocado en 1862, donde la historia se resumía en la efigie de sus principales protagonistas, léase las imágenes desde don Pelayo hasta Enrique IV, con la inclusión de Fernán González y el Cid y la exclusión de ciertos monarcas pertenecientes a la rama leonesa.³⁵ Presencias y ausencias que han sido tenidas en cuenta por la historiografía resaltándose la impronta castellanista de esta serie con el epígono final de los dos héroes más emblemáticos de Castilla. Idea que, por otra parte, aparece argumentada por intelectuales como Alonso de Cartagena (1385-1456) en la *Anacephaleosis o Genealogía de los Reyes de España*, al considerar al conde el hito de la conciencia nacional castellana y al militar burgalés una de sus fuentes de prestigio.³⁶ La puntualización resulta pertinente, ya que la tesis tradicional que atribuye a Alfonso X el Sabio el arranque de este proyecto,³⁷ se ha visto cuestionada en estudios más recientes que otorgan un mayor protagonismo programático a monarcas posteriores, entre los que figura Enrique IV (fig. 6).³⁸

Las representaciones de los monarcas, en pose mayestática y aderezados con sus correspondientes atributos de poder –cetro, globo, espada–, configuraban un vistoso friso alto convenientemente policromado; además, las esculturas que, a juicio de algunos autores no eran exentas, permanecían en pequeños cubículos convertidos en el faldón de la techumbre de la sala. El recuerdo de las series de *uomini famosi* que ornamentaban las bibliotecas de los patricios romanos es notorio, pero también de las galerías de reyes –bíblicos o históricos– que, durante el gótico, se convirtieron en un aditamento común de las fachadas de los templos o algunas partes de su mobiliario, como las sillerías de coro. Esta percepción ya fue apreciada por Diego de Villalta en su obra *De las esculturas antiguas* (1590), al describir la colocación de las

³⁴ Fernando COLLAR DE CÁCERES, «En torno al *Libro de retratos de los Reyes de Hernando de Ávila*», *Boletín del Museo del Prado*, vol. IV, 10 (1983), p. 7-35.

³⁵ David NOGALES RINCÓN, «Las series iconográficas de la realeza castellano-leonesa (siglos XII-XV)», en *La España medieval. Estudios de genealogía, heráldica y nobiliaria* M. Á. LADERO QUESADA (coord.), nº extra 1 (2006), p. 81-112.

³⁶ Para Alonso de Cartagena, remitimos a los trabajos de Luis FERNÁNDEZ GALLARDO, *Alonso de Cartagena. Una biografía política en la Castilla del siglo XV*, Valladolid, 2002, p. 310-316 e «Idea de la historia y proyecto iconográfico en la *Anacephaleosis* de Alonso de Cartagena», *Anuario de Estudios Medievales*, núm. 40/1 (2010), p. 317-353.

³⁷ Según repite la historiografía, el proyecto alfonsí se encuadra en las obras de reformas y ampliación del alcázar que el monarca acometió desde 1258. Sobre esta emblemática dependencia *vid.* Elías TORMO, *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Madrid, 1917, p. 17-29 y E. PÉREZ SÁNCHEZ, *La serie iconográfica de los Reyes de España en relación con el Alcázar de Segovia*, Segovia, 1989.

³⁸ Falta un estudio en profundidad sobre la polifuncionalidad de las estancias del Alcázar segoviano y sobre la intrahistoria de esta galería dinástica, con restituciones, adiciones y sustituciones en diferentes momentos cronológicos. No obstante, queremos reseñar la coincidencia entre el contenido de la *Genealogía* de Cartagena con la hipótesis defendida por algunos autores de otorgar a Enrique IV la iniciativa de incorporar las estatuas del Cid y Fernán González a esta serie dinástica (D. NOGALES, «Las series iconográficas...», p. 85).

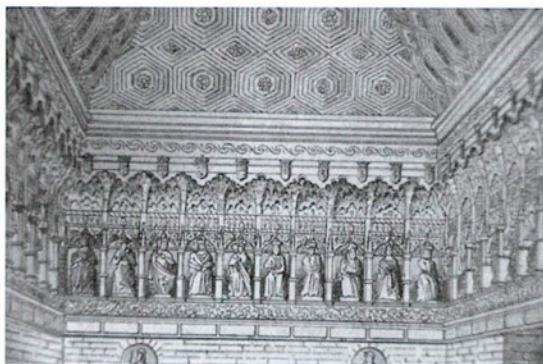


FIGURA 6. *Salón del Solio y de los Reyes del Alcázar de Segovia*. Grabado de José María Avrial. 1844

figuras regias a manera de choro de monasterio, en un andén que está en lo alto de la pared de la sala.³⁹

Con ser notable este ejemplo, no fue un *unicum*. En un formato similar, cabe citar la galería regia de la sala de embajadores del alcázar de Sevilla, realizada en el siglo XV,⁴⁰ y ejemplos similares en la corona de Aragón –galería de reyes del palacio de Barcelona encargada por Pedro IV⁴¹ o la *sala Daurada* de la casa de la Ciudad de Valencia⁴², Navarra –galería de

reyes del palacio de Tudela sufragadas por Carlos II y Carlos III⁴³ y en las principales residencias nobiliarias –*sala de linajes* del palacio del Infantado de Guadalajara⁴⁴ que, en definitiva, constatan la afición generalizada hacia este modelo visual de representación regia. Es fácil imaginar el efecto cognitivo y subyugante de estos proyectos dinásticos, donde deberíamos incluir otros materiales y lenguajes nemotécnicos. Pensamos en los tapices de temática afín inventariados en la almoneda de Isabel I y hoy perdidos, como *un paño grande de lana e oro e seda que es de los Reyes y emperadores y tiene cada uno sobre si sus armas e vn letrado blanco y otro de ocho reyes cada vno en su encasamento e a cada cabo un ángel e tiene onze letre-*

³⁹ Cit. F. COLLAR, «En torno al *Libro...*», p. 8.

⁴⁰ Se ha señalado el protagonismo de Enrique IV, los Reyes Católicos y, más recientemente, Juan II. Vid. Miguel Ángel CASTILLO OREJA, «La conservación de un valioso legado: la rehabilitación de los alcázares reales en la política constructiva de los Reyes Católicos», en *Los alcázares reales. Vigencia de los modelos tradicionales en la arquitectura áulica cristiana*, Madrid, 2001, p. 99-127 o D. NOGALES, «Las series iconográficas...», p. 86-87.

⁴¹ El monarca encargó al *maestro Aloy* doce esculturas de alabastro de sus predecesores (c. 1341-1371). Vid. Josep BRACONS I CLAPÉS, «*Operibus monumentorum quae fieri facere ordinamus*. L'escultura al servei de Pere el Cerimoniós i la seva època», Barcelona, 1989, p. 212-213.

⁴² Miguel FALOMIR, «Jaime I de Aragón. Pedro III de Aragón. Alfonso III de Aragón. Alfonso V de Aragón», en *El retrato en el Renacimiento*, 2008, p. 170-171.

⁴³ Entre 1382 y 1393, esta residencia palatina se adornó con pinturas de monarcas y emperadores cristianos. Vid. Javier MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte y Monarquía en Navarra 1328-1425*, Navarra, 1987, p. 95.

⁴⁴ Un planteamiento general en Miguel Ángel CASTILLO OREJA, «Imagen del rey, símbolos de la monarquía y divisas de los reinos: de las series de linajes de la Baja Edad Media a las galerías de retratos del Renacimiento», en *Galería de Reyes y Damas del Salón de Embajadores. Alcázar de Sevilla*, Madrid, 2002, p. 11-39.

ros.⁴⁵ La materialidad de estas urdimbres permitía su fácil transporte y la adaptabilidad a la itinerancia de la Corte favoreciendo la polifuncionalidad de las dependencias palatinas,⁴⁶ por lo que les atribuimos un uso a modo de galerías dinásticas portátiles con el mismo sentido propagandístico y legitimador.⁴⁷ Por ello, no podemos obviar el acompañamiento escriturario de estas series, los *letreros* citados en los tapices entendidos como cartelas de valor identificativo o como textos más amplios planteados a modo de *cursus honorum* abreviado. La descripción del palacio contenida en los *Castigos del rey don Sancho*, por aludir a un ejemplo ya mencionado, corrobora que el maridaje imagen-escritura fue un uso común en este tipo de representaciones en la cita de los paños de *xamete bermejos* colgados por las salas con los nombres de sus predecesores, labrados con letras de oro y los *bienes e males que cada uno déllos fezieron e los juyzios buenos que dieron* para que, a modo de espejo de príncipes, contribuyeran a la educación de sus sucesores en el cargo.⁴⁸

En las postrimerías del medievo, la afición por las series dinásticas coexiste con la de los árboles genealógicos que, asimismo, pueden iluminarse conforme indicaba Alonso de Cartagena en las instrucciones de su *Genealogía de los Reyes de España*: «porque a la memoria más fuertemente ayudan que la desnuda escritura».⁴⁹ La reina Isabel participó de esta afición por la genealogía y, entre sus pertenencias, se incluían un libro de papel en el que están *pintados muchos reyes e emperadores y una caxa redonda de madera en que está la genealogía de los Reyes de España* en un pergamino.⁵⁰ El valor icónico de estas piezas sugiere un uso más amplio que la propia lectura y, como derivada, una pautada exhibición pública. De momento, no contamos con una información complementaria; aunque puede sugerirnos algunas ideas al respecto la cita relativa a un tríptico con la genealogía materna y paterna de Carlos V (Bibliothèque Royale, Bruselas. Ms. 14569) que estaba expuesto en el palacio real de Bruselas.

⁴⁵ En esta línea, no sería arbitrario otorgar un similar destino a ciertos tapices del ciclo de Alejandro (tema de la muerte de Filipo o la coronación como su sucesor el gobernante macedónico), convertido en paradigma de gobernante por la literatura especular. AGS, Patronato Real, leg. 30-6, fol. LIX. Pub. J. FERRANDIS, *Datos documentales para la historia del arte. III. Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca)*, Madrid, 1943, p. 142 y 144.

⁴⁶ Juan Carlos RUIZ SOUZA, «Los espacios palatinos del rey en las cortes de Castilla y Granada. Los mensajes más allá de las formas», *Anales de Historia del Arte*, núm. 23, n.º esp. II (2013), p. 305-331.

⁴⁷ Olga PÉREZ MONZÓN, «Ornado de tapiçerías y aparadores de muchas vaxillas de oro e plata. Magnificencia y poder en la arquitectura bajomedieval castellana», *Anales de Historia del Arte*, núm. 23, n.º esp. II (2013), p. 259-285.

⁴⁸ *Castigos del rey don Sancho*, p. 145. Apunta su carácter especular M. FALOMIR FAUS, «Sobre los orígenes del retrato y la aparición del “pintor de corte” en la España bajomedieval», *Boletín de Arte*, núm. 17 (1996), p. 179.

⁴⁹ L. FERNÁNDEZ GALLARDO, «Idea de la historia...», p. 330 y s. Entre los ejemplares conservados, destaca el atesorado en la biblioteca del Palacio real de Madrid (c. 1450-1475) con más de 80 dibujos de reyes (*Catálogo de la Real Biblioteca*. Tomo XI. Manuscritos. v. II, Madrid, 1994, p. 407-408).

⁵⁰ Las genealogías regias coexistían con las bíblicas (AGS, Contaduría Mayor, Primera época, leg. 102. Pub. José María de AZCÁRATE (comp.), «Datos histórico-artísticos de fines del siglo xv y principios del xvi», en *Colección de documentos para la historia del arte en España* n.º 2, Madrid-Zaragoza, 1982, p. 72-73).

Por último, queremos introducir un nuevo concepto en la lectura de la imagen regia: la territorialidad. En base a esta asociación, los territorios gobernados pueden convertirse en materia artística. La Cámara de la reina Isabel incluía entre sus pertenencias varios mapamundis, una *pintura de papel de muchos lugares que se cree que son de tierra de Sepúlveda*, otro *papel con la pintura de Nápoles*, y, lo que resulta muy esclarecedor, varias vistas alusivas al reino de Granada, cuya conquista vertebró la política de los Reyes Católicos: *una pintura larga del reyno de Granada, más otros papeles de pinturas que son los dos de Málaga y otra del reyno de Granada en dos pergaminos*.⁵¹ Creemos plausible unir el ítem inventarial propio de la ciudad de Picasso con el encargo realizado por la reina Isabel a los pintores Diego Sánchez y Antón Sánchez de Guadalupe de *pintar* [pintando] *a Málaga* una vez producida su conquista militar.⁵² La cita incluida en el *Libro del limosnero de Isabel la Católica* permite otorgar una autoría a estas vistas topográficas, a la par que la elección nominativa de estos artífices podría sugerir una especialización del oficio artístico centrada en la representación de territorios. Lamentablemente, la ausencia de testigos conservados, determina importantes deficiencias en la valoración de esta cartografía visual. No tenemos información sobre las medidas de estas piezas, sus modos expositivos, si fueron concebidos como entidades autónomas –en una tradición posteriormente seguida por las *Vistas de ciudades* de Anton van der Wyngaerde– o como *pendant* de un retrato de los reyes al modo de un díptico conservado en el tesoro real: *otra pintura puesta en dos tablas en la una la duquesa de Bretaña y en la otra su tierra*.⁵³

Imágenes dispares que glosan el oficio monárquico con la intersección de la imagen, los símbolos, el territorio y la palabra. Nos falta por añadir otro recurso retórico: la voz. Resulta fácil imaginar el valor elocuente de una galería dinástica, bien de contemplación permanente o transitoria; aunque sus auditorios pudieron ser disímiles: de carácter cortesano en las salas de representación palatinas –con un uso ceremonial o festivo–, vinculado al gobierno de la ciudad en los ayuntamientos o ante un público más variado en los espacios religiosos. Por ello, es importante entender que no debían actuar únicamente como palimpsestos inertes. Nuevamente, nos faltan elementos de análisis, descripciones detalladas sobre las ceremonias o ritos allí realizados, por ello hemos acudido a elementos indirectos de análisis como testimonios literarios de diferente índole que, al evocar las prácticas cortesanas, rei-

⁵¹ AGS, Contaduría Mayor, Primera Época, leg. 102. Pub. J. M. AZCÁRATE, «Datos histórico-artísticos...», p. 69.

