Laura Martínez Cayado

Imagen y piedad: usos, funciones y formas de exhibición de los retratos devocionales de Isabel la Católica, Juana I de Castilla y Margarita de Austria

Premios Trabajos Fin de Máster

- 2023 -

CE
HA
COMITÉ ESPAÑOL
DE HISTORIA
DEL ARTE

CE HA COMITÉ ESPAÑOL DE HISTORIA DEL ARTE

I.S.B.N.: 978-84-127874-0-5

Claustro Ediciones
C./ Hoya de la Mora, 10 - 1.º A
18008-Granada
Tlf.: 958 264 254
Móvil: 661 961 163

e-mail: claustroediciones@hotmail.com

PRESENTACIÓN

El tema de este TFM, que tuve la satisfacción de tutorizar y que hoy presento con más agrado si cabe, fue acordado a finales de junio de 2021, poco después de haber sido admitida Laura Martínez Cayado en el Máster en Historia del Arte en la Edad Moderna: Tradición Clásica y Mundo Globalizado de la Universidad Autónoma de Madrid. Comenzó a desarrollarse de inmediato, a tal punto que para comienzos de septiembre de aquel año pude corregir un primer índice comentado y una amplia bibliografía preliminar cuyo uso intensivo atestiguan las últimas páginas del Trabajo aquí publicado. Indico todo esto, que puede resultar un apunte menor, para subrayar cómo Laura Martínez Cayado, desde los inicios de su investigación, siempre demostró una proactividad muy poco común, tan capaz de acusar recibo inmediato de las correcciones aplicadas como de demostrar un constante afán de mejora, no solo en lo formal y metodológico sino también a la hora de exponer y ordenar cuestiones de notable densidad.

Laura Martínez Cayado supo y sabe trabajar con rigor y ambición; realizó su TFM, además, en el marco de una Ayuda competitiva para el Fomento a la Investigación en Estudios de Máster de la UAM. *Imagen y piedad: usos, funciones y formas de exhibición de los retratos devocionales de Isabel la Católica, Juana I de Castilla y Margarita de Austria* da comienzo con un actualizado y selectivo estado de la cuestión. A éste sigue un discurso revisionista de las convenciones adscribibles a la piedad femenina altomoderna y a lo que la autora llama "retratística devocional" de la época; dibuja después un recorrido programático bien epigrafiado y orgánicamente distribuido donde se presentan, con logrado afán comparatista, los numerosos casos de estudio agrupados bajo tres categorías: retratos habidos en contextos públicos de fundaciones y patronatos eclesiásticos; dípticos autorreferenciales, sobre tabla o pergamino iluminado; y, por último, retratos y criptorretratos en los que las mujeres analizadas se convierten en testigos activos de la escena sagrada. Es, por tanto, un mérito particular de este TFM la decisión de abordar dichos análisis de forma preferentemente temática (más que cronológica, como viene siendo más habitual en estudios de esta índole) con herramientas que abarcan la historia social del arte, la estética de la recepción, la iconología o el estudio de inventarios y colecciones.

La exhaustividad de lo descrito e interpretado; la minuciosa corrección en las citas y el magnífico listado de ilustraciones; y, no menos importante, el cuidado puesto en la definición visual del TFM, demuestran que las competencias adquiridas por Laura Martínez Cayado quedaron en la capa más alta de lo evaluable para un escrito académico de estas características, y justifican con todo mé-

rito la calificación de Matrícula de Honor —la única otorgada de su (excelente) promoción— que en su día obtuvo. Solo me resta felicitar a la autora del Trabajo que aquí presento y hacer extensiva mi enhorabuena, junto con mi gratitud, al CEHA, que tuvo a bien premiarlo "por la rigurosidad de su análisis teórico-crítico del uso y las funciones del retrato devocional a caballo entre la Edad Media y la Moderna". No podría estar más de acuerdo con este juicio.

Juan Luis González García
Departamento de Historia y Teoría del Arte
Universidad Autónoma de Madrid

MÁSTER UNIVERSITARIO EN HISTORIA DEL ARTE EN LA EDAD MODERNA: TRADICIÓN CLÁSICA Y MUNDO GLOBALIZADO

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

IMAGEN Y PIEDAD: USOS, FUNCIONES Y FORMAS DE EXHIBICIÓN DE LOS RETRATOS DEVOCIONALES DE ISABEL LA CATÓLICA, JUANA I DE CASTILLA Y MARGARITA DE AUSTRIA

Image and piety: uses, functions and forms of exhibition of the devotional portraits of Isabella the Catholic, Joanna of Castile and Margaret of Austria

Trabajo de Fin de Máster realizado por

Laura Martínez Cayado

Bajo la dirección de

Dr. Juan Luis González García

Departamento de Historia y Teoría del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Curso académico 2021/2022
Convocatoria de junio

Índice*

1. Entre Castilla y los Países Bajos. Retratos devocionales femeninos en el tránsito de la Edad Media y el Renacimiento 3

   1.1. Objeto y justificación de estudio 3

   1.2. Estado de la cuestión y fundamentación teórica 4

   1.3. Objetivos y metodología de investigación 6

2. La presencia regia en entornos eclesiásticos y monásticos 8

   2.1. Los retratos de los Reyes Católicos y sus descendientes en contextos de patrocinio y protección 10

   2.2. La luz divina como intercesora. Juana I de Castilla y Margarita de Austria en las vidrieras del entorno neerlandés 22

3. De las imágenes en contextos monumentales públicos a las de devoción íntima: los dípticos sobre papel y tabla 27

   3.1. Retratos como estímulos de piedad en libros de horas y otros manuscritos iluminados 29

   3.2. Imágenes “dobladas en dos”: los dípticos en tabla como instrumentos de oración . 35

4. Retratos de mujeres como testigos en acontecimientos sagrados: desde el rol de figurantes hasta el de participantes 39

5. Conclusiones 47

6. Anexo de imágenes 50

7. Índice de figuras 71

8. Referencias bibliográficas 74

*El presente Trabajo de Fin de Máster se ha realizado bajo el amparo de la Ayuda para el Fomento a la Investigación en Estudios de Máster concedida por el Área de Investigación y Transferencia de la Universidad Autónoma de Madrid para el curso académico 2021/2022.

Resumen: En el tránsito de la Edad Media y el Renacimiento las élites europeas encontraron en el retrato un medio de transmisión de valores políticos y de perpetuación dinástica. En un periodo en el que la construcción de las identidades a través de las imágenes fue definitiva, el retrato devocional experimentó un gran desarrollo. La piedad religiosa que se había convertido en un modelo de vida estrechamente vinculado al gobierno y las cuestiones políticas acabó por configurar complejas composiciones con significados muy profundos. La presente investigación pretende analizar los usos, funciones y formas de exhibición de estos retratos devocionales a través del estudio de caso de las figuras de Isabel la Católica, Juana I de Castilla y Margarita de Austria. Con el fin de justificar su posición como elegidas por la divinidad para gobernar, utilizaron una serie de estrategias de representación piadosas. Este estudio abordará desde el significado de las imágenes desarrolladas en contextos monumentales en los que se hicieron retratar con sus descendientes y símbolos políticos, hasta el de las derivadas del ámbito de piedad íntima en el que mostraron sus intereses devocionales a través del culto hagiográfico y de hiperdulía.