⁵² *En el real, sobre Málaga, ... di a Diego Sánchez y Antón Sánchez de Guadalupe, pintores, por los días que estovieron en el real pintando a Málaga, por mandado de su alteza, e por venida e vuelta a su casa, tres mil mrs* (*El libro del limosnero de Isabel la Católica*, trans. y ed. E. Benito RUANO, Madrid, 1996, p. 66). Verifica ese dato la existencia de una familia de pintores con ese apellido en la localidad extremeña (Padre RUBIO, *Historia de Nra. Señora de Guadalupe*, Thomas, Barcelona, 1926, p. 398). Agradecemos la información a Ángel Fuentes.

⁵³ AGS, Contaduría Mayor, Primera Época, leg. 102. Pub. J. M. AZCÁRATE, *Colección de documentos...*, p. 69.

teran la costumbre de leer en voz alta relatos históricos durante la celebración de banquetes. Los testimonios de las *Partidas*,⁵⁴ Jorge Manrique⁵⁵ o el *Tirant lo Blanc*, por citar cronologías y ámbitos territoriales diferentes, avalan estos usos. De modo preciso, resulta elocuente el texto de Joanot Martorell sobre el *caballero anciano, experimentado en armas, muy eloquente y gran leedor* que, una vez sentados todos en las mesas, *començó a recitar todas las caballerías que Tirante hasta entonces avie hecho y todos oýan de buena voluntad las grandes hazañas y honores que Tirante hasta en aquel día para sí avie sabido adquirir*.⁵⁶ En palabras de Isabel Beceiro, estos hábitos codificaban una lectura espaciada, parcelada en tiempos discontinuos y apta para ser oída en los espacios comunes de la corte con el objetivo de enaltecer el ánimo de los caballeros en tiempos de paz y facilitar el conocimiento de la memoria épica antigua, bíblica, de los héroes artúricos, los protagonistas de la ficción caballeresca o los hechos contemporáneos.⁵⁷ Podríamos apostillar la frase, diciendo que esos relatos adquirirían visibilidad en los libros, urdimbres, objetos o pinturas que frecuentemente ornaban esas salas de aparato, siendo factible imaginar diálogos discursivos y gestuales entre la práctica oratoria y la figurativa como, de modo magistral, evoca Juan de Mena en la descripción literaria del trono de Juan II incluido en el *Laberinto de la Fortuna* (1444):

*El quel reguardava con ojos de amores, / como faría en espejo notorio, / los títulos todos del grant abolorio / de los sus inclitos progenitores, / los quales tenían en ricas labores / çeñida la silla de imaginería, / tal como semblava su maçonería / iris con todas su vivas colores. / Allí vi pintados por orden los fechos de los Alfonsos, con todos sus mandos / e lo que ganaron los reyes Fernandos, / faziendo más largos sus reinos estrechos.... / Escultas las Navas están de Tolosa, ... / pintadas en uno las dos Algeziras, están por espada domadas las iras....*⁵⁸

A modo de las galerías dinásticas antes señaladas, el asiento regio se apoyaba

⁵⁴ Como ante los caballeros deuen leer las estorias de los grandes fechos de armas quando comieren: *E por ende ordenaron, que así como en tiempo de guerra aprendiesen fecho de armas, por vista o por prueua, que otro sí e tiempo de paz la prisiessen por oyda por entendimiento. E por esso acostumbrauan los caualleros, quando comían, que les leyessen las estorias de los grandes fechos, de armas que los otros fizieran, e los sesos, e los esfuerços, que ovieron para saber los vencer, e acabar lo que quería. E allí do no auían tales escrituras, fazián lo retraer a los caualleros buenos, e ancianos, que se en ellos acertauan*" (Alfonso X, *Segunda Partida*, Título XXI, Ley XX).

⁵⁵ En la *Consolatoria* escrita por Gómez Manrique en memoria de su hermana la condesa de Castro podemos encontrar la ratificación de estas prácticas. Nos referimos a las estrofas iniciales dedicadas a glosar la gloria efímera de ciudades pasadas y particularmente al caso de Troya. La noble fallecida, según enuncia el poeta, conoce la gloria d'esta muy nonbrada çibdad con una significativa puntualización *no por sus ystorias aver leýdo, mas siquiera por oýdas* (GÓMEZ MANRIQUE, *Cancionero*, F. VIDAL GONZÁLEZ (ed.), Madrid, 2003, p. 429).

⁵⁶ J. MARTORELL, *Tirante el Blanco*..., p. 719.

⁵⁷ Isabel BECEIRO, *Libros, lectores y bibliotecas en la España medieval*, Murcia, 2007, p. 506.

⁵⁸ Juan de MENA, *Laberinto de la Fortuna*, Barcelona, 1994, p. 137 y s.

en el gobierno de sus predecesores en el cargo significados, en este caso, a través de sus hechos militares más sobresalientes. Empresas que el poeta evoca a través del abecedario artístico propiamente dicho –*imaginería, maçonería, colores, escultas, pintadas...*– o los resortes escriturarios –*títulos todos del grant abolorio...*–, no faltando la interactuación del relator –*faziendo más largos sus reinos estrechos...*, *están por espada domadas las iras...* Imagen, palabra y discurso oral como elementos integrantes de una suerte de crónica política de valor visual que, en un complejo ejercicio de *ekphrasis*, favorecían la proyección del discurso narrativo en una audiencia receptiva al mismo.

Imágenes regias que, en cualquier caso, no debemos restringir al ámbito palatino conforme a los conductos interseccionados que definen el espíritu medieval. Recientes trabajos historiográficos están ampliando nuestra mirada al subrayar la polifuncionalidad de los coros catedralicios y comprender la presencia del discurso histórico en ámbitos palatinos, urbanos y estrictamente religiosos.⁵⁹ De tal modo, sabemos que entre las funciones de los coros catedralicios descuella su condición puntual de ser sede de reuniones de Cortes o escenario de ceremonias de hondo significado político. En el coro de la primada de Toledo, como ha señalado Ruiz Souza, se celebraron las Cortes de 1480⁶⁰ y en el de la catedral de Ávila el nombramiento de Álvaro de Luna como maestre de la orden de Santiago. Tales circunstancias convirtieron estos espacios en un escenario político de primer orden, lo que determinó la convivencia de las misericordias o los temas religiosos y de dimensión moral con otros privativos de la historia regia. El coro de la catedral de Segovia (procedente de la antigua catedral románica) exhibe en dos estalos las armas de Enrique IV; mientras que en santo Tomás de Ávila contemplamos las armas y emblemas de los Reyes Católicos y en la catedral de Plasencia, Rodrigo Alemán ejecutó la imagen de Isabel y Fernando en taracea. El reino simbolizado en sus reyes y éstos en sus armas, símbolos o efigies, considerando que estas últimas no se acomodan a la pose piadosa, como podría sugerir el espacio templario, sino al formato mayestático-gubernativo conforme a los usos antes señalados.

La dimensión política/ legitimadora de los coros adquiere su mayor visibilidad en la sillería baja de la catedral de Toledo, encargada por el poderoso arzobispo Pedro González de Mendoza, muy cercano al quehacer político de los Reyes

⁵⁹ Circunstancias parecidas concurren en otros espacios eclesiásticos; de tal forma, sabemos que en el primitivo altar de la catedral de Córdoba hubo a mediados del siglo XIV bustos pintados de los reyes de Castilla con inscripciones alusivas (Juan Carlos RUIZ SOUZA, «Capillas reales funerarias catedralicias de Castilla y León: nuevas hipótesis interpretativas de las catedrales de Sevilla, Córdoba y Toledo», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 18 (2006), p. 9-29 y Teresa LAGUNA PAÚL, «"Si el nuestro cuerpo fuere enterrado en Sevilla". Alfonso X y la capilla de los Reyes», *Alfonso X. El esplendor del siglo XIII hispano*, Murcia, 2009, p. 129).

⁶⁰ Juan Carlos RUIZ SOUZA, «Ciudad, catedral, coro y monarquía al final de la edad Media. Propuestas para el debate», en F. VILLASEÑOR y C. COSMÉN (eds.), *Choir Stalls in Architecture and Architecture in choir stalls*, Cambridge, 2015, p. 142-157.



FIGURA 7. Rodrigo Alemán. Sillería baja de la catedral de Toledo. Toma de Moclin.



FIGURA 8. Rodrigo Alemán. Sillería baja de la catedral de Toledo. Toma de Granada.

Católicos (figs. 7 y 8).⁶¹ Según revelan documentos del Archivo de la Catedral de Toledo, la autoría correspondió a Rodrigo Alemán, maestro foráneo definido como *entallador*. A él compete la labra de los más de 50 estalos donde se narra pormenorizadamente la conquista y toma de reino de Granada.⁶² Constituye el más extenso repertorio gráfico de la contienda publicitada de modo metonímico a través del símbolo de la misma y de la ciudad –la fruta de la granada– convertido en tema ornamental, motivo heráldico o iconografía religiosa; inscripciones conmemorativas de los hitos de la conquista, los sucesos posteriores de la misma o a la participación de miembros que adquieren una dimensión heroica; iniciativas literarias con cualidad de subgénero narrativo; y un variado léxico artístico con la presencia de la

⁶¹ El mecenazgo de este cardenal humanista, en F. CHECA, «Poder y piedad. Patronos y mecenas en la introducción del Renacimiento en España», en *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los orígenes de la Casa de Austria en España*, Toledo, 1992, p. 29-30 y 307-317 y R. DIEZ DEL CORRAL, *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid, 1987, p. 19-48. Sobre su Casa, el trabajo de Francisco de Paula CAÑAS GÁLVEZ, «De Calahorra a Toledo. Una aproximación a los espacios curiales domésticos de Pedro González de Mendoza, prelado castellano y gran Cardenal de España (1454-1495)», en O. PÉREZ MONZÓN, M. MIQUEL JUAN y M. MARTÍN GIL (eds.), *Retórica artística en el tardogótico castellano: la capilla de Álvaro de Luna en contexto*, Madrid, 2018.

⁶² Para el análisis y la reflexión sobre este conflicto militar, resultan de obligada consulta los textos de M. Á. Ladero Quesada, especialmente, *Castilla y la conquista de Granada*, Granada, 1987 y *La guerra de Granada 1482-1492*, Granada, 2001. Desde un planteamiento genuinamente militar, recomendamos la lectura de L. VERDERA FRANCO, «La conquista de Granada (1482-1492)», en *Artillería y Fortificaciones en la Corona de Castilla durante el reinado de Isabel la Católica 1474-1504*, Madrid, 2004, p. 60-111. Sobre la participación de las Órdenes Militares en la contienda: E. RODRÍGUEZ-PICAVEA MATILLA, *Los monjes guerreros en los reinos hispánicos. Las Órdenes Militares en la Península Ibérica durante la Edad Media*, Madrid, 2008, p. 216-218.

Alhambra como fondo compositivo en diferentes pinturas de Juan de Flandes.⁶³ A modo de corolario de estas intervenciones, encontramos la sillería baja de la catedral de Toledo.

Objeto de diferentes trabajos historiográficos,⁶⁴ sobresale en la obra escultórica su condición de periodismo gráfico, la sincronía temporal entre la labra de los estalos y la celebración de los hechos bélicos narrados, lo que contribuyó claramente al carácter persuasivo de su lenguaje visual conseguido por diferentes recursos plásticos suficientemente estudiados, como las cartelas identificativas, la reproducción de las piezas de artillería propiciadoras de la victoria, la inserción de vistas arquetípicas de ciudades, junto con otras de valor arqueológico como el campamento de santa Fe o la vista de la Alhambra, y la narración de diferentes fases de la contienda con escenas dedicadas a las labores de asedio, asalto y triunfo.⁶⁵ Un triunfo que permite la reiteración persuasiva del iconograma del vencido derrotado –genuflexo realizando un gesto de sumisión– y el vencedor triunfante a caballo, revestido de *regalia* o indumentos militares/gubernativos donde en diferentes secuencias –Málaga, Almería, Granada...– sobresalen los perfiles del cardenal Mendoza, la reina Isabel y el rey Fernando con traje militar/ gubernativo compartiendo protagonismo con los sonidos de las trompetas de guerra –¿añafiles?– y las enhiestas cruces que en compañía de armas y estandartes proclaman el sentido cristiano de la conquista.⁶⁶

Todo apunta a que los estalos no fueron planteados como testigos mudos, sino integrantes de un discurso que en la homilítica o en los pregones tuvo su faceta complementaria, al recordar y publicitar cada uno de los triunfos obtenidos. Baste recordar, en ese sentido, el eco de la toma de Moclín tras la hendidura y quebrantamiento de su torre principal a consecuencia de los *ingenios de guerra*

⁶³ Juan Carlos RUIZ SOUZA «*Oh lugar en que se manifiesta el rey heroico*. Castilla, Granada y la cultura visual del poder en la Génesis del Estado Moderno», en V. MINGUEZ (ed.), *Las artes y la arquitectura del poder*, Castellón, 2013, p. 753-767.