Palabras clave: retrato devocional, devoción femenina, política, dinastía, piedad íntima.

Abstract: Between the Middle Ages and the Renaissance, European elites found in portraiture a way of representation of political values and dynastic perpetuation. In a period in which the configuration of identities through images was definitive, devotional portraiture experienced significant development. Religious piety, which had become a model of life closely linked to government and political issues, ultimately resulted in the configuration of complex compositions with deep meanings. The present research aims to analyze the uses, functions, and forms of display of these devotional portraits through the figures of Isabella the Catholic, Joanna of Castile, and Margaret of Austria. In an effort to justify themselves as those chosen by the divinity to rule, they used a series of pious representation strategies. This study will explore the meaning of the images developed in monumental contexts in which they were portrayed with their descendants and political symbols, as well as those derived from the atmosphere of intimate piety in which they showed their devotional interests through the cult of the saints and the Virgin.

Key words: devotional portrait, female devotion, politic, dynasty, intimate piety.

1. Entre Castilla y los Países Bajos. Retratos devocionales femeninos en el tránsito de la Edad Media y el Renacimiento

1.1. Objeto y justificación de estudio

Uno de los intereses principales de los monarcas europeos a finales del siglo XV y principios del XVI fue la materialización a través de imágenes de los triunfos de sus gobiernos y, por extensión, los de la fe católica. A pesar de que fueron varios los medios a través de los cuales estos sujetos fueron capaces de transmitir dichas pretensiones, los retratos detentaron en este panorama un protagonismo absolutamente fundamental. El origen de este género hunde sus raíces en los inicios más remotos de la práctica artística y, sin embargo, en la horquilla temporal que tuvo lugar en el tránsito del medievo y el Renacimiento experimentó un desarrollo particular. El punto de inflexión que fagocitó la popularización de este medio se vio especialmente motivado por la necesidad y el interés de contar con imágenes capaces de transmitir principios e ideales políticos, pero también valores e intereses personales. En este sentido, en dicho marco espaciotemporal fueron muchos los hombres y mujeres que, ostentando funciones de gobierno, fueron efigiados junto a sus atributos más significativos acorde con los parámetros establecidos para ello.

Dado que la política y la devoción configuraban un binomio indisoluble en este contexto, el objeto de este trabajo se basa en el estudio de los usos, funciones, significados y formas de exhibición de los retratos devocionales que Isabel la Católica, Juana I de Castilla y Margarita de Austria protagonizaron. Precisamente, una de las novedades que caracterizaron el gobierno de los Reyes Católicos fue la iniciativa de representar su propia efigie con fines dinásticos y matrimoniales, siempre vinculados con lo piadoso. Dicho acontecimiento es ciertamente sintomático de la temprana preocupación que los monarcas del territorio hispánico comenzaron a tener por las imágenes. Partiendo del núcleo castellano esta práctica comenzó a desarrollarse, encontrando en los años sucesivos conexiones y similitudes con otras que habían madurado anteriormente en otras cortes vecinas, especialmente en las de los Países Bajos. De este modo, la originalizad del tema de la presente investigación se basa en el análisis de tres casos de estudio que guardan concomitancias directas desde el plano dinástico y familiar, así como en el entorno de las devociones personales. A través de diferentes estrategias de representación religiosas, estas tres gobernantes construyeron su identidad política y personal.

1.2. Estado de la cuestión y fundamentación teórica

A pesar de que la vinculación artística y devocional entre los Países Bajos y la Península Ibérica entre finales del siglo XV y principios del XVI fue una realidad, apenas se han dedicado estudios a explorar las conexiones entre las prácticas devocionales desarrolladas –y los objetos resultantes– entre ambos territorios. Los análisis más sólidos se centran en el estudio de la fundación de una estética hispanoflamenca en Castilla. A este respecto destaca especialmente el catálogo de exposición editado por Fernando Checa en 1992[1] y el volumen coordinado por Concepción Cosmen, Mª Victoria Herráez y María Pellón en 2009[2]. Lo mismo ocurre con el estudio de las relaciones de las tres gobernantes en los que esta investigación se centra, pues por la particularidad de los contextos a los que se ciñeron han sido tratadas desde perspectivas diferentes. Mientras que para el caso de Margarita de Austria y sus antecesoras es de fundamental referencia el volumen editado por Dagmar Eichberger en 2005[3], para el de las relaciones establecidas entre Isabel y Juana de Castilla es el editado por Noelia García en 2020[4].

Quizá la vertiente más estudiada acerca de este tema es el punto de vista espiritual, al que se han dedicado mayor número de contribuciones. En 1990 Hans Belting publicaba una ambiciosa historia y experiencia de las imágenes sagradas[5]. Sin embargo, y aunque esto supuso un punto de partida, resulta fundamental reseñar el trabajo anterior de Craig Harbison, especialmente su ensayo de 1985 donde planteaba una aproximación acerca de las implicaciones que estas mismas tuvieron en el círculo flamenco[6]. A raíz de ello, y siendo conscientes de la gran cantidad de contribuciones en esta línea de intereses, esta estela sería recogida desde los Estudios de Género por Andrea G. Pearson en su monografía de 2005[7], que atendía al estudio del panorama de las prácticas devocionales femeninas de modo pionero.

La historiografía histórico-artística de las últimas décadas ha desatendido en cierta medida una de las vertientes del retrato derivada de los contextos piadosos. El origen de los estudios acerca del retrato devocional tuvo lugar hace apenas treinta años, aunque estos primeros se caracterizaron por no ser especialmente específicos. A pesar de los frutos que proporcionó el esfuerzo de este nuevo enfoque metodológico, apenas existen investigaciones

[1] Fernando Checa Cremades, *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España* (Madrid: Electra-Ministerio de Cultura, 1992).
[2] Concepción Cosmen Alonso, Mª Victoria Herráez Ortega y María Pellón Gómez-Calcerrada, *El intercambio artístico entre los Reinos Hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media* (León: Universidad de León, 2009).
[3] Dagmar Eichberger, *Women of Distinction*: Margaret of York, Margaret of Austria (Bélgica: Davidsfonds, 2005).
[4] Noelia García Pérez, *Isabel la Católica y sus hijas. El patronazgo artístico de las últimas Trastámara* (Murcia: EDITUM, 2020).
[5] Hans Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la Edad del Arte* (Madrid: Akal, 2009).
[6] Craig Harbison, "Visions and meditations in early flemish painting". *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art,*15, 2 (1985): 87-118.
[7] Andrea G. Pearson, *Envisioning Gender in Burgundian Devotional Art, 1350-1530. Experience, Authority, Resistance* (Reino Unido: Ashgate Publishing Limited, 2005).

monográficas que los analicen desde un punto de vista poliédrico. Mientras que esta sigue siendo una asignatura pendiente, resulta fundamental citar algunas monografías de referencia. De manera muy temprana en 1997 Roger S. Wieck dedicaba un estudio completo al análisis de los retratos en miniatura en los libros de horas medievales y renacentistas[8]. No sería hasta 2006 cuando la National Gallery dedicaría una exposición a los retratos devocionales editando así un catálogo homónimo[9] y en 2019 cuando se publicaba el estudio de Ingrid Falque que abordaba las particularidades de este género de manera global[10]. A pesar de la relevancia de estas investigaciones, todas ellas centraban sus intereses en el entorno neerlandés y no en cómo esta práctica acabaría expandiéndose en torno a las cortes vecinas europeas.

Partiendo de esta base resulta muy complicado localizar antecedentes en la investigación de los retratos devocionales de las gobernantes en las que se centra este análisis. La mayoría de las piezas han sido estudiadas en fichas de catálogo y no individualmente, lo que dificulta enormemente su interpretación. Por este motivo la presente investigación se ha basado en los estudios marco dedicados a estas figuras femeninas desde una óptica general con el fin de extraer conclusiones más específicas. El perfil de la Reina Católica ha sido ampliamente estudiado desde las contribuciones de F. J. Sánchez Cantón en 1950[11] y la de Elisa Bermejo en 1991[12] hasta el volumen coordinado por Fernando Checa con motivo de la conmemoración del quinto centenario de la muerte de la reina en 2004[13]. Sin embargo, estas olvidaban preguntarse sobre algunas hipótesis acerca de la cronología o la iniciativa de los comitentes que en este estudio pretenden abordarse.

La figura de Juana I de Castilla ha sido presa de la leyenda de amor y locura construida durante el siglo XIX. Sin embargo, en época reciente ha empezado a recuperarse su faceta como promotora artística interesada en la cultura de su tiempo, así como su papel en ámbitos como el gobierno y la piedad. Desde inicios de siglo, Miguel Ángel Zalama ha rescatado la figura de la sucesora de los Reyes Católicos y los avances de su investigación han dado fruto en las últimas décadas en publicaciones en forma de artículos y ensayos, pero especialmente a modo de volúmenes colectivos dedicados íntegramente a su figura, uno de ellos publicado en 2003[14] y

[8] Roger S. Wieck, *Painted Prayers. The Book of Hours in Medieval and Renaissance Art* (Nueva York: George Braziller; Pierpont Morgan Library, 1997).
[9] John Oliver Hand, Catherine A. Metzger y Ron Sponk, *Prayers and Portraits. Unfolding the Netherlandish Diptych* (Washington: National Gallery of Art and Yale University of Art, 2006).
[10] Ingrid Falque, *Devotional Portraiture and Spiritual Experience in Early Netherlandish Painting* (Leiden; Boston: Brill, 2019).
[11] Francisco Javier Sánchez Cantón, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950).
[12] Elisa Bermejo, "Los retratos de Isabel la Católica", *Reales Sitios*, vol. 7 (1991): 49-56.
[13] Fernando Checa Cremades, *Isabel la Católica la magnificencia de un reinado. Quinto centenario de Isabel la Católica 1504-2004* (Valladolid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Junta de Castilla y León, 2004).
[14] Miguel Ángel Zalama, *Vida cotidiana y arte en el Palacio de la Reina Juana I en Tordesillas* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2003).

otros dos en 2010[15]. El caso de la agencia que Margarita de Austria desarrolló en el ámbito del patrocinio artístico ha recibido una mayor atención en el panorama de la investigación internacional. Dagmar Eichberger viene publicando desde los años ochenta hasta la actualidad acerca de su figura, cabiendo destacar los ensayos que vieron la luz en los años 2000[16] y 2012[17]. Asimismo, su perfil devocional ha sido abordado por Andrea G. Pearson en sus estudios de referencia publicados en los años 2000[18] y 2001[19].

Sobre las hipótesis derivadas de las publicaciones señaladas se han acabado fundamentando las opiniones que estructuran las investigaciones actuales. Sin embargo, resulta fundamental revisar dichos planteamientos y proponer nuevas perspectivas de investigación con el fin de demostrar que aún existen vacíos acerca de ciertas cuestiones. Precisamente, como indicio que demuestra que esta línea está por explorar y que además es de interés actual, resulta obligado señalar el artículo publicado por Melania Soler en 2022[20]. Esta contribución no sólo revisa planteamientos consolidados, sino que trata de poner en común imágenes que, a pesar de sus similitudes, no habían sido objeto de estudio de investigaciones precedentes.

1.3. Objetivos y metodología de investigación

A tenor de lo expuesto, la presente investigación propone una serie de objetivos con el fin de poner en relieve consideraciones que, a pesar de su relevancia, no han sido tratadas con suficiente profundidad. En primer lugar, resulta fundamental concretar la cronología en la que oscilará este estudio: 1451 y 1555, fechas coincidentes respectivamente con el nacimiento de Isabel la Católica y la muerte de Juana I de Castilla. Partiendo de esta base, se plantea un análisis diacrónico con la intención de conocer no sólo las motivaciones que existieron detrás de la práctica del retrato devocional, sino también cómo acabó configurándose un modelo común entre los Países Bajos y Castilla. Para analizar estas conexiones se prestará especial atención a las figuras mencionadas junto a la de Margarita de Austria por la vinculación familiar y

[15] Miguel Ángel Zalama, *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno* (Valladolid: Ayuntamiento de Tordesillas, 2010); Miguel Ángel Zalama, *Arte, Poder y Cultura en torno a una reina que no gobernó* (Madrid: Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2010).
[16] Dagmar Eichberger, "A Renaissance Princess named Margaret. Fashioning a Public Image in a Courtly Society". *Melbourne Art Journal*, nº4 (2000): 4-24.
[17] Dagmar Eichberger, "Instrumentalising Art for Political Ends. Margaret of Austria, *regent et governante des pais bas de l'empereur*", en *Femmes de pouvoir, femmes politiques durant les deniers siècles du Moyen Âge ey au cours de la première Renaissance*, ed. por Eric Bousmar (Bruselas: De Boeck, 2012), 571-584.
[18] Andrea G. Pearson, "Personal Worship, Gender, and the Devotional Portrait Diptych", *Sixteenth Century Journal*, 1 (2000): 99-122.
[19] Andrea G. Pearson, "Margaret of Austria's Devotional Portrait Diptychs", *Woman's Art Journal*, vol. 22, nº2 (otoño 2001- invierno 2002): 9-25.
[20] Melania Soler Moratón, "Retratos de piedad, retratos de poder: las representaciones devocionales de Isabel I de Castilla y de su heredera, Juana I, y su simbología pública", *POTESTAS. Estudios del mundo clásico e Historia del Arte*, 20 (2022): 25-49.

dinástica que mantuvo con el entorno castellano y las últimas mujeres de la Dinastía Trastámara.