⁶⁴ Un estudio minucioso de todos los estalos en H. ARENA, «Las sillerías del coro del maestro Rodrigo Alemán», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, vol. XXXII (1966), p. 89-123 y J. de la Mata CARRIAZO, *Los relieves de la guerra de Granada en la sillería del coro de la catedral de Toledo*, Granada, 1985. El carácter épico de estos relieves se completa con la ejecución de las misericordias donde el entallador emplea un lenguaje iconográfico de carácter burlón y obsceno. El más reciente estudio sobre Rodrigo Alemán en D. HEIM, *Rodrigo Alemán und die Toledaner Skulptur um 1500: Studien zum künstlerischen Dialog in Europa*, Kiel, 2006, p. 90-146. La valoración político-estética de esta sillería en Aurora RUIZ MATEOS, Olga PÉREZ MONZÓN y Jesús ESPINO NUÑO, «Las manifestaciones artísticas», en *Orígenes de la monarquía hispánica. Propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*, J. M. NIETO SORIA (dir.), Madrid, 1999, p. 346-347 y Felipe PEREDA, «*Ad vivum?* o como narrar en imágenes la guerra de Granada», *Reales Sitios*, núm. 154 (2002), p. 2-20.

⁶⁵ Joaquín Yarza habla incluso de la ejecución previa de los últimos relieves («Imágenes reales hispanas en el fin de la Edad Media», en *Poderes públicos en la Europa medieval. Principados, reinos y coronas*, XXIII Semana de Estudios Medievales de Estella, Pamplona, 1997, p. 457).

⁶⁶ La bula de cruzada de la guerra de Granada fue vendida en sitios diversos para obtener medios económicos destinados a sufragar la conquista. Cit. F. PEREDA, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*, Madrid, 2007, p. 277.

(fuego artillero) en la crónica de Fernando del Pulgar⁶⁷ o el relato de Münzer⁶⁸ y la similitud de tales relatos con su estalo correspondiente. En ese sentido, hemos de insistir en la capacidad retórica de esta obra escultórica para publicitar una realidad histórica contemporánea, como sintetizó de modo magistral el viajero Jerónimo Münzer (1494-1495):

[...] *Los asientos del coro son muchos, y fueron tallados de nuevo por cierto escultor de la Baja Alemania. En cada uno de los sitiales está bellamente esculpida una escena de la conquista de la ciudad y castillo de Granada, de manera que puedes contemplar la guerra granatense como si la tuvieras ante los ojos...*⁶⁹

Honrar la memoria del rey

Según señalan las *Partidas*, el respeto al rey debe permanecer –e inclusive acrecentarse– tras su fallecimiento y en las correspondientes ceremonias de funerales y exequias. La Baja Edad Media terminó por definir un detallado programa conmemorativo que incluía desde la celebración del sacramento de la extremaunción, el amortajamiento del cadáver, su exhibición pública, la procesión urbana por las principales vías de la ciudad, la liturgia de la misa funeral, el entierro propiamente dicho y los oficios memoriales posteriores (aniversarios).⁷⁰ Una larga lista de pasos conmemorativos que trasladaban la atención de la esfera privada a la pública y de la más específica escatológica a otra de dimensión ciudadana ampliamente publicitada. Ceremonias de condición efímera que trasmutaban las ciudades y rompían abruptamente la monotonía de su ritmo cotidiano.⁷¹ Ceremonias perennizadas en las sepulturas bajomedievales, bien en su habitual formato paralelepípedo como traslación de las camas y parihuelas de dimensión memorial, bien en la exposición del yacente revestido con traje de aparato, bien en la migración a tema artístico en las paredes tumulares de las secuencias del oficio de difuntos o la comitiva urbana.

En la Castilla Trastámara, un importante porcentaje de la escultura funeraria suscribió estos formatos, como han señalado un nutrido número de investigadores,⁷² por lo que resulta todavía más sobresaliente constatar que dicha cualidad no adjetivó los sepulcros de la realeza, y afinamos el acento al realizar esta

⁶⁷ F. del PULGAR, *Crónica de los Reyes Católicos*, ed. J. Mata CARRIAZO, Madrid, 1943, cap. LXI.

⁶⁸ J. Münzer, *Viaje por España y Portugal. 1494-1495*, Madrid, 1991, p. 137.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 249.

⁷⁰ Olga PÉREZ MONZÓN, «Escenografías funerarias en la Baja Edad Media», *Codex Aquilarensis*, núm. 27/2011, p. 213-244.

⁷¹ Espectaculares fueron algunos de los celebrados en honor de los Reyes: Elisa RUIZ GARCÍA, «Aspectos representativos en el ceremonial de unas exequias reales (a. 1504-1516)», *En la España Medieval*, núm. 26 (2003), p. 263-294.

⁷² Siguen siendo un referente historiográfico los textos de M^a Jesús GÓMEZ BÁRCENA, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, 1988; *Idem*, «La liturgia de los funerales y su repercusión en la escultura gótica funeraria en Castilla», en *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte*

afirmación al ser conscientes de dos importantes limitaciones: la desaparición de la capilla de los Reyes o Trastámara (catedral de Toledo)⁷³ con la conservación única de su sacristía cubierta de mocárabes y de las efigies yacentes de los monarcas relocalizados en una nueva arquitectura del siglo XVI⁷⁴ y el *non finito* del monasterio franciscano de San Juan de los Reyes (Toledo), atendiendo a su condición de frustrado destino funerario de los Reyes Católicos.⁷⁵ Con pesar, asentimos en lo innegable de estos hechos y en la dificultad que introduce en nuestro argumentario. No sabemos la temática lateral de las tumbas catedralicias y si llegaron a diseñarse o pergeñarse teóricamente las piezas tumulares del monasterio franciscano; no obstante, contamos con otros ejemplos coetáneos e inmediatamente posteriores que nos pueden servir como elemento de análisis comparativo: la tumba de Juan II e Isabel de Portugal de la cartuja de Miraflores (Burgos),⁷⁶ la del príncipe Juan en santo Tomás (Ávila) o los monumentos dobles de Isabel y Fernando / Felipe y Juana en la capilla Real (catedral de Granada). Todos lucen la efiegie yacente de los monarcas con las adecuadas *regalia*, mas ninguno exhibe una ceremonia de exequias

de la Edad Media, Santiago de Compostela, I, 1988, p. 31-50; Joaquín YARZA LUACES, «La capilla funeraria hispana en torno a 1400», en *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, I, 1988, p. 67-92; *Idem*, *La nobleza ante el rey*, Madrid, 2003; Francesca ESPAÑOL, «Sepulcro de Sancho Sainz de Carrillo, pinturas con "planto fúnebre"», en *Vestiduras ricas. El monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*, Madrid, 2005, p. 208-211; *Idem*, «El Córder les Armes...»; *Idem*, «Ritual y liturgia en torno a los sepulcros santos hispanos medievales», *Codex Aquilarensis*, núm. 32/2016, p. 297-328; Miguel Ángel CORTÉS ARRESE, *El espacio de la muerte y el arte de las Órdenes Militares*, Cuenca, 1999; *Idem*, «Los espacios funerarios en los conventos de las Órdenes Militares», en *Del silencio de la cartuja al fragor de la orden militar*, Santa María la Real, 2010, p. 235-244; Olga PÉREZ MONZÓN, «La procesión fúnebre como tema artístico en la Baja Edad Media», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 20 (2008), p. 21-36; *Idem*, «Devoción y memoria en el arte funerario medieval castellano: una ambigua gramática visual», en J. ALBURQUERQUE y C. de AYALA (coord.), *Cister e as ordens militares na idade Média. Guerra, Igreja e vida Religiosa*, Tomar, 2015, p. 255-299; *Idem*, «Visiones artísticas y consenso político en la Corona de Castilla. Lo funerario en la Baja Edad Media», en J.M. NIETO SORIA y Óscar VILLARROEL GONZÁLEZ (coord.), *Pacto y consenso en la cultura política peninsular (siglos XI al XV)*, Madrid, 2013, p. 497-530; *Idem*, «La lectura en la Baja Edad Media: el sepulcro de Martín Vázquez de Arce y su retórica visual», *Goya*, núm. 357 (2016), p. 286-307; Sonia MORALES CANO, *Escultura funeraria gótica. Castilla La Mancha*, Madrid, 2017.

⁷³ Sobre la misma, Begoña ALONSO, «Las capillas funerarias de los Trastámara: De la creación de la memoria a "la grandeza humillada"», en O. PÉREZ MONZÓN; M. MIQUEL JUAN; M. MARTÍN GIL (eds.), *Retórica artística en el tardogótico castellano: la capilla de Álvaro de Luna en contexto*, Madrid, 2018.

⁷⁴ Adscritos al modelo de la iconografía mendicante de la humildad: Manuel NÚÑEZ, «La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria», *Fragmentos*, núm. 10 (1984), p. 73-84.

⁷⁵ Sobre el tema: Rafael DOMÍNGUEZ CASAS, «San Juan de los Reyes: espacio funerario y aposento regio», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, vol. LVI (1990), p. 364-383. La conquista de Granada posibilitó un nuevo espacio de sepultura: la capilla real de Granada (Antonio GALLEGO y BURÍN, *Dos estudios sobre la capilla Real de Granada*, Granada, 2006 e Ignacio HENARES CUÉLLAR, *La capilla Real, la catedral y su entorno*, Granada, 2016).

⁷⁶ Joaquín YARZA LUACES, *La Cartuja de Miraflores. I. Los sepulcros*, Madrid, 2007; Felipe PEREDA, «El cuerpo muerto del rey Juan II, Gil de Siloé y la imaginación escatológica (Observaciones sobre el lenguaje de la escultura en la alta Edad Moderna)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XIII (2001), p. 53-85.

de efímera dimensión memorial. Por el contrario, todos optan por un repertorio atemporal cifrado en figuras bíblicas o en la personificación de virtudes visibilizando con ello, no el momento postrero, sino la conceptualización del poder monárquico, en términos parecidos al defendido por el pensamiento especular. Circunstancias que, en una perspectiva anterior, apreciamos en la tipología de las *imago* de Alfonso X y Fernando III en la capilla hispalense de los Reyes⁷⁷ o en el derroche heráldico y el *cursus honorum* teñido de providencialismo cincelado en el doble cenotafio de Alfonso VIII y Leonor de Plantagenet (monasterio santa María la Real de las Huelgas, Burgos).⁷⁸ Tampoco en ellos aparecen ceremonias de funerales, si bien constatamos un nexo común: la presencia de reliquias como elemento articulador del entorno regio.

Recientes trabajos han incidido en la percepción integradora de los recintos de la memoria ponderando el protagonismo otorgado a objetos antes entendidos como elementos complementarios, con la consiguiente revisión de antiguas visiones historiográficas. En estos noveles planteamientos, recientemente, hemos argumentado que, en las Huelgas de Burgos, el muro separador de la clausura monástica se concibió como un muro relicario con un doble altar dedicado a la Cruz y a Todos los Santos, implementando el valor *quasi* litúrgico de la tumba del vencedor de las Navas de Tolosa.⁷⁹ Muro que, con el tiempo, ha cambiado de estética pero no de función, como redescubrimos en una mirada atenta al mismo. Las reliquias jugaron un papel relevante en la capilla de Sancho IV, según los últimos trabajos de la doctora Miquel,⁸⁰ y la capilla de Enrique II justifica su «inadecuada» disposición a los pies del templo, al tomar como base el pilar de la Descensión, por lo que, *sensu strictu*, se convierte en una capilla relicario. Pensamos que en la cartuja de Miraflores el espacio dispuesto tras el retablo, hoy adornado con figuras de frailes cartujos, pudo tener una función pareja y no descartamos una secuencia similar en san Juan de los Reyes, a pesar de que las deficiencias historiográficas sobre el funcionamiento litúrgico de la cabecera nos obligan a ser cautos al respecto.

Conocemos, pues, cada vez más el espacio arquitectónico y litúrgico que define el entorno fúnebre del rey y la tenencia de reliquias surge como un hecho consus-

⁷⁷ Teresa LAGUNA PAÚL, «Memoria de un espacio regio referencial: la capilla hispalense de Alfonso X», en O. PÉREZ MONZÓN, M. MIQUEL JUAN y M. MARTÍN GIL (eds.), *Retórica artística en el tardogótico castellano: la capilla de Álvaro de Luna en contexto*, Madrid, 2018.

⁷⁸ Rocío SÁNCHEZ AMEIJERAS, «El “cementerio real” de Alfonso VIII en las Huelgas de Burgos», *Semata: ciencias sociales e humanidades*, núm. 10 (1998), p. 77-109 y Olga PÉREZ MONZÓN, «Quando rey perdemos nunca bien nos fallamos. La muerte del rey en la Castilla del siglo XIII», *Archivo Español del Arte*, vol. LXXX (2007), p. 379-394.