En este sentido, este análisis tratará de explorar si esta práctica fue algo común y si contribuyó a la configuración de patrones de representación ligados al linaje o si por el contrario existieron sólo imágenes aisladas con características muy similares. Asimismo, explorará los límites –existentes o no– entre lo político y público y lo dinástico y personal a través de estas efigies. Partiendo de esta misma línea, se sugiere una revisión acerca de la identidad de los comitentes de los retratos analizados y las cronologías propuestas para los mismos con el interés de concretar estos datos de manera lo más rigurosa posible y conocer los motivos por los que fueron concebidos, así como los intereses a los que atendieron.

De la misma manera, se analizarán los usos y funciones de estos retratos centrando la atención en el estudio de los modos de exhibición y sus significados. Asimismo, se propone una reconstrucción tanto de los objetos como los espacios a los que fueron destinados y los modos de visión o contemplación con la intención de construir un discurso narrativo en torno a estas imágenes y comprender el valor que tenían en su tiempo. Por este motivo se estudiarán piezas de diversa tipología y naturaleza –tablas individuales, dípticos, trípticos, vidrieras o libros de oración– en torno a dos espacios de exhibición concretos: el público y el privado. El objetivo de ello reside en concretar si estas fueron concebidas de manera morfológicamente diversa según su lugar de contemplación o los usos para los que estaban destinadas. Además, se explorará si dichos medios de expresión fueron comunes en toda Europa o si existieron particularidades territoriales. Otra de las motivaciones de este análisis reside en el estudio de las reacciones que suscitaban este tipo de imágenes, pues la inserción de retratos personales en escenas devocionales estaba orientado a la contemplación de sujetos muy precisos. Por este motivo, la presente investigación tratará de analizar las devociones personales de cada una de esas mujeres con el fin de comprender la elección de ciertos cultos religiosos.

La metodología de trabajo, ya atisbada en mayor medida en lo inmediatamente expuesto, se centra en la revisión historiográfica de las noticias que se tienen acerca de estas imágenes devocionales. Lejos de generar un análisis en el que dar cabida a todas las piezas que por unos u otros motivos quedan relacionadas con el contexto piadoso, se han seleccionado cuidadosamente aquellas que puedan responder a los interrogantes que se plantean en los objetivos. Para ello se ha prestado especial atención a la identidad de los comitentes de las obras –cuando se conocen– y a la cronología a la que se adscriben. Estos son los principales motivos por los que, para no entorpecer la lectura de la narración, se han rechazado algunos retratos que por unos u otros motivos no tienen cabida dentro de este discurso.

2. La presencia regia en entornos eclesiásticos y monásticos

Los espacios públicos significaron para mujeres y hombres que ostentaron funciones de gobierno a finales del siglo XV y principios del XVI auténticos centros de validación del poder político. Fue común, como ocurrió durante el gobierno de los Reyes Católicos, la intervención en la promoción y remodelación de obras ligadas a la piedad religiosa como fue el caso de iglesias, capillas, santuarios, conventos o monasterios[21]. Con el fin de mostrarse públicamente en estos espacios, utilizaron algunos medios como la heráldica, pero, en otras ocasiones, sus propias imágenes cubrieron estas necesidades[22]. Ello explica que los retratos más tempranos de los reyes y sus descendientes en el entorno castellano se localicen precisamente en contextos devocionales en los que actuaron como donantes o patrocinadores con los que guardaban una estrecha relación, y no en otros[23].

No es casual que una de las vertientes en las que fueron representados los monarcas de manera continua fuese en torno a retratos devocionales o "sacralizados"[24]. Sin embargo, en contadas ocasiones estas imágenes fueron consentidas en tanto que patrocinadas por ellos mismos. Así, en la mayoría de las circunstancias, fueron comisionadas por terceros como signo de agradecimiento o pleitesía con el fin de alcanzar el favor real y, por supuesto, el divino. Es importante resaltar que, en la mayor parte de estos retratos, especialmente los desarrollados en contextos públicos, Isabel y Juana de Castilla, así como Margarita de Austria aparecerán formando pareja junto a sus esposos. Estas "efigies casi gemelares" de las que habla J.L. Gonzalo Sánchez-Molero a propósito del caso particular de los Reyes Católicos parecen provenir de los modelos numismáticos en los que, desde 1475, estos monarcas se representan juntos[25]. El significado más inmediato que esto sugiere es sin duda la evocación de la fortaleza y el poder a través de la unión física de los gobernantes. Ambos serán presentados en torno a lo que se puede denominar una jerarquía de iguales, o lo que es lo mismo, mostrando una simetría de género desde el punto de vista visual[26].

---

[21] Juan Luis González García, "A hechura de la Reina Católica. Isabel I de Castilla y la instrucción devocional de sus hijas", en *Isabel la Católica y sus hijas. El patronazgo artístico de las últimas Trastámara*, ed. Noelia García Pérez (Murcia, EDITUM, 2020), 67.

[22] El Monasterio de San Juan de los Reyes de Toledo es un ejemplo magnífico para comprender la función representativa de la heráldica en los lugares de fundación real. Los signos identificativos de los monarcas se encuentran en los espacios más visibles del mismo, como en los capiteles ricamente decorados a ambos lados del presbiterio de la iglesia –donde aparecen sus iniciales coronadas– o en los arcos interiores del claustro alto –donde se inscribe su lema formando pareja–.

[23] Acerca de las motivaciones de los donantes y la experiencia de las imágenes véase: Hans Belting, "La donación de imágenes como garantía de salvación y conmemoración de los donantes" en *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la Edad del Arte* (Madrid: Akal, 2009), 309-345.

[24] González, "A hechura", 68.

[25] José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, "Los libros en la difusión artística de la imagen de Isabel la Católica", en *Isabel la Católica y sus hijas. El patronazgo artístico de las últimas Trastámara*, ed. Noelia García Pérez (Murcia, EDITUM, 2020), 28-29.

[26] Corine Scheleif, "Hands that appoint, anoint and ally: late medieval donor strategies for appropriating approbation through painting", *Art History* 16, nº1 (1993): 7.

En el caso de Juana y Felipe de Castilla, ambos se representan como parejas unidas porque compartieron el poder y fueron soberanos. Mientras que no se conservan retratos de la infanta cuando todavía vivía con sus padres, más tarde entre 1496 y 1506, fechas coincidentes con su llegada a la nueva corte y la muerte de Felipe el Hermoso, se llevaría a cabo la construcción de su cuerpo político a través de los medios visuales[27]. Lo interesante en este sentido es que en la mayoría de las ocasiones en las que aparece efigiada lo hará en torno a un contexto devocional con el fin último de reflejar el poder del linaje. Asimismo, es interesante considerar que, a partir de 1509, cuando fue encerrada en Tordesillas para la eternidad, no interesaba difundir su apariencia. Ello explica que no se registre la confección ni circulación de su imagen ni en Castilla ni en los Países Bajos salvo excepciones muy concretas.

Las de Margarita de Austria, gobernadora de los Países Bajos en solitario entre 1506 y 1530, se atienen a un contexto muy particular. Ella utilizará este tipo de retratos con un sentido especialmente personal. Antes de la muerte de su segundo esposo Filiberto II de Saboya en la primera década del siglo, no se registran numerosas efigies en contextos devocionales en las que se representen en conjunto. Sin embargo, durante el periodo en el que gobernó en solitario, estos prototipos adquirieron gran relevancia y por supuesto, tendrían un fin muy concreto. Margarita fue consciente del valor de estas en el contexto del gobierno pues, recogiendo la estela de su padre el Emperador Maximiliano I asumió el arte como un medio de transmisión de valores políticos y dinásticos[28].

Con el fin de obtener un análisis lo más preciso posible de estos retratos se atenderá a cuestiones relativas a las características de los espacios a los que estuvieron destinados, a cómo se veían, a la identidad de sus comitentes y, en definitiva, a cómo funcionaban en cada uno de sus contextos. Realmente es fundamental reflexionar acerca de las formas de exhibición de cada uno de ellos pues, a pesar de que todos se encontrasen en origen en un contexto público por las características de los espacios a los que fueron destinados, no siempre eran contemplados de forma directa. Aunque algunos de ellos eran vistos por los fieles, la mayoría pueden considerarse semi-públicos en tanto que a la vista de sólo algunos elegidos. Generalmente estos eran las que se encontraban en los interiores de capillas privadas o espacios de acceso restringido, como es el caso de los destinados a ocupar un lugar determinado en fundaciones monásticas y conventuales tal y como procederá a exponerse a continuación.

[27] A propósito del concepto del "cuerpo político" véase la teorización de la idea medieval del "doble cuerpo del rey" en: Ernst H. Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey* (Madrid: Akal, 2012).
[28] Eichberger, "Instrumentalising", 571-584.

2.1. Los retratos de los Reyes Católicos y sus descendientes en contextos de patrocinio y protección

La historiografía ha considerado tradicionalmente como unos de los primeros retratos de los Reyes Católicos los que aparecen en el proyecto para el primer retablo de la Iglesia de San Juan de los Reyes en Toledo (c. 1485-1490). De estos sólo conocemos el dibujo preparatorio que conserva el Museo Nacional del Prado, donde Juan Guas propuso la disposición de Isabel y Fernando orantes en torno a dos reclinatorios con libros abiertos sobre la predela del conjunto (fig. 1). Los monarcas comparten espacio con san Francisco y san Juan Bautista, quienes se encuentran a sus espaldas respectivamente[29]. Los santos no sólo validaban sus figuras como gobernantes, sino que también los presentaban ante san Juan Evangelista, quien se ubicaba en la calle central del retablo y bajo cuya figura se amparaba la construcción de este monasterio.

En este sentido, es importante recordar que este complejo se financió con el motivo de la conmemoración de la victoria en la batalla de Toro (1476) y, lo que es más relevante, el nacimiento del príncipe don Juan (1478). El primero de estos acontecimientos quedaba ligado con el triunfo político de los reyes, pero sin duda, el segundo estaba íntimamente vinculado con la sucesión de los reinos de Castilla y Aragón al nacer el primer varón de la dinastía. De esta manera, el monasterio estaría bajo la advocación de san Juan por ser uno de los santos predilectos de la dinastía, pero también por ser este el santo patronímico del príncipe heredero.

Sin embargo, este proyecto nunca se vio materializado, presuponemos que, ante la negativa de la reina, a la que le debió parecer arquitectónicamente pobre. Esta parece ser la razón que argumente el hecho de que nada tiene que ver este con la apariencia del retablo que actualmente preside la iglesia. Por otra parte, es interesante reparar acerca de la ausencia del príncipe Juan (1478-1497) junto a sus progenitores. Si aceptamos como válida la cronología atribuida a la realización de este prototipo, el príncipe heredero tendría entre siete y doce años. Es decir, la edad suficiente para que pudiese ser efigiado, o al menos, de manera simbólica. Resulta realmente significativo que los monarcas aparezcan solos, lo que podría haber sido uno de los motivos que justifiquen que Isabel y Fernando rechazaran este modelo. Sin embargo, en el retablo que corona hoy el presbiterio, no hay rastro alguno de sus imágenes, lo que podría indicar por otra parte, que representarse físicamente –con el príncipe o sin él– no fue una de sus prioridades.

[29] Francisco Javier Sánchez Cantón, "El dibujo de Juan Guas (Arquitecto español del siglo XV)", *Arquitectura*, 115 (1928): 342.

Un caso cronológicamente cercano al inmediatamente expuesto en el que los reyes presuntamente son retratados como donantes sin ser acompañados de sus descendientes es el de una tabla custodiada en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid y atribuida al Maestro Manzanillo (finales del siglo XV). Mientras que los efigiados en Toledo son claramente los reyes, existen todavía hoy amplias dudas interpretativas acerca de la presente imagen. Investigaciones precedentes han tendido a relacionar la apariencia de la pareja que se encuentra en la parte inferior rezando ante santa Elena y santa Bárbara con los monarcas (fig. 2)[30]. La imprecisión documental que se tiene sobre el origen de la pieza y la ausencia de las coronas sobre las cabezas de los supuestos reyes son algunos de los indicios que nos invitan a cuestionar dicha atribución.

El primer argumento sólido que nos permite dudar acerca de esta es precisamente que no conocemos el lugar que ocupó ni tampoco quienes fueron sus comitentes. Además, presenta signos de haber sido manipulada en cuanto a su formato, lo que dificulta enormemente identificar no sólo a los retratados, sino también el contexto para el que fue creada. Si por otro lado se tratase de una tabla independiente, lo más probable es que fuese recortada por alguno de sus lados, lo que no permite saber exactamente la postura que adoptaban estos personajes. Por otra parte, las santas no parecen guardar relación con la devoción personal de los Reyes Católicos, como sí lo serían otros como, por ejemplo, los santos Juanes. En este sentido, en el caso de que fuesen ellos los retratados, este indicio parece señalar que no se mostrarían como comitentes ni donantes sino como protectores puntuales de una institución.