⁷⁹ Olga PÉREZ MONZÓN, «“Bien contar [supieron] las gestas del buen rey”. Memoria visual de Alfonso VIII», en D. OLIVARES y M. POZA (eds.), *Alfonso VIII y Leonor de Plantagenet: confluencias artísticas en el entorno de 1200*, Madrid, 2017, p. 109-147.

⁸⁰ Matilde MIQUEL JUAN, «La capilla real de la Santa Cruz en la catedral de Toledo. Reliquias, evocaciones, uso y decoración», *Anuario de Estudios Medievales*, núm. 47/2 (2017), p. 737-768 y «Reliquias sagradas y enterramientos regios. La Capilla de la Santa Cruz de la Catedral de Toledo», *Reales Sitios* (aceptada su publicación, en prensa).

tancial que trasciende el nexo escatológico para enredar sus membranas con la teoría política tendente a la autoafirmación de la monarquía con tintes de sacralización – *vicarios de Dios en la tierra son los reyes*– conforme subraya el pensamiento político del momento y visibilizó la praxis artística. Bajo estos parámetros, encuadramos la «memoria de buen rey» asignada a relevantes dignidades como Fernando III o de modo particular a Alfonso VIII –desde la *General Estoria* de Alfonso X a las iniciativas de su beatificación o canonización promovidas con posterioridad⁸¹ y el valor de ciertos gestos latreúticos con la caracterización de los monarcas como personajes religiosos en el lenguaje efímero de las performance teatrales –recordemos los festejos donde Juan I aparecía bajo la fisonomía de Dios Padre⁸², la narrativa de textos literarios o el abecedario visual citando como ejemplos destacados la presencia de Isabel y Fernando entre el auditorio anónimo que asiste al sermón de Cristo (*Multipliación de panes y peces*, Juan de Flandes)⁸³ o la representación de los príncipes Juan y Margarita de Austria bajo el aspecto de sus santos homónimos en un díptico hoy perdido de Michel Sittow.⁸⁴

Lo expuesto nos lleva de nuevo a la hipótesis que tomábamos como punto de partida: la uniformidad en el planteamiento semántico de las tumbas reales como una opción consciente y mantenida en el tiempo que, al eliminar el accidente y la circunstancia, afianza el concepto atemporal de la dignidad regia. Hablamos de un código figurativo visual comprendido por la audiencia en la línea de los trabajos de Ruiz Souza sobre la migración al mundo cristiano del uso fúnebre de la bóveda de mocárabes –asimismo, de sentido cósmico y atemporal– bien como obra *ex novo* –capilla de la Asunción, monasterio de las Huelgas–, bien a través de su reutilización permanente –capilla real de Córdoba– o temporal –disposición transitoria del cuerpo de Isabel I bajo la cúpula de mocárabes de un antiguo palacio nazarí transformado en iglesia de un monasterio franciscano en la Alhambra.⁸⁵

Profundizaremos en este aspecto, reseteando nuestra mirada en una obra particular y ejemplar a la vez: la cartuja burgalesa de Miraflores. Como punto de arranque, hemos de considerar la propia casuística de esta fundación monástica destinada a cobijar el sepulcro de Juan II, lo que suponía una auténtica vuelta de timón –dirigida, probablemente, por el protagonista menos esperado– al romper la tradición familiar de inhumación en la capilla Trastámara de la catedral de Toledo.⁸⁶ Lejos

⁸¹ O. PÉREZ MONZÓN, «"Bien contar [*supieron*]..."», p. 111-112.

⁸² Francesc MASSIP BONET, *La monarquía en escena. Teatro, fiesta y espectáculo del poder en los reinos ibéricos: de Jaume El Conquistador al Príncipe Carlos*, Madrid, 2003, p. 266.

⁸³ F. PEREDA, *Las imágenes de la discordia...*, p. 270

⁸⁴ Matthias WENIGER, «Michel Sittow, a la luz del retablo de los Luna», en O. PÉREZ MONZÓN, M. MIQUEL JUAN, y M. MARTÍN GIL (eds.), *Retórica artística en el tardogótico castellano: la capilla de Álvaro de Luna en contexto*, Madrid, 2018.

⁸⁵ Juan Carlos RUIZ SOUZA, «Espacios funerarios islámicos y su migración a la Castilla bajomedieval», en O. PÉREZ MONZÓN, M. MIQUEL JUAN, y M. MARTÍN GIL (eds.), *Retórica artística en el tardogótico castellano: la capilla de Álvaro de Luna en contexto*, Madrid, 2018.

quedaba la celebración conmemorativa de la batalla de la Higuera en las naves catedralicias con la exhibición de los pendones, las armas y los emblemas reales;⁸⁷ lejos las ansias de su poderoso privado Álvaro de Luna, dueño de una amplia capilla en la girola, de compartir topografía fúnebre con el monarca castellano.⁸⁸ La decisión regia, tomada ya en la década de los cuarenta, constituía un meditado gesto de la llamada comunicación simbólica de trasfondo político, al visibilizar en un gesto una de las críticas esgrimidas hacia el monarca: la discutida dignidad regia en favor de la potestad del Condestable.⁸⁹ Resulta comprensible la oposición que don Álvaro siempre manifestó hacia este proyecto ya que, de modo tácito, aminoraba el valor significativo de su ambiciosa propuesta funeraria y, singularmente relevante, el momento elegido por el monarca: los años del segundo destierro del privado con su consecuente alejamiento de los círculos cortesanos.⁹⁰

Precisamente esta idea, el concepto gubernativo de la monarquía, constituirá uno de los ejes cardinales de la construcción burgalesa. Máxime si tenemos en cuenta que el proyecto, inconcluso en vida de Juan II y «arrinconado» bajo Enrique IV, recibió un impulso definitivo y su postrera conclusión en tiempos de su hija Isabel que, al decidir el entierro en el mismo presbiterio de su hermano Alfonso, creaba un particular espacio de memoria y legitimidad dinástica,⁹¹ circunstancia ciertamente notable en el contexto de su problemático ascenso al poder.⁹²

La complejidad del proyecto pergeñado obliga a pensar en el complemento

⁸⁶ Fundada por Enrique II como panteón privativo de la dinastía Trastámara; allí yacían el monarca fundador, su mujer, Juan I, Leonor de Aragón, Enrique III y Catalina de Lancaster y, en la estela de esta tradición, allí deberían descansar los restos de Juan II. Quedaba definida una topografía compleja pergeñada por sólidas puntadas semánticas; más, como analiza el texto de Begoña Alonso, el tiempo convirtió éstas en deshilados pespuntos («Las capillas funerarias de los Trastámara...»).

⁸⁷ *Crónica del Halconero*, p. 112. Los trabajos de José Manuel Nieto Soria («El ciclo ceremonial de la batalla de la Higuera (1431)», *Estudios de Historia de España*, vol. XII (2010), p. 389-404), Oscar Villarreal («Mitra y corona: el arzobispado de Toledo y la monarquía en época de Álvaro de Luna», en O. PÉREZ MONZÓN, M. MIQUEL JUAN, y M. MARTÍN GIL (eds.), *Retórica artística en el tardogótico castellano: la capilla de Álvaro de Luna en contexto*, Madrid, 2018) y Juan Carlos Ruiz Souza («Ciudad, catedral...», p. 142-157) han incidido en la casuística de este particular *adventus* celebrado desde las puertas de la ciudad y sus calles principales hasta la catedral donde discurrió una solemne procesión entre el pilar de la Descensión y el presbiterio.

⁸⁸ Etelvina FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, «Don Álvaro de Luna, Condestable de Castilla y Maestre de Santiago: hombre de su tiempo y promotor de las artes», en *La nobleza peninsular en la Edad Media*, León, 1999, p. 135-170.

⁸⁹ La iniciativa de Juan II tuvo un notable epílogo en el acto protagonizado por los Reyes Católicos al optar, en primera instancia, nuevamente por Toledo como ciudad de enterramiento pero cambiando el espacio catedralicio por el novel monasterio franciscano de san Juan de los Reyes.

⁹⁰ Vid. François FORONDA, «Álvaro de Luna, ¿el privado incomparable?» y O. PÉREZ MONZÓN y M. MIQUEL JUAN, «Los quales maestros gastaron todos su juyzio». Ambos en O. PÉREZ MONZÓN, M. MIQUEL JUAN, y M. MARTÍN GIL (eds.), *Retórica artística en el tardogótico castellano: la capilla de Álvaro de Luna en contexto*, Madrid, 2018.

⁹¹ Idea defendida por J. YARZA, *La Cartuja...*, p. 15-22.

⁹² Ana Isabel CARRASCO MANCHADO, *Isabel I de Castilla y la sombra de la ilegitimidad. Propaganda y representación en el conflicto sucesorio (1474-1482)*, Madrid, 2006.

entre una autoría intelectual y otra de mayor proyección artística, presente tanto en el propio diseño como en la ejecución material propiamente dicha; al modo de lo que ocurre en la capilla de Álvaro de Luna donde el ideario de María de Luna y Pedro González de Mendoza se implementa con la participación de *Juan de Córdoba*, *alcayde de Mançanares*, identificado en el estudio que hemos realizado con Juan Guas, como diseñador de los proyectos del retablo y los sepulcros con la ejecución última de los mismos por el entallador Sebastián de Toledo, el mazonero Pedro de Gumiel, los pintores Sancho de Zamora y Pedro de Segovia y la última participación de Michel Sittow.⁹³ En el caso toledano, la conservación de los traslados de los protocolos notariales ha permitido una mejor comprensión de las entretelas de este vasto proyecto y, si bien no se han conservado las muestras o dibujos correspondientes, imaginamos que debieron ser propuestas de alto nivel artístico, al modo del que realizó Gil de Siloe acerca de los sepulcros de Miraflores, por el que cobró una cuantía económica específica. La cita incluida en el *Diccionario* de Agustín Ceán Bermúdez,⁹⁴ en base a documentos del archivo de la Cartuja, constituye la única alusión a unos supuestos contratos hoy no conservados –quizá no localizados– sobre los sepulcros y el retablo de Miraflores realizados respectivamente entre los años 1489-1493 y 1496-1499, según la información recogida en el libro *Becerro* de esta construcción monástica.⁹⁵ Calibramos la sincronía de ambos proyectos

⁹³ O. PÉREZ MONZÓN y M. MIQUEL JUAN, «Los quales maestros...».

⁹⁴ *Se pagaron a Gil el año de 1486, 1340 maravedís por la delineación o traza de estas dos obras [sepulcro de los reyes y el del infante don Alfonso] (Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, Madrid, 1800, IV, p. 378). La cantidad difiere levemente de la información aportada por F. Tarín y Juaneda: Su coste según el archivo de Miraflores fue el siguiente: por la delineación, 1.486 maravedís. Valor del alabastro. 158.252 maravedís. Obra de manos. 442.667. Suma total. 602.405 maravedís (La real cartuja de Miraflores, Burgos, 1896, p. 192, nota nº 2). Pensamos que la discrepancia obedece a una sencilla errata, al confundir la cantidad con el año en el que se realizó el pago.*

⁹⁵ El texto es preciso en la cuantía económica, el marco cronológico y la necesidad previa de un dibujo por parte del maestro. No incluye el importe de este último, ni la información desglosada del coste de materiales, por lo que pensamos que los autores antes señalados debieron de manejar una documentación complementaria hoy no conservada: 1486. *Por el mes de mayo el maestro Gil, padre del maestro Siloe, delineó el sepulcro de los reyes, y el del infante don Alfonso. También se hizo convenio con Martín Sánchez escultor para hacer la sillería de los monjes (fol. 22). 1492. Día 2 de enero se ganó Granada, era lo único que ya poseían los moros. A los judíos se les dio de término los meses de mayo, junio y julio para determinar o hacerse cristianos o salir del reino. A 8 de agosto salió el señor obispo de Burgos a Palenzuela a recibir el cuerpo del infante don Alonso que traían de Arévalo. Llegó a Burgos el día 10 y al día siguiente le trajeron a esta casa y le colocaron en su sepulcro en la pared de la iglesia al lado del evangelio cerca de la puerta de la sacristía (fol. 23). 1493. A dos de agosto se concluyeron en un todo los sepulcros de los reyes y el del infante los que se empezaron a 29 de abril de 1489. Costaron en todo seiscientos mil novecientos y treinta mrs. Este año se concluyó la reja de la iglesia que divide el coro de los conversos y seculares. La empezó fr. Francisco de salamanca converso profeso de esta casa ya había hecho las rejas de los dos sepulcros reales y la reja grande del Paular y otras cosas. Era de mucha habilidad especialmente en su oficio de herrero pero buscaba más sus comodidades que a Jesucristo. Dejó la cartuja y se pasó a la orden de santo Domingo de la que procuró luego eximirse. Fabricó dos rejas grandes y hermosas de hierro sobredoradas en la catedral de Sevilla no se sabe si con el hábito o sin él ni su paradero (fol. 23) ... 1496. A 15 de agosto murió la reina doña Isabel mujer del rey don Juan y madre del infante don Alonso y de doña Isabel la*