El Museo Arqueológico Nacional custodia una tabla similar procedente del Monasterio de Santa Clara de Palencia (c. 1500) atribuida a Juan de Nalda. En este caso, conocer el lugar para el que fue destinada, a diferencia del caso anterior, ofrece interesantes datos para concretar efectivamente los usos y funciones que pudo haber tenido[31]. Esta fundación monacal que se remonta a finales del siglo XIV quedaba desde sus orígenes vinculada a la dinastía castellana, lo que conduce a plantear que esta pieza pudo haber sido una donación de algún miembro de la Casa de Trastámara[32]. Precisamente este planteamiento ha dividido las opiniones de diferentes investigadores, pues algunos consideran que los personajes coronados resguardados a la

[30] Juan Ramón Sánchez del Peal López, "Los Reyes Católicos con Santa Elena y Santa Bárbara", en *El linaje del Emperador*, ed. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, (Madrid, 2004), 246-248.
[31] "Virgen de la Misericordia", Museo Arqueológico Nacional, última consulta el 13 de mayo de 2022, http://ceres.mcu.es/pages/Main.
[32] Si consideramos acertada la cronología de dicha tabla, esta debería haber sido o bien comisionada por Isabel la Católica como exvoto en memoria de sus progenitores cuando estos ya habían fallecido o bien por la comunidad religiosa del Monasterio de Santa Clara con el mismo sentido.

izquierda del manto de María son los Reyes Católicos (fig. 3)[33], mientras que otros apuntan a que lo más lógico es que sean efigies de Juan II e Isabel de Portugal, padres de la reina[34].

El planteamiento de Juan Guas al retratar a los reyes orantes en el retablo de Toledo fue el elegido para otras de sus representaciones contemporáneas. Incluso cuando los monarcas no intervinieron como comitentes en algunos proyectos arquitectónicos, fueron efigiados de esta misma manera, como ocurriría en el tímpano de la fachada oeste del convento de Santa Cruz la Real en Segovia (posterior a 1492)[35] o en la portada de la Basílica de Santa Engracia en Zaragoza (c. 1511-1517)[36]. Asimismo, en otros diseños elaborados tras la muerte de Isabel y Fernando de Castilla, este prototipo continuaría reverberando en el imaginario artístico, plasmándose así en las esculturas que Diego Siloé haría para la Capilla Real (c.1528) o las de Pedro de Mena para la Capilla Mayor de la Catedral (c. 1677), ambas en Granada[37].

El objetivo de comenzar problematizando el dibujo de Toledo y estas dos tablas conservadas en Madrid tiene que ver exclusivamente con las anomalías que comparten respecto a las que serán analizadas en el segundo de los grupos. Por una parte, en ninguna de ellas aparecen representados con sus descendientes y, por otro lado, resulta fundamental señalar la dificultad de concretar si realmente son los ellos los retratados o no. Precisamente la discordancia de estos presuntos retratos no debe ser rechazada, pues a pesar de su singularidad, nos ofrecen la posibilidad de plantear nuevas vías de interpretación. Asimismo, resulta de gran interés para este estudio preguntarnos acerca de la presencia en solitario de los monarcas, esto es, sin sus descendientes.

A pesar de los intereses de los monarcas por contar con imágenes veraces de sus herederos para cumplir los propósitos de sus políticas matrimoniales, durante un tiempo escasearon los medios propicios para llevar estas a cabo[38]. La llegada de Antonio Inglés a la Península en 1484 con la misión de retratar a los hijos de los Reyes Católicos con, además, el fin diplomático de documentar el aspecto de estos a los miembros de la Corte Tudor tuvo importantes repercusiones[39]. Aunque sólo conocemos la posible apariencia de estas imágenes por las

[33] Fernando Checa Cremades, "Poder y Piedad: patronos y mecenas en la introducción del Renacimiento en España", en *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, ed. Fernando Checa Cremades (Madrid: Electra-Ministerio de Cultura, 1992), 40.
[34] González, "A hechura", 69.
[35] Gonzalo, "Los libros", 35.
[36] Javier Ibáñez Fernández, *La portada escultórica de Santa Engracia: aproximación histórica y breve estudio artístico e iconográfico* (Zaragoza: Institución de Fernando el Católico, 2004), 312-329.
[37] Cabe indicar que este modelo no supondría un hecho aislado, pues también se extendería a la representación de otros miembros de la dinastía. Destaca especialmente el ejemplo del Retablo Mayor de la Cartuja de Miraflores de Burgos donde, según el diseño de Gil de Siloé (c. 1496-1499), aparecen los retratos orantes de Juan II de Castilla e Isabel de Portugal, padres de la Reina Católica.
[38] Véase: Miguel Falomir Faus, "Sobre los orígenes del retrato y la aparición del "pintor de corte" en la España bajomedieval", *Boletín de arte*, nº17 (1996): 177-195.
[39] Juan Manuel Martín García, "El pintor Antonio Inglés y la embajada inglesa en España en 1489," en *El intercambio artístico entre los Reinos Hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, coord. Concepción Cosmen Alonso, Mª Victoria Herráez Ortega y María Pellón Gómez-Calcerrada (León: Universidad de León, 2009), 151-164.

descripciones que aparecen en las cuentas de Gonzalo de Baeza –el tesorero de la reina–, podríamos plantear la posibilidad de que en estas se incluyesen referencias devocionales por primera vez[40]. A propósito de ello, es conocida la anécdota de 1486 en la que Fernando el Católico se dirigía epistolarmente a su hermana Juana de Aragón. Como respuesta al pequeño retrato que le hacía legar de su sobrina con motivo de las negociaciones matrimoniales, el rey lamentaba la falta de retratistas de corte. A los monarcas les resultaba imposible enviar una imagen del príncipe Juan y así se excusaban ante la reina de Nápoles: "[…] por no haver fallado aqui tal pintor; pero que muy presto las mandaremos pintar, y le seran embiadas"[41]. Más tarde, artistas flamencos como Michel Sittow –activo en Castilla entre 1492 y 1504– o Juan de Flandes –entre 1496 y 1504– acudieron a cubrir estas necesidades de los monarcas.

Ciertamente con anterioridad a que se diese el inicio de este fenómeno, se datan en Castilla imágenes que efigian a los reyes y sus descendientes, lo que resulta ciertamente paradójico. Para conciliar ambas perspectivas, este breve análisis pretenderá demostrar cómo no existió una marcada voluntad retratística en los retratos devocionales, sino que, por el contrario, las apariencias de los efigiados fueron puramente ideales[42]. Es decir, no funcionaron como documentos o testigos fisionómicos como los que circularían por las cortes europeas, sino que se atuvieron a reflejar intereses vinculados con la sucesión de la dinastía o el patrocinio y protección de entidades religiosas. Con ello, no sólo mostraban la anexión y el compromiso de su gobierno con los asuntos piadosos, sino que también reflejaban su cercanía con ciertas órdenes y valores devocionales, lo que sin duda les ayudaba a construir su imagen de poder.