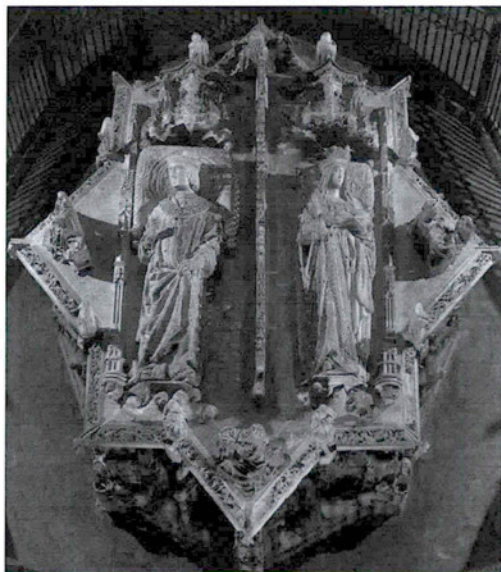


FIGURA 9. Sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal.
Tapa fúnebre con yacentes (Fuente: Yarza Luaces,
La Cartuja de Miraflores. I. Los sepulcros, portada).

como obras vinculadas al diseño creativo de Siloe⁹⁶—con la participación de su taller y el trabajo de Diego de la Cruz—, siempre novedoso e impactante, en sintonía con una autoría intelectual, hasta ahora algo escurridiza, donde consideramos que el dominico y confesor de la reina fray Alonso de Burgos debió de desempeñar un papel relevante. Desarrollaremos esta idea en posteriores trabajos explícitamente dedicado a este espacio de la memoria fúnebre; mas, para acomodarnos a las lógicas res-

católica la que vivió en Arévalo muchos años perdida la cabeza (fol. 24). Este año se hicieron y se colocaron las mesas del refectorio. El año de 60 (dice que se hizo el refectorio y sirvió de iglesia serviría hasta este año de 96 pero colocadas las mesas no era regular celebrasen allí los oficios divinos. No dice cuando se empezaron a celebrar en la iglesia y este año de 96 dice que el maestro Gil y Diego de la Cruz empezaron el retablo del altar mayor y le concluyeron el año de 99. Hasta este año no pudiesen celebrar los oficios divinos en la iglesia. Es regular que estos tres o cuatro años los celebrasen en el capítulo de lo que hay alguna tradición (fol. 24) (La cartuja de Miraflores de 1442 a 1764 del libro Becerro. Noticia breve y compendiosa de la fundación de esta real cartuja de Miraflores sacada del libro de Becerro con otras noticias dignas de saberse, Cartuja de Miraflores, Burgos).

⁹⁶ La personalidad de este artífice en Joaquín YARZA LUACES, *Gil de Siloe*, Madrid, 1991 y en las *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su época*, Burgos, 2001.

tricciones de este artículo, queremos poner nuestro acento en el artefacto que centraliza la cabecera, el doble sepulcro de Juan II de Castilla e Isabel de Portugal (fig. 9).

En un imprescindible trabajo sobre Miraflores, Joaquín Yarza llamó la atención sobre el valor simbólico del formato estrellado del sepulcro y sus amplificadas dimensiones. Tamaño y forma constituyen los elementos más visibles del lenguaje elocuente desplegado en la obra, en combinación con una meditada iconografía conformada por la efigie yacente de los monarcas, la representación de las siete virtudes alusivas al carácter ejemplar de los buenos gobernantes, personajes veterotestamentarios famosos por su fuerza, sabiduría y liderato como «prefiguraciones» del oficio real, escudos sostenidos por leones coronados, cartujos en oración y un universo de microarquitecturas, marginalias esculpidas y un glosario de animales en lucha –preferentemente leones– en la base del monumento tumular.⁹⁷

Tan vasto programa resulta posible por la escala monumental empleada y la cadencia a la *amplificatio* bien por la reiteración de elementos, bien por el tamaño de los mismos. Circunstancias agrandadas por la cercanía de la sillería de monjes –a escala natural–, la comedia anchura de la cabecera –por oposición, el sepulcro ve realzadas sus dimensiones– y la proyección vertical de la tapa gracias a la disposición de los evangelistas y un repertorio hagiográfico en los vértices principales y ángulos menores de la estrella, a modo de claves pinjantes invertidas en su *dispositio* capaces de crear un efecto de pantalla-tamiz protectora de las efigies reales. Impresión a la que contribuía una verja delimitadora, también realizada por el maestro Gil, con ángeles de rostros bifaces.⁹⁸ La pérdida o descontextualización de algunas de estas esculturas –efigie de Santiago, Metropolitan Museum, New York– y los cambios en el contorno metálico han aminorado los efectos producidos.

La efigie yacente de Juan II e Isabel de Portugal centralizaba esta maquinaria fúnebre.⁹⁹ Isabel, conforme a la práctica mantenida en los cenotafios femeninos y particularmente en los escasos sepulcros dobles o de matrimonio, suscribe el prototipo de recato y piedad al sujetar entre las manos un contario y un libro de horas (fig. 10). En los sepulcros masculinos, prevalece una lectura en clave política y particularmente de connotación militar. Precisamente ese es el valor signifi-
ficante del ya-

⁹⁷ Recientemente, se ha planteado una interpretación de la iconografía del cenotafio en clave litúrgica vid. F. PEREDA, «El cuerpo muerto del rey...», p. 53-86.

⁹⁸ Descompuesta con posterioridad, el libro Becerro apunta alguno de sus elementos más significativos: *Los ángeles que había en la reja grande y tenían dos caras, la una de hombre y la otra de mujer, los hizo el maestro Gil. (El mismo que hizo los sepulcros y costaron 16.000 mrs. (La cartuja de Miraflores de 1442 a 1764 del libro Becerro, fol. 43v).*

⁹⁹ Las esculturas regias, apoyadas en peanas figurativas y protegidas por doseles arquitectónicos, descansan sobre una anodina superficie que, desde nuestro punto de vista, no parece encajar con el diseño primitivo. Los trabajos realizados sobre obras contemporáneas como los sepulcros de Álvaro de Luna o Martín Vázquez de Arce permiten apreciar el valor escenográfico de este elemento debido a su ornato con un elemento textil de uso fúnebre o palatino (O. PÉREZ MONZÓN, «La lectura en la Baja Edad Media...», p. 286-300). No sería aventurado plantear una hipótesis parecida para el enterramiento real de Miraflores.



FIGURA 10. Isabel de Portugal con contario y libro de horas (Fuente: Yarza Luaces, *La Cartuja de Miraflores. I. Los sepulcros*, p. 29).



FIGURA 11. Juan II con ricas vestimentas y cetro. Sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal

cente de Juan II. Nada hace pensar en el monarca invicto –recordemos el *adventus* regio celebrado en Toledo con ocasión de su victoria en la Higuera–, sólo en su cualidad gubernativa a través de vestimentas cortesanas, la corona y el cetro (fig. 11). La precisión tiene un valor añadido al comprobar la coincidencia –por oposición– con la crítica vertida a su discutida dignidad regia en favor de la potestad de su privado Álvaro de Luna. Si los detractores del Condestable, en su caída política le acusaban de tirano –juicio visto como una suerte de prerrogativa regia¹⁰⁰; en los mecanismos de la comunicación simbólica, la propaganda proclive al padre de Isabel I resaltó su elocuencia y dotes de gobierno. En esa campaña de apoyo, ciframos nuevamente la personalidad de Alonso de Cartagena, orador en el sermón pronunciado en los funerales de Juan II y partícipe de glosas elogiosas hacia su figura. Del monarca resalta su elocuencia como sinónimo de la afirmación de rey sabio, la majestad cifrada en «hermosas» vestimentas de valor político empleadas en el ámbito de la ceremonia y la soberanía significada en atributos como el león, el águila, la espada o el cetro, objeto que se prestaba de forma idónea para afirmar el origen divino del poder real¹⁰¹ y que adquirió una notable relevancia ceremonial bajo Juan II.¹⁰² Todas estas circunstancias no debieron pasar desapercibidas en el aditamento ornamental del rey yacente.

El prelado burgalés implementa estas cualidades con la enumeración de virtudes, siguiendo la estela del relato especular. Centra su atención en las virtudes propias de la *rex publica* y su descripción: la justicia asociada a la preeminencia, la potestad y la gracia; la fortaleza de ánimo íntimamente enhebrada a la contienda militar (fig. 12); y la liberalidad, en términos de la munificencia aristotélica, como

¹⁰⁰ F. FORONDA, «Álvaro de Luna...».

¹⁰¹ L. FERNÁNDEZ GALLARDO, *Alonso de Cartagena...*, p. 345-361.

¹⁰² J. M. NIETO, *Ceremonias de la realeza...*, p. 187-188.

símbolo de la piedad y excelencia gubernativa.¹⁰³ El ideario desarrollado coincide conceptualmente con los sepulcros de Miraflores, pero no tanto en su praxis artística. Además, la retórica narrativa desplegada en el cenobio burgalés es más amplia, al incorporar las virtudes teologales y referencias de personajes veterotestamentarios. En este caso, debemos acudir a nuevas publicaciones especulares, más tardías en el tiempo y más implicadas en el concepto sacralizador de la monarquía, como el *Regimiento de príncipes* (c. 1470) de Gómez Manrique, mandado a la reina Isabel poco antes de su proclamación con la petición a Fernando de ajustar su vida al cumplimiento de las virtudes,¹⁰⁴ o la *Exhortación de Pedro de Chinchilla* (1467) dedicada al príncipe don Alfonso, donde se anteponen las virtudes teologales a las morales.¹⁰⁵ En último término, estas obras coinciden con la semántica del sepulcro si bien, como hemos observado, no constituyen su fundamento icónico explícito.¹⁰⁶

La memoria regia en la cartuja adquirió su más nítida definición con la tenencia de un magnífico tesoro. Recuperar su identidad constituye una demanda historiográfica debido a las pignoraciones, menoscabos, robos y pérdidas sufridas en la agitada intrahistoria del cenobio –particularmente durante la Invasión francesa o la Desamortización–, pues trabajos recientes como el de Ronda Kasl no han resuelto importantes interrogantes sobre el tema.¹⁰⁷



FIGURA 12. Virtud de la Justicia. Sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal. (Fuente: Yarza Luaces, *La Cartuja de Miraflores. I. Los sepulcros*, p. 49).

¹⁰³ L. FERNÁNDEZ GALLARDO, *Alonso de Cartagena...*, p. 329-343.

¹⁰⁴ Fernando GÓMEZ REDONDO, *Historia de la prosa de los Reyes Católicos. El umbral del Renacimiento*. Tomo I, Madrid, 2012, p. 437-444.

¹⁰⁵ David NOGALES RINCÓN, «Un espejo dirigido al rey Alfonso XII de Castilla: la Exhortación o información de buena y sana doctrina de Pedro de Chinchilla», en G. FOURNÈS y E. CANONICA, (ed.) *Le miroir du prince. Écriture, transmission et réception en Espagne (XIII^e-XVI^e siècle)*, Bordeaux, 2011, p. 203-224 y L. FERNÁNDEZ GALLARDO, *Alonso de Cartagena...*, p. 334.

¹⁰⁶ El abanico desplegado adquiere una nueva dimensión si consideramos su carácter sincrónico al sepulcro Luna. En esta ocasión, el sepulcro inmortaliza un acto celebrativo –unas exequias que nunca existieron–, el yacente viste armadura de mediados del siglo XV y las únicas virtudes son las cardinales enfocando el empeño en la gobernanza del reino. No fue esa la opción desplegada en Miraflores.

¹⁰⁷ Ronda KASL, *The making of hispano-flemish style: Art, Commerce and politics in fifteenth-century Castile*, Turnhout, 2014.

Tesoro conformado por alhajas litúrgicas u objetos heteróclitos, significativos por su valor material o autoría y convertidos en referentes del gusto, la devoción o la propia magnificencia regia. Pensemos en el *tríptico de Miraflores* (c. 1445. Berlin, Staalische Museen, Gemäldegalerie) de Roger van der Weyden, donado por Juan II a la cartuja y una de las primeras obras del autor flamenco conservada en tierras castellanas.¹⁰⁸ Según la reciente hipótesis de Francisco de Paula Cañas, además, tuvo un especial significado espiritual y político para el monarca, que lo pudo emplear en acontecimientos militares decisivos como altar portátil, según un privilegio concedido por el papa Eugenio IV en 1438.¹⁰⁹ El sentido último de esta pieza de devoción se manifiesta en el encargo de una copia por parte de Isabel a su pintor de corte Juan de Flandes, con destino a su privativo espacio de la memoria, la capilla Real de Granada,¹¹⁰ y en la frustrada intención de Felipe II de efectuar su traslado al monasterio de El Escorial convertido, como señalábamos en la primera página, en el contexto plástico y librario de la memoria regia.¹¹¹

Tesoro acrecentado por la política del regalo artístico, donde grandes del reino como signo vehicular de su cercanía a la Corona realizaron costosos y asimismo magníficos presentes.¹¹² Colaborar en su engalanamiento no era una cuestión baladí, sino un asunto de visibilidad cortesana. Bajo esta perspectiva, hemos encontrado dos importantes nombres propios: Pedro González de Mendoza (1428-1495) y Alonso de Burgos (1415-1499). Ambos fueron eruditos, buenos consejeros, prelados conocidos por el apoyo a los monarcas y con inquietudes artísticas no exentas de trasfondo político, como avala su patronato respectivo sobre la *sillería baja* de la catedral de Toledo o la fundación del *colegio de san Gregorio* de Valladolid.¹¹³ Pensamos que tuvieron una estrecha relación con la Cartuja.

El primer indicio en este sentido vino, por colateral que pueda resultar, del es-

¹⁰⁸ Stephan KEMPERDICK, «Roger van der Weyden. *Tríptico de Miraflores*», en L. CAMPBELL (ed.), *Roger van der Weyden y los reinos de la península Ibérica*, Madrid, 2015, p. 88-97.

¹⁰⁹ Francisco de Paula CAÑAS, «Juan II y el Tríptico de Miraflores: marco espiritual, proyección política y propaganda regia en torno a una donación real (1445)», en L. CAMPBELL y J. J. PÉREZ PRECIADO (eds.), *Roger van der Weyden y España*, Madrid, 2016, p. 26-27.

¹¹⁰ Avatares posteriores favorecieron su atomización (Nueva York. Metropolitan Museum of Art. *La aparición de Cristo a la Virgen*) y el recorte de dos de las tablas (capilla Real de Granada. *La Virgen adorando al Niño y La Piedad*). Vid. Pilar SILVA MAROTO, «Juan de Flandes. La aparición de Cristo a la Virgen (c. 1496-99/1500)», en *Roger van der Weyden y los reinos de la península Ibérica*, 2015, p. 148-152.

¹¹¹ *Mereçieron* –escribe el cronista Gil González Davila (+1658)– *tal vez su mayor calificación la alabanza del señor rey Felipe segundo, y aber mostrado gusto de trasladarla a san Lorenzo el Real que executara si el padre prior que se alló presente no le truxera a la memoria era má antigua casa syuya la de Miraflores donde le servian*. Pub. F. de P. CAÑAS, «Juan II y el Tríptico de Miraflores...», p. 20.

¹¹² Sobre la memoria, su evocación y uso político ver las jornadas *Memoria e Historia. Utilización política en la Corona de Castilla al final de la Edad Media*, J. A. FERNÁNDEZ DE LARREA y J. R. DÍAZ DE DURANA (eds). Madrid, 2010.

¹¹³ Sobre este prelado, Diana OLIVARES, *Alonso de Burgos y la arquitectura castellana del siglo XV*, Madrid, 2013.

tudio del retablo de la capilla de Álvaro de Luna. Los trabajos técnicos y artísticos realizados nos permitieron identificar dos hechos relevantes: el retrato de Pedro González de Mendoza bajo el aspecto de san Buenaventura en la predela y vincular el nombre del pintor Juan de Segovia, partícipe en el mismo, con el apodado como maestro de Miraflores.

El pseudónimo atribuido por Lafuente Ferrari¹¹⁴ responde a un artifice activo en Castilla en la última década del siglo XV que debe su nombre a la atribución de seis tablas de la vida del Bautista –la *Visitación*, el *Nacimiento del Bautista*, el *Bautismo de Cristo*, la *Predicación del Bautista*, el *Arresto* y la *Decapitación*–, miembros *disjecta* de un retablo que, procedentes de la cartuja de Miraflores (Burgos), hoy custodia el museo Nacional del Prado. En base a esta información, Pilar Silva Maroto dedicó un capítulo de su abultada tesis a este maestro, intentado reconstruir su bagaje formativo –débitos de maestros flamencos– y su periplo laboral situando su actividad, por lo menos una parte de ella, en el entorno de Burgos.¹¹⁵ Sin embargo, la investigación señalada nos ha llevado a sugerir otro planteamiento y preguntarnos si el pseudónimo atribuido de modo fortuito, no ha contribuido a desvirtuar el enfoque de análisis necesario, al situar en la capital castellana su ámbito laboral y no el lugar de recepción de un encargo de diferente procedencia. En este cambio de posicionamiento, ha sido relevante documentar la participación de Juan de Segovia en el retablo Luna, al fijar un eslabón intermedio entre los trabajos realizados por este maestro en la década de los 80 en Guadalajara y el vecindario mantenido en la misma ciudad en 1497. Estos datos permiten argumentar una filiación –¿trayectoria laboral?– entre el maestro y el linaje Mendoza que, como es sabido, mantuvo unos estrechos nexos con la ciudad alcarreña.¹¹⁶ La pertenencia del maestro a la Casa nobiliaria incluiría, entre sus dispares ocupaciones, la realización de retratos y variados encargos, correspondiendo algunos de los más significativos al prelado Pedro González de Mendoza. Le vemos envejecer en los pinceles de Segovia pues, a modo de particular *ex libris* visual, gusta de incluir su silueta en disímiles composiciones y compañías. En las tablas del retablo de san Francisco de Guadalajara, protagoniza la ceremonia de su nombramiento episcopal; en la *Mater ómnium* de las Huelgas (Burgos),¹¹⁷ en posición piadosa se une a la familia real y a una representación de la comunidad cisterciense femenina; y en la escena de la *Predicación del Bautista*, integrante de las tablas del museo del Prado, aparece con traje cardenalicio embebido ante el discurso narrativo-gestual del predecesor de Cristo. Volviendo a los ejemplos mencionados, cabe decir que el primero fue un encargo para su iglesia panteón en

¹¹⁴ Enrique LAFUENTE FERRARI, *El Prado: del románico a El Greco*, Madrid, 1972, p. 107.

¹¹⁵ Pilar SILVA MAROTO, «Maestro de Miraflores (h. 1480-1500)», en *Pintura hispanoflamenca Castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*, II, Valladolid, p. 645-667.

¹¹⁶ O. PÉREZ MONZÓN y M. MIQUEL JUAN, «Los quales maestros gastaron todos su juyzio...»

¹¹⁷ Consideramos que la atribución generalizada otorgada a Diego de la Cruz y taller debe ponerse en entredicho, pues observamos unas notabilísimas asociaciones plásticas con el llamado maestro de Miraflores y pensamos que, parte del mismo, corresponde a su ejecución.



FIGURA 13. Maestro de Miraflores (Juan de Segovia), *Predicación de san Juan Bautista*. Detalle con el rostro del cardenal Pedro González de Mendoza, ca. 1490-1500, técnica mixta sobre tabla, Museo Nacional del Prado. (Fuente: Pilar Silva Maroto, *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*, II, Valladolid, 1990, p. 657)

la ciudad alcarreña; la pieza del monasterio cister ya había sido considerada como un donativo del prelado al cenobio regentado en esos años por su hermana Ana Mendoza;¹¹⁸ y, como última coda, consideramos las tablas de Miraflores como un presente del linaje Mendoza a uno de los espacios de la realeza más emblemáticos durante el gobierno de los Reyes Católicos, con el sutil detalle de ofrendar un retablo cuya advocación coincide con el nombre del monarca fundador.

Podemos, inclusive, apuntalar más esta hipótesis y considerar a Pedro González de Mendoza como el instigador real del encargo en base a dos novedosos argumentos: la elección como autor de Juan de Segovia, uno de sus maestros de confianza, y, de modo sobresaliente, debido a la representación del prelado con su vestimenta cardenalicia e inconfundible perfil entre la atenta multitud que escucha la *Predicación del Bautista* (fig. 13) en una suerte de *flash-back* contemporáneo que volveremos a encontrar repetido en la citada *Mater omnium* de las Huelgas.

La pujanza de las artes predicatorias en el período contribuyó a la popularidad del tema de las prédicas al aire libre. Santos célebres mendicantes y otros nuevos de moderna canonización –san Vicente Ferrer...– disertan sobre su sermón subidos a

¹¹⁸ La autora sugiere esta comitencia, sin descartar totalmente otras opciones (monarcas, abadesa Mendoza...) (*Pintura hispanoflamenca...*, II, p. 400).

un púlpito improvisado ante la atenta mirada de una audiencia de diferentes clases sociales, donde no faltaba el gracioso en forma de persona somnolienta que asiste al sermón. No concurren esas circunstancias en la pieza del Prado. Notamos la presencia de un grupo de cartujos de diferentes edades que, con libros, gestos de asombro o miradas atentas, escuchan las palabras del predecesor; mas, en primer término, no hay un público variado, ni menesterosos o enfermos, ni tan siquiera el bufón que en forma de somnoliento duerme plácidamente durante el sermón. En contrapartida, sobresale la disposición en V abierta de las seis personas del primer plano. Todos son hombres y visten lujosos ropajes. Uno de ellos es el aludido arzobispo de Toledo. ¿Los otros? No conocemos su identidad, pero nos sorprenden determinados detalles, como los gestos de afecto entre dos de ellos –en el protocolo gestual de la Edad Media, un brazo sobre el hombro de otra persona era un signo de afecto– y la respetable ancianidad de la figura que se sostiene con un bastón. Todo ello nos sugiere una suerte de reunión familiar y, como extensión, un probable presente del linaje Mendoza a la cartuja con la «modestia» propia de la época de colocar allí sus rostros.

La modestia, precisamente, no fue una cualidad propia de Alonso de Burgos, a tenor de la reiteración constante de su efigie y sus símbolos que apreciamos en el *ductus* fijado entre la fachada de la iglesia de san Pablo de Valladolid, su capilla funeraria y el colegio de san Gregorio. Vía «ceremonial» que vertebraba sus tres hitos biográficos vitales: su pertenencia a la orden dominica –en el tímpano de san Pablo, su efigie orante se inserta en la historia de la orden representada en sus figuras más emblemáticas, las más antiguas, las más señeras y las noveles de canonización–, su preeminencia como orador –en la tapa de su sepulcro, en escala natural, daba una plática a distintos miembros de la realeza– y su impronta intelectual –en la fachada comparte protagonismo con san Pablo y san Gregorio, uno de los padres de la iglesia. Con este vasto proyecto, también objeto de estudio en trabajos posteriores, imaginamos a Alonso de Burgos no sólo cerca del entorno piadoso y político de la reina, sino también en la cercanía del ideario político de sus proyectos artísticos. Y, en ese punto, recabamos la atención en una singular pieza suntuaria: el llamado cáliz de Cuenca, considerado una dádiva del prelado Burgos a la catedral en recuerdo del tiempo que gobernó esta diócesis.

Pero ciertos elementos no encajan. En primer lugar, es una pieza extraordinaria tanto por su tamaño, con categoría casi de ministerial, como por la excelente calidad de sus materiales y una compleja iconografía, aclarada recientemente por Gemma Palomo y Diana Olivares,¹¹⁹ definida por un círculo de ángeles con signos de la pasión en la copa, un repertorio hagiográfico femenino en el nudo y un glosario de virtudes y figuras veterotestamentarias en la base, sin el olvido de los escudos con la flor de lis, alusivos a Alonso de Burgos (fig. 14). No conocemos ninguna otra al-

¹¹⁹ Gemma PALOMO y Diana OLIVARES, «Escudos con flor de lis o la huella de un prelado promotor: Alonso de Burgos. Obispo de Cuenca (1482-1485)», *Lope de Barrientos*, núm. 6 (2013), p. 93-124.



FIGURA 14. Cáliz de Alonso de Burgos.
Museo diocesano de la catedral de Cuenca.
(Fuente: Palomo y Olivares, *Escudos con flor de lis*).



FIGURA 15. Cáliz de Alonso de Burgos.
Museo diocesano de la catedral de Cuenca.
Detalle de la base con representaciones de
virtudes (Fuente: Palomo y Olivares,
Escudos con flor de lis).

sión en la copa, un repertorio hagiográfico femenino en el nudo y un glosario de virtudes y figuras veterotestamentarias en la base, sin el olvido de los escudos con la flor de lis, alusivos a Alonso de Burgos (fig. 14). No conocemos ninguna otra alhaja litúrgica de uso eucarístico con esta particular iconografía que, como hemos visto, es propia de los monumentos funerarios y, de forma muy satisfactoria, observamos la coincidencia entre los atributos de ciertas virtudes del cáliz con los que portan las figuras femeninas del sepulcro real (fig. 15). Tampoco creemos poder interpretarlo de modo fortuito; de hecho, planteamos todo lo contrario: la posibilidad de considerar el llamado cáliz de Cuenca como una dádiva de Alonso de Burgos a la cartuja de Miraflores. Su coincidencia con el programa icónico del sepulcro y, probablemente del retablo —¿los ángeles pasionistas de la copa recuerdan los círculos angélicos del retablo? ¿los monjes dominicos de la cúspide del retablo, tendrían sentido si aceptamos la intervención de Burgos en el proyecto? — proporcionarían un contexto adecuado a esta pieza magnificente. Pieza que, podríamos interpretar como una maqueta a escala del proyecto. De un proyecto, ¿pergeñado por el afamado confesor de la reina?