Una de las primeras representaciones de los monarcas en un contexto eclesiástico, incluso anterior al proyecto de Toledo, es la que aparece en el Retablo de los Corporales de la Iglesia de Santa María de Daroca (c. 1484-1488). La advocación de este templo se basaba en el milagro del descenso de los Corporales que había ocurrido hacia 1239 en la ciudad cuando, en el contexto de la Reconquista, las tropas musulmanas atacaron y asediaron al pueblo cristiano[43]. Isabel y Fernando de Castilla aparecen representados como donantes orando en las tablas de las esquinas inferiores del retablo junto a dos de sus primogénitos (fig. 4). En estas circunstancias y a pesar de que quizá sea uno de los retratos menos conocidos de los reyes, la afinidad de este milagro con la lucha firme que mantuvieron durante su gobierno contra el infiel nos inclina a

[40] Véase: Antonio de la Torre y E. A. de la Torre, *Cuentas de Gonzalo de Baeza, tesorero de Isabel la Católica* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995-1956), T. I y T. II.
[41] Antonio de la Torre, *Documentos sobre relaciones internacionales de los Reyes Católicos* (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950), Vol. II, 354.
[42] Miguel Ángel Zalama, "Las hijas de los Reyes Católicos. Magnificencia y patronazgo en torno a cuatro reinas", en *Las mujeres y el entorno de las artes*, coord. Concha Lomba, Mª Carmen Morte y Mónica Vázquez (Zaragoza: Institución de Fernando el Católico, 2020), 41.
[43] Fabián Mañas Ballestín, *Capilla de los Corporales. Iglesia Colegial de Santa María (Daroca)* (Zaragoza: Centro de Estudios Darocenses, 2006), 19.

pensar que ellos mismos pudiesen ser los patrocinadores de este proyecto. La hipótesis que apoya este argumento se basa en la documentación de la presencia regia en la ciudad hacia 1482 con motivo de la adoración de estos Sagrados Corporales. Presuntamente, los reyes comisionaron las obras de embellecimiento de la capilla y fue entonces cuando el retablo sería ideado[44]. En este sentido, estas imágenes no sólo conmemoraban el milagro sagrado, sino también aquel momento en el que los monarcas habían acudido físicamente a la iglesia y se postraron ante esta reliquia[45].

Más allá de lo expuesto, la doble función de estas tablas construía un potente discurso vinculado con la sucesión de La Corona que en ocasiones puede pasar inadvertido. El *quid* de la cuestión lo ofrece la presencia de los herederos –el príncipe Juan y la princesa Isabel– a los pies de sus padres guardando además una marcada jerarquía visual al ser dispuestos en una escala exageradamente desproporcionada. A pesar de que para el momento en el que se datan las tablas su tercera hija, Juana (1479-1555), ya había nacido y tendría unos tres años, los monarcas sólo se representan con sus dos hijos mayores. La respuesta ante este interrogante parece muy clara, pues los efigiados eran los príncipes casaderos. Isabel en este momento tendría alrededor de doce años y, por lo tanto, era una potencial novia para alguno de los herederos de otras cortes europeas. Por otra parte, a pesar de la escasa edad de Juan este era el primer heredero de la dinastía y requeriría también un compromiso. De este modo se puede considerar que esta estrategia funcionó más allá del contexto sagrado y que sin duda se vinculó con los intereses de las políticas matrimoniales de los monarcas.

A pesar de que casi con toda probabilidad este tipo de imágenes funcionaron en condiciones similares a las expuestas es importante reflexionar acerca de cuestiones de recepción. Paradójicamente estas tablas eran piezas visibles pero que no se veían. Las condiciones de exhibición del retablo en el interior de la Capilla de los Corporales a la que sólo tenían acceso muy pocas personas, pero que se podía contemplar desde la lejanía, dificultaban que estos mensajes analizados tuviesen un carácter trascendental. Esto no niega que a raíz de este tipo de composiciones se generase un imaginario iconográfico y discursivo concreto que luego terminase extrapolándose a otros contextos. En este sentido, las Vírgenes de Burgos y la de Ávila son ejemplos excepcionales para comprobar que esta manera de representar a los monarcas no era una práctica aislada y relegada a un caso particular.

[44] Mañas, *Capilla de los Corporales*, 170.
[45] Esta teoría podría explicar el hecho de que se representen como orantes, pero es importante señalar que más bien actúan como donantes, pues rinden pleitesía ante un momento histórico con connotaciones religiosas asociadas a la construcción de dicha capilla.

Precisamente el significado de la célebre "Virgen de los Reyes Católicos" (c. 1491-1493) procedente del Real Monasterio de Santo Tomás de Ávila se vincula con la defensa del mensaje inquisitorial y por extensión también pudo tener una función dinástica para aquellos que la contemplaban. A los pies del trono de una Virgen joven y serena que, cabizbaja sostiene al hijo de Dios, se disponen Isabel y Fernando (fig. 5). Los monarcas arrodillados frente a un par de reclinatorios en pose de oración están acompañados por sus primogénitos. Junto al rey aparece el príncipe Juan –del que aún no se conocía su destino y presto fallecimiento– imitando la postura de su padre. Como heredero en la línea sucesoria de los monarcas, recogería el testigo familiar y, al igual que estos, defendería al reino contra el infiel[46].

En la esquina inferior derecha reservada para el sector femenino, la Reina Católica aparece acompañada de su hija Isabel, aunque otras teorías asocian este retrato a la segunda de las hijas de los reyes, Juana. Sin embargo, la cronología establecida para la tabla parece coincidir con el momento anterior a que Isabel contrajera matrimonio con Manuel el Afortunado, lo que explica que aparezca desprovista del atavío de luto y junto a sus padres[47]. El discurso más lógico radica en que la unión de lazos dinásticos con Portugal implicaría según los deseos de los Reyes Católicos, la expulsión de los musulmanes refugiados en el país vecino tras la marcha de estos en 1492 de los dominios hispánicos[48]. La escena la completan tres personajes que visten el hábito dominico y otro ataviado con una capa negra. Los dominicos en la lucha contra el infiel y la herejía fueron personajes definitivos para el gobierno de los reyes, siendo esta lectura una de las más aproximadas a su presencia en la tabla[49]. Pero al margen de ello, ¿qué otros significados sociopolíticos y morales pudieron esconderse tras este alegato? El significado aparentemente devocional se torna entonces en uno eminentemente político: la lucha herética por parte de la Monarquía y la Orden de Predicadores, quedando el Tribunal de la Santa Inquisición y esta Orden estrechamente vinculados en un proyecto común[50]. De hecho, que esta obra estuviese destinada para el monasterio de Ávila donde la mayoría de la población practicaba el judaísmo en la época, no permite dudar al respecto del principal interés de esta[51].