BIBLIOGRAFÍA

- Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su época*. Burgos, 2001.
- ALFONSO X, *Leyes de Alfonso X. I. Especulo*, MARTÍNEZ DÍEZ, G. (ed.); RUIZ ASENCIO, J. M. (colab.). Ávila, 1985.
- ALFONSO X. *Segunda Partida*, Título I, Ley V. *Las Siete Partidas del Sabio Rey don Alonso el nono, nuevamente glosadas por el licenciado Gregorio López del Consejo Real de Indias de su Majestad*, [Salamanca, 1555], Madrid, 1985.
- ALONSO, Begoña. «Las capillas funerarias de los Trastámara: De la creación de la memoria a “la grandeza humillada”». En: PÉREZ MONZÓN, O.; MIQUEL JUAN, M; MARTÍN GIL, M. (eds.), *Retórica artística en el tardogótico castellano: la capilla de Álvaro de Luna en contexto*, Madrid, 2018.
- ARENA, H. «Las sillerías del coro del maestro Rodrigo Alemán». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, vol. XXXII (1966), p. 89-123.
- AVRIL, François; GOUSSET, Marie-Thérèse; GUENÉE, Bernard. *Les Grandes Chroniques de France*. París, 1987.
- AVRIL, François (dir.). *Jean Fouquet, peintre et enlumineur du XV^e siècle*. París, 2003.
- AZCÁRATE, José María de (comp.). «Datos histórico-artísticos de fines del siglo XV y principios del XVI». En: *Colección de documentos para la historia del arte en España*, vol. 2. Madrid-Zaragoza, 1982, p. 72-73.
- BECEIRO, Isabel. *Libros, lectores y bibliotecas en la España medieval*. Murcia, 2007.
- BELTING, Hans. *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid, 2010.
- BIZZARRI, H.O. «Del texto a la imagen: representaciones iconográficas de la realeza en un manuscrito de Los Castigos del rey don Sancho (Ms. BN Madrid, 3995)». *Incipit*, vol. XXII (2002), p. 53-94.
- BRACONS I CLAPÉS, Josep «*Operibus monumentorum quae fieri facere ordinamus*. L'escultura al servei de Pere el Cerimoniós». En: *Pere el Cerimoniós i la seva època*. Barcelona, 1989, p. 209-243.
- CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula. «Juan II y el Tríptico de Miraflores: marco espiritual, proyección política y propaganda regia en torno a una donación real(1445)». En: CAMPBELL, L.; PÉREZ PRECIADO, J. J. (eds.), *Roger van der Weyden y España*. Madrid, 2016, p. 26-27.
- CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula. «De Calahorra a Toledo. Una aproximación a los espacios curiales domésticos de Pedro González de Mendoza, prelado castellano y gran Cardenal de España (1454-1495)». En: PÉREZ MONZÓN, O.; MIQUEL JUAN, M; MARTÍN GIL, M. (eds.), *Retórica artística en el tardogótico castellano: la capilla de Álvaro de Luna en contexto*. Madrid, 2018.
- CARRASCO MANCHADO, Ana Isabel. *Isabel I de Castilla y la sombra de la ilegitimidad. Propaganda y representación en el conflicto sucesorio (1474-1482)*. Madrid, 2006.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. «Por las Huelgas los juglares. Alfonso XI de Compostela

- a Burgos, siguiendo el *Libro de la Coronación de los Reyes de Castilla*. *Medievalia*, núm. 15 (2012), p. 143-157.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. «Architecture and Liturgical Space in the Cathedral of Santiago de Compostela. The *Libro de la Coronación de los Reyes de Castilla*». *Hispanic Research Journal*, núm. 13/5 (2012), p. 466-486.
- Castigos del rey don Sancho*, BIZZARRI, Hugo Oscar (ed. int. y notes). Madrid, 2001.
- CASTILLO OREJA, Miguel Ángel. «La conservación de un valioso legado: la rehabilitación de los alcázares reales en la política constructiva de los Reyes Católicos». En: *Los alcázares reales. Vigencia de los modelos tradicionales en la arquitectura áulica cristiana*. Madrid, 2001, p. 99-127.
- CASTILLO OREJA, Miguel Ángel. «Imagen del rey, símbolos de la monarquía y divisas de los reinos: de las series de linajes de la Baja Edad Media a las galerías de retratos del Renacimiento». En: *Galería de Reyes y Damas del Salón de Embajadores. Alcázar de Sevilla*. Madrid, 2002, p. 11-39.
- Catálogo de la Real Biblioteca*. Tomo XI. Manuscritos. Vol. II. Madrid, 1994.
- CEÁN BERMÚDEZ, Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, vol. IV. Madrid, 1800.
- CHAO CASTRO, David. «Perfecto rey-caballero: esquemas iconográficos para los príncipes castellanos de fines del Medievo». En: Forunès, G.; Canonica, E. (eds.), *Le Miroir du prince. Écriture, transmission et réception en Espagne (XIII^e-XVI^e siècle)*. Bordeaux, 2011, p. 261-286.
- CHECA, F. «Poder y piedad. Patronos y mecenas en la introducción del Renacimiento en España». En: *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los orígenes de la Casa de Austria en España*. Toledo, 1992, p. 29-30 y 307-317.
- COLLAR DE CÁCERES, Fernando. «En torno al *Libro de retratos de los Reyes de Hernando de Ávila*». *Boletín del Museo del Prado*, vol. IV, núm. 10 (1983), p. 7-35.
- CORTÉS ARRESE, Miguel Ángel. *El espacio de la muerte y el arte de las Órdenes Militares*. Cuenca, 1999.
- CORTÉS ARRESE, Miguel Ángel. «Los espacios funerarios en los conventos de las Órdenes Militares». En: *Del silencio de la cartuja al fragor de la orden militar*. Santa María la Real, 2010, p. 235-244.
- Crónica Anónima de Enrique IV de Castilla 1454-1474 (Crónica Anónima)*, SÁNCHEZ-PARRA, M^a P. (ed.), vol. II. Madrid, 1991.
- Crónica de Juan II*, CARRIAZO Y ARROQUIA, J. de Mata (ed.). Madrid, 1982.
- DÍEZ DEL CORRAL, R. *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*. Madrid, 1987.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, J. *Exposición de códices miniados españoles*. Madrid, 1929.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, J. *Miniatura, Ars Hispaniae*, vol. XVIII. Madrid, 1962.
- DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael. «San Juan de los Reyes: espacio funerario y aposento regio». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, vol. LVI (1990), p. 364-383.
- ESPAÑOL, Francesca. «Sepulcro de Sancho Sainz de Carrillo, pinturas con 'planto fúnebre'». En: *Vestiduras ricas. El monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*. Madrid, 2005, p. 208-211.
- ESPAÑOL, Francesca. «El *Córrer les Armes*. Un aparte caballeresco en las exequias medievales hispanas». *Anuario de Estudios Medievales*, núm. 37/1 (2007), p. 867-905.
- ESPAÑOL, Francesca. «Ritual y liturgia en torno a los sepulcros santos hispanos medievales». *Codex Aquilarensis*, núm. 32 (2016), p. 297-328.
- FALOMIR, Miguel. «Sobre los orígenes del retrato y la aparición del "pintor de corte" en la

- España bajomedieval», *Boletín de Arte*, núm. 17 (1996), p. 177-196.
- FALOMIR, Miguel. «Jaime I de Aragón. Pedro III de Aragón. Alfonso III de Aragón. Alfonso V de Aragón». En: *El retrato en el Renacimiento*. Madrid, 2008, p. 170-171.
- FALOMIR, Miguel. «El retrato de corte», En: *El retrato en el Renacimiento*. Madrid, 2008, p. 109-123.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. «El Libro de la Coronación de Reyes del Escorial (homemaje a Robert Stevenson)». *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, núm. 10/1 (1994), p. 61-96.
- FERNÁNDEZ GALLARDO, Luis. *Alonso de Cartagena. Una biografía política en la Castilla del siglo XV*. Valladolid, 2002.
- FERNÁNDEZ GALLARDO, Luis. «Idea de la historia y proyecto iconográfico en la *Anacephaleosis* de Alonso de Cartagena». *Anuario de Estudios Medievales*, núm. 40/1 (2010), p. 317-353.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina. «Don Álvaro de Luna, Condestable de Castilla y Maestre de Santiago: hombre de su tiempo y promotor de las artes». En: *La nobleza peninsular en la Edad Media*. León, 1999, p. 135-170.
- FERNÁNDEZ DE LARREA, J. A.; DÍAZ DE DURANA, J. R. (eds.). *Memoria e Historia. Utilización política en la Corona de Castilla al final de la Edad Media*. Madrid, 2010.
- FERRANDIS, J. *Datos documentales para la historia del arte. III. Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca)*. Madrid, 1943.
- FORONDA, François. «Álvaro de Luna, ¿el privado incomparable?». En: PÉREZ MONZÓN, O.; MIQUEL JUAN, M.; MARTÍN GIL, M. (eds.), *Retórica artística en el tardogótico castellano: la capilla de Álvaro de Luna en contexto*. Madrid, 2018.
- GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *Dos estudios sobre la capilla Real de Granada*. Granada, 2006.
- GÓMEZ BÁRCENA, M^a Jesús. *Escultura gótica funeraria en Burgos*. Burgos, 1988.
- GÓMEZ BÁRCENA, M^a Jesús. «La liturgia de los funerales y su repercusión en la escultura gótica funeraria en Castilla». En: *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, I. Santiago de Compostela, 1988, p. 31-50.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando. *Historia de la prosa de los Reyes Católicos. El umbral del Renacimiento*, I. Madrid, 2012.
- HEIM, D. *Rodrigo Alemán und die Toledaner Skulptur um 1500: Studien zum künstlerischen Dialog in Europa*. Kiel, 2006.
- HENARES CUÉLLAR, Ignacio. *La capilla Real, la catedral y su entorno*. Granada, 2016.
- KASL, Ronda. *The making of hispano-flemish style: Art, Commerce and politics in fifteenth-century Castile*. Turnhout, 2014.
- KEMPERDICK, Stephan. «Roger van der Weyden. Tríptico de Miraflores». En: CAMPBELL, L. (ed.), *Roger van der Weyden y los reinos de la península Ibérica*. Madrid, 2015, p. 88-97.
- LACARRA, María Jesús. *Cuento y novela corta en España. 1. Edad Media*, CHEVALIER, M. (prólogo). Barcelona, 1999.
- LADERO QUESADA, M. Á. *Castilla y la conquista de Granada*, Granada, 1987.
- LADERO QUESADA, M. Á. *La guerra de Granada 1482-1492*. Granada, 2001.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique. *El Prado: del románico a El Greco*. Madrid, 1972.
- LAGUNA PAÚL, Teresa. «"Si el nuestro cuerpo fuere enterrado en Sevilla". Alfonso X y la capilla de los Reyes». En: *Alfonso X. El esplendor del siglo XIII hispano*. Murcia, 2009, p. 116-129.
- LAGUNA PAÚL, Teresa. «Memoria de un espacio regio referencial: la capilla hispalense de Alfonso X». En: PÉREZ MONZÓN, O.; MIQUEL JUAN, M.; MARTÍN GIL, M. (eds.), *Retórica artística en el tardogótico castellano: la capilla de Álvaro de Luna en contexto*. Madrid,

- 2018.
- El libro del limosnero de Isabel la Católica, BENITO RUANO, E. (trans. y ed.). Madrid, 1996.
- LINEHAN, Peter. *History and the Historians of Medieval Spain*. Oxford, 1993 [Salamanca, 2012].
- MANRIQUE, Gómez. *Cancionero*, VIDAL GONZÁLEZ, F. (ed.). Madrid, 2003.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier. *Arte y Monarquía en Navarra 1328-1425*. Navarra, 1987.
- MASSIP BONET, Francesc. *La monarquía en escena. Teatro, fiesta y espectáculo del poder en los reinos ibéricos: de Jaume El Conquistador al Príncipe Carlos*. Madrid, 2003.
- MATA CARRIAZO, J. de la. *Los relieves de la guerra de Granada en la sillería del coro de la catedral de Toledo*. Granada, 1985.
- MENA, Juan de. *Laberinto de la Fortuna*, NIGRIS, C. de (ed.). Barcelona, 1994.
- MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino. *Heráldica medieval espanyola*. Madrid, 1982.
- MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino. *Leones y castillos*. Madrid, 1999.
- MIQUEL JUAN, Matilde. «La capilla real de la Santa Cruz en la catedral de Toledo. Reliquias, evocaciones, uso y decoración». *Anuario de Estudios Medievales*, núm. 47/2 (2017), p. 737-768.
- MIQUEL JUAN, Matilde. «Reliquias sagradas y enterramientos regioes. La Capilla de la Santa Cruz de la Catedral de Toledo». *Reales Sitios* (en prensa).
- MIQUEL JUAN, Matilde; PÉREZ MONZÓN, Olga. «"Feriados días... que son establecidos de los emperadores e de los reyes". The Image of Rite in the Libro de la Coronación de los Reyes de Castilla y Aragón». En: COURBON, L.; MENJOT, D. (dirs.), *Studies in European urban history (1100-1800). La cour et la ville dans l'Europe du Moyen Âge et des Temps Modernes*, Turnhout, 2015, p. 165-182.
- MORALES CANO, Sonia. *Escultura funeraria gótica. Castilla La Mancha*. Madrid, 2017.
- MORENO, C. «Imágenes de Dido y Eneas en los Castigos del rey don Sancho IV (ms. 39995 BNM, siglo XV)». *e-Spania*, 3 de junio, 2007.
- MORRISON, Elizabeth; HEDEMAN, Anne D. (eds.), *Imagining the Past in France: History in Manuscript Painting, 1250-1500*. Los Angeles, 2010.
- MÜNZER, J. *Viaje por España y Portugal. 1494-1495*. Madrid, 1991.
- NIETO SORIA, José Manuel. *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*. Madrid, 1993.
- NIETO SORIA, José Manuel. «Los libros de ceremoniales regioes en Castilla y Aragón en el siglo XIV». En: RAMÍREZ VAQUERO, E. (ed.), *El ceremonial de coronación, unción y exequias de los reyes de Inglaterra del Archivo General de Pamplona*, II, *Estudios*. Pamplona, 2008, p. 177-194.
- NIETO SORIA, José Manuel. «El ciclo ceremonial de la batalla de la Higuera (1431)». *Estudios de Historia de España*, vol. XII (2010), p. 389-404.
- NIETO SORIA, José Manuel. «Comunicación simbólica y conflicto en tiempos de Álvaro de Luna». En: PÉREZ MONZÓN, O.; MIQUEL JUAN, M.; MARTÍN GIL, M. (eds.) *Retórica artística en el tardogótico castellano: la capilla de Álvaro de Luna en contexto*. Madrid, 2018.
- NOGALES RINCÓN, David. «Los espejos de príncipes en Castilla (siglos XIII-XV): un modelo literario de la realeza bajomedieval». *Medievalismo*, núm. 16 (2006), p. 9-40.
- NOGALES RINCÓN, David. «Las series iconográficas de la realeza castellano-leonesa (siglos XII-XV)». En *la España medieval. Estudios de genealogía, heráldica y nobiliaria*, LADERO QUESADA, M.Á. (coord.), n° extra 1 (2006), p. 81-112.
- NOGALES RINCÓN, David. «La significación política de la emblemática real en los albores de la Edad moderna (1419-1518)». En: GARCÍA MAHÍQUEZ, R.; ZURIAGA SENENT, V. F. (eds.), *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural*, II. Valencia,