Sin embargo, esta lectura pro-inquisitorial no niega que las pretensiones de esta imagen también pudiesen ser medidas en torno a un criterio más sencillo. Los santos dominicos y los

[46] Sonia Caballero Escamilla, "La Virgen de los Reyes Católicos: Escaparate de un poder personal e institucional", *Reales Sitios,* 173 (2007): 24.
[47] Begoña Alonso Ruiz, "Isabel de Castilla en la sombra", en *Isabel la Católica y sus hijas. El patronazgo artístico de las últimas Trastámara,* ed. Noelia García Pérez (Murcia, EDITUM, 2020), 111-112.
[48] Caballero, "La Virgen de los Reyes Católicos", 24.
[49] Joaquín Yarza Luaces, "Los Dominicos y los Reyes Católicos. Relaciones e instrumentalización de sus santos católicos", en *Hagiografía peninsular en els segles medievals,* ed. Francesca Español y Francesc Fite (Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2008), 282.
[50] Sonia Caballero Escamilla, "Fray Tomás de Torquemada, iconógrafo y promotor de las artes", *Archivo Español de Arte,* LXXXII, 325 (2009): 34.
[51] Caballero, "Fray Tomás", 20-21.

miembros de la Orden estaban vivos en ese momento y muy probablemente residían en este monasterio en Ávila. En este sentido, los intereses de la pieza radicaban también en plasmar la cercanía de la comunidad religiosa con los reyes. Es interesante resaltar que los monarcas se alojaban con mucha frecuencia en estos espacios monásticos dada la ausencia de una ciudad fija para el establecimiento de la corte real. A propósito de ello y según Palma Martínez-Burgos, la obra permanecía en el Cuarto Real de Isabel en este mismo monasterio, donde se despachaban asuntos de gobierno. En un espacio eminentemente público y político donde se recibía audiencia, esta tabla pudo haberse usado con fines meditativos de manera muy puntual y anecdótica, por lo que funcionaría en un contexto muy diferente al piadoso.

A partir de 1486 comenzó a desarrollarse un prototipo de representación en el que los monarcas aparecían bajo el manto de la Virgen, en este caso acompañados de sus descendientes. El primero de estos prototipos del que se tiene constancia es el procedente del Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas. La denominada "Virgen de la Misericordia" (c. 1486) atribuida a Diego de la Cruz y su taller contiene los retratos de Isabel y Fernando junto a sus hijos Juan, Isabel y Juana (fig. 6). María como *Mater Ominum* aguarda y protege bajo su gran manto a los miembros de la Familia Real junto a Pedro González de Mendoza, en este caso a su derecha, y a su izquierda a seis monjas cistercienses acompañadas de Leonor de Mendoza, la abadesa de dicho Monasterio[52].

La responsabilidad del encargo de la pieza ha supuesto un auténtico reto para la investigación. Las más recientes apuntan que los comitentes pudieron haber sido los hermanos Mendoza, la abadesa del monasterio o el Gran Cardenal de España, todos retratados en la tabla. De lo que no cabe duda es que no se trató de una comisión directa de los reyes y que como ocurrirá en el resto de las imágenes, es muy poco probable que los retratos de Isabel y Fernando fueran tomados del natural. A propósito de esta idea, algunos autores sugieren que, en este caso, podría haber coincidido la estancia de Diego de la Cruz entre 1482 y 1500 en Burgos con la de los monarcas en el mismo espacio y tiempo. Sin embargo, resulta superficial plantear que los reyes y sus hijos posaron para el artista, pues no era una práctica habitual en el momento y tampoco tiene sentido que así lo hiciesen si no fue una pieza donada por ellos mismos.

Junto a estas ideas, los signos que realmente vienen a relacionar la obra con el espacio para el que fue creada son dos pequeños diablos que se recortan en el cielo a cada uno de los lados de María. Uno de ellos intenta atacar a los personajes arrodillados con flechas que son paradas por el manto de la Virgen, quien las recoge al mismo tiempo. Al otro lado aparece el

[52] Soler, "Retratos de piedad", 29.

denominado *Titivillus*, aquel que inquietaba en los procesos de copias o transcripciones de libros en los *scriptorium* medievales con el fin de manchar la moral cristiana[53]. Al mismo tiempo que estos pequeños diablos personificaban a los herejes que atacaban el dominio cristiano, resulta plausible plantear un paralelismo entre la figura de la Virgen con la de la reina, quien también auxiliaba a su pueblo del mal[54].

La presencia de los descendientes aquí resulta ciertamente problemática. Mientras que en las tablas de Daroca y la Virgen del Museo del Prado se justifica que aparezcan sólo los príncipes casaderos por su condición, extraña en este caso la ausencia de María (1482-1517). La que sería la futura reina consorte de Portugal ya había nacido y, ajustándonos a la cronología aceptada para la tabla, tendría alrededor de cuatro años. Las investigaciones que se han ocupado de este asunto han propuesto que el motivo de su falta es precisamente su corta edad para ser retratada. Sin embargo, teniendo en cuenta que estos retratos eran simbólicos y que su hermano Juan había sido efigiado con la misma edad entre 1484 y 1488 en el caso de Daroca, estos argumentos no son del todo sólidos y debería entonces proponerse una cronología anterior a su nacimiento en 1482.

Existieron, al menos, dos imágenes más de los Reyes Católicos y sus herederos en un contexto similar que sólo se conocen gracias a testimonios documentales. Hieronymus Münzer en 1494 a propósito de la descripción de la ciudad de Málaga dejaba constancia en su "Ytinerarium Hispaniaum" de unos retratos de los monarcas en actitudes similares a los analizados de la siguiente manera: "En la mezquita mayor hizo el rey colocar una hermosa tabla en honor de San Juan Bautista, que es su patrono. Está pintado el rey, teniendo en la mano una esquela que dice: *Non nobis domine, etc.* y la reina, teniendo otra con: *Benedicta sit sancta Trinitas et indivisa Unitas, que fecit misericordiam nobis*"[55]. Estas filacterias podrían ser similares a las que nacen de las manos juntas de los monarcas en los retratos de Daroca estudiados con anterioridad.

Por otra parte, Andrea Navagero en 1527 documentaba la presencia de unas tablas que estuvieron registradas en el inventario de la Capilla Real de Granada hasta 1827, donde aparecían retratados los monarcas junto a sus tres hijos mayores: "All' altar grande de un canto é il Re e dall' altro la Regina dal naturale ed in pintura. Anche in due altare che sono pui bassi uno da un canto il altro dall' altro dell' altar grande vi e in una pala la Regina con tutte le

[53] Joaquín Yarza Luaces, "El diablo en los manuscritos monásticos medievales", *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real,* 11 (1994): 103-130.
[54] Soler, "Retratos de piedad", 31.
[55] Hieronymus Münzer, *Viaje por España y Portugal (1494-1495)* (Madrid: Polifemo, 1991), 145.

fligiuole sue nell' altra il Re col Príncipe Don Juan suo fligiuolo tutti dal naturale"[56]. Aunque no conocemos la cronología de esta pieza, de nuevo aparecería en ella Juana y no María. O bien también fue una producción anterior al nacimiento de esta última o bien la presencia de los tres hijos mayores tiene un significado y una simbología más compleja de la que aparenta. Sin embargo, no parece lógico no incluir a María si ya había nacido, pues junto a sus hermanos fortalecería la idea de la sucesión dinástica.

A pesar de que estas descripciones son escuetas y no aportan más información acerca de sus patrocinadores o sus usos o funciones, nos permite extraer la consideración de que, en realidad, fuesen o no comisiones directas de los propios