- 2008, p. 1.189-1.206.
- NOGALES RINCÓN, David. «Un espejo dirigido al rey Alfonso XII de Castilla: la Exhortación o información de buena y sana doctrina de Pedro de Chinchilla». En: FOURNÈS, G.; CANONICA, E. (eds.), *Le miroir du prince. Écriture, transmission et réception en Espagne (XIII^e-XV^e siècle)*. Bordeaux, 2011, p. 203-224.
- NÚÑEZ, Manuel. «La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria». *Fragmentos*, núm. 10 (1984), p. 73-84.
- OLIVARES, Diana. *Alonso de Burgos y la arquitectura castellana del siglo xv*. Madrid, 2013.
- PALOMO, Gemma; OLIVARES, Diana. «Escudos con flor de lis o la huella de un prelado promotor: Alonso de Burgos. Obispo de Cuenca (1482-1485)». *Lope de Barrientos*, núm. 6 (2013), p. 93-124.
- PEREDA, Felipe. «El cuerpo muerto del rey Juan II, Gil de Siloé y la imaginación escatológica (Observaciones sobre el lenguaje de la escultura en la alta Edad Moderna». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XIII (2001), p. 53-85.
- PEREDA, Felipe. «*Ad vivum*? o como narrar en imágenes la guerra de Granada». *Reales Sitios*, núm. 154 (2002), p. 2-20.
- PEREDA, Felipe. *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*. Madrid, 2007.
- PÉREZ MONZÓN, Olga. «Libro de la Coronación de los Reyes de Castilla y Aragón». En: BANGO TORVISO, I. G. (coord.), *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, I. Madrid, 2001, p. 97-98.
- PÉREZ MONZÓN, Olga. «Quando rey perdemos nunca bien nos fallamos. La muerte del rey en la Castilla del siglo XIII». *Archivo Español del Arte*, vol. LXXX (2007), p. 379-394.
- PÉREZ MONZÓN, Olga. «La procesión fúnebre como tema artístico en la Baja Edad Media». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 20 (2008), p. 21-36.
- PÉREZ MONZÓN, Olga. «Heráldica versus imagen». En: BANGO TORVISO, I. G. (coord.), *Alfonso X. El esplendor del siglo XIII hispano*. Murcia, 2009, p. 94-101.
- PÉREZ MONZÓN, Olga. «Ceremonias regias en la Castilla medieval. A propósito del llamado Libro de la Coronación de los Reyes de Castilla y Aragón». *Archivo Español de Arte*, núm. 332 (2010), p. 317-334.
- PÉREZ MONZÓN, Olga. «Escenografías funerarias en la Baja Edad Media». *Codex Aquilarensis*, núm. 27/2011, p. 213-244.
- PÉREZ MONZÓN, Olga. «Imágenes sagradas. Imágenes sacralizadas. Antropología y devoción en la Baja Edad Media». *Hispania Sacra*, núm. 130 (2012), p. 449-495.
- PÉREZ MONZÓN, Olga. «Ornado de tapiçerías y aparadores de muchas vaxillas de oro e plata. Magnificencia y poder en la arquitectura bajomedieval castellana». *Anales de Historia del Arte*, núm. 23, n^o esp. II (2013), p. 259-285.
- PÉREZ MONZÓN, Olga. «Visiones artísticas y consenso político en la Corona de Castilla. Lo funerario en la Baja Edad Media». En: NIETO SORIA, J. M.; VILLARROEL GONZÁLEZ, Óscar (coord.), *Pacto y consenso en la cultura política peninsular (siglos XI al XV)*. Madrid, 2013, p. 497- 530.
- PÉREZ MONZÓN, Olga. «Devoción y memoria en el arte funerario medieval castellano: una ambigua gramática visual». En: ALBURQUERQUE, J.; AYALA, C. DE (coord.), *Cister e as ordens militares na idade Média. Guerra, Igreja e vida Religiosa*. Tomar, 2015, p. 255-299.
- PÉREZ MONZÓN, Olga. «La lectura en la Baja Edad Media: el sepulcro de Martín Vázquez de Arce y su retórica visual». *Goya*, núm. 357 (2016), p. 286-307.
- PÉREZ MONZÓN, Olga. «"Bien contar [supieron] las gestas del buen rey". Memoria visual de Alfonso VIII». En: OLIVARES, D.; POZA, M. (eds.), *Alfonso VIII y Leonor de Plantagenet:*

- confluencias artísticas en el entorno de 1200*. Madrid, 2017, p. 109-147.
- PÉREZ MONZÓN, Olga; MIQUEL JUAN, Matilde. «El proyecto visual de san Luis (y Blanca de Castilla): la Biblia de Cruzados, la Sainte Chapelle, las santas reliquias y las cruzadas a Tierra Santa». En: LAHOZ, L.; PÉREZ HERNÁNDEZ, M. (coord.) *Lienzos del recuerdo. Libro Homenaje a Martínez Frías*. Salamanca, 2015, p. 485-496.
- PÉREZ MONZÓN, Olga; MIQUEL JUAN, Matilde. «"Los quales maestros gastaron todos su juyzio en cavar las imágenes e componer las ystorias". Memoria Luna, memoria Mendoza: miradas entrecruzadas». En: PÉREZ MONZÓN, O.; MIQUEL JUAN, M.; MARTÍN GIL, M. (eds.), *Retórica artística en el tardogótico castellano: la capilla de Álvaro de Luna en contexto*. Madrid, 2018.
- PÉREZ SÁNCHEZ, E. *La serie iconográfica de los Reyes de España en relación con el Alcázar de Segovia*. Segovia, 1989.
- PORTÚS, Javier. «El retrato cortesano en la época de los primeros Austrias: historia, propaganda, identidad». En: *El linaje del emperador*. Cáceres, 2000.
- PULGAR, F. Del. *Crónica de los Reyes Católicos*, MATA CARRIAZO, J. (ed.). Madrid, 1943.
- RODRÍGUEZ-PICAVEA MATILLA, E. *Los monjes guerreros en los reinos hispánicos. Las Órdenes Militares en la Península Ibérica durante la Edad Media*. Madrid, 2008, p. 216-218.
- RUBIO, Padre. *Historia de Nra. Señora de Guadalupe*. Barcelona, 1926.
- RUIZ GARCÍA, Elisa. «Aspectos representativos en el ceremonial de unas exequias reales (a. 1504-1516)». En *la España Medieval*, núm. 26 (2003), p. 263-294.
- RUIZ GARCÍA, Elisa. *Los libros de Isabel la Católica. Arqueología de un patrimonio escrito*. Madrid, 2004.
- RUIZ MATEOS, Aurora; PÉREZ MONZÓN, Olga; ESPINO NUÑO, Jesús. «Las manifestaciones artísticas». En: NIETO SORIA, J. M. (dir.), *Orígenes de la monarquía hispánica. Propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*. Madrid, 1999, p. 341-370.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos. «Capillas reales funerarias catedralicias de Castilla y León: nuevas hipótesis interpretativas de las catedrales de Sevilla, Córdoba y Toledo». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 18 (2006), p. 9-29.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos. «Espacios funerarios islámicos y su migración a la Castilla bajo-medieval». En: PÉREZ MONZÓN, O.; MIQUEL JUAN, M.; MARTÍN GIL, M. (eds.), *Retórica artística en el tardogótico castellano: la capilla de Álvaro de Luna en contexto*. Madrid, 2018.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos. «Los espacios palatinos del rey en las cortes de Castilla y Granada. Los mensajes más allá de las formas». *Anales de Historia del Arte*, núm. 23, n° esp. II (2013), p. 305-331.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos. «Oh lugar en que se manifiesta el rey heroico. Castilla, Granada y la cultura visual del poder en la Génesis del Estado Moderno». En: MÍNGUEZ, V. (ed.), *Las artes y la arquitectura del poder*. Castellón, 2013, p. 753-767.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos. «Ciudad, catedral, coro y monarquía al final de la edad Media. Propuestas para el debate». En: VILLASEÑOR, F.; COSMÉN, C. (eds.), *Choir Stalls in Architecture and Architecture in choir stalls*. Cambridge, 2015, p. 142-157.
- SÁNCHEZ-ALBORNOZ, Claudio. «Un ceremonial inédito de coronación de los reyes de Castilla». En: *Viejos y nuevos estudios sobre las instituciones medievales españolas*, II. Madrid, 1976, p. 1.211-1.247.
- SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío. «El "cementerio real" de Alfonso VIII en las Huelgas de Burgos». *Semata: ciencias sociais e humanidades*, núm. 10 (1998), p. 77-109.
- SILVA MAROTO, Pilar. «Maestro de Miraflores (h. 1480-1500)». En: *Pintura hispanoflamenca Castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*, II. Valladolid, 1990, p. 645-667.

- SILVA MAROTO, Pilar. «Juan de Flandes. La aparición de Cristo a la Virgen (c. 1496-99/1500)». En: *Roger van der Weyden y los reinos de la península Ibérica*, 2015, p. 148-152.
- TARÍN Y JUANEDA, F. *La real cartuja de Miraflores*. Burgos, 1896.
- TORMO, Elías. *Las viejas series icónicas de los reyes de España*. Madrid, 1917.
- TUBINO Y RADA, F. María. «Códice de la Coronación. Manuscrito en pergamino del siglo XIV, con miniaturas, perteneciente a la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial». *Museo Español de Antigüedades*, núm. 5 (1875), p. 43-68.
- VERDERA FRANCO, L. «La conquista de Granada (1482-1492)». En: *Artillería y Fortificaciones en la Corona de Castilla durante el reinado de Isabel la Católica 1474-1504*. Madrid, 2004, p. 60-111.
- VILLARROEL, Oscar. «Mitra y corona: el arzobispado de Toledo y la monarquía en época de Álvaro de Luna». En: PÉREZ MONZÓN, O.; MIQUEL JUAN, M.; MARTÍN GIL, M. (eds.), *Retórica artística en el tardogótico castellano: la capilla de Álvaro de Luna en contexto*. Madrid, 2018.
- VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando. «La legitimación del poder real: imágenes iluminadas de los monarcas en la Castilla Trastámara». En: *Actas de las XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte. Arte poder y sociedad en la España de los siglos XV al XX*. Madrid, 2008, p. 139-151.
- VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando. «Ensayando estorias grandes y letras cabdinales. Miniatura en la Corona de Castilla durante la primera mitad del siglo XV». *Goya*, núm. 334 (2011), p. 74-87.
- VOELKLE, William M.; DOCAMPO, Javier; PÉREZ MONZÓN, Olga; MIQUEL JUAN, Matilde. *La Biblia de los Cruzados*. Valencia, 2015.
- WENIGER, Matthias. «Michel Sittow, a la luz del retablo de los Luna». En: PÉREZ MONZÓN, O.; MIQUEL JUAN, M.; MARTÍN GIL, M. (eds.), *Retórica artística en el tardogótico castellano: la capilla de Álvaro de Luna en contexto*. Madrid, 2018.
- YARZA LUACES, Joaquín. «La capilla funeraria hispana en torno a 1400». En: *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, I. Santiago de Compostela, 1988, p. 67-92.
- YARZA LUACES, Joaquín. *Gil de Siloe*. Madrid, 1991.
- YARZA LUACES, Joaquín. *Fuentes de la Historia del Arte*, I. Madrid, 1997.
- YARZA LUACES, Joaquín. «Imágenes reales hispanas en el fin de la Edad Media». En: *Poderes públicos en la Europa medieval. Principados, reinos y coronas*, XXIII Semana de Estudios Medievales de Estella. Pamplona, 1997, p. 441-500.
- YARZA LUACES, Joaquín. *La nobleza ante el rey*. Madrid, 2003.
- YARZA LUACES, Joaquín. «Libro de la Coronación». En: *Vestiduras ricas. El monasterio de Las Huelgas y su época 1170-1340*. Madrid, 2005, p. 151-153.
- YARZA LUACES, Joaquín. *La Cartuja de Miraflores. I. Los sepulcros*. Madrid, 2007.
- ZARCO CUEVAS, José. *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial, III. Índices y apéndices*. Madrid-San Lorenzo de El Escorial, 1924-1929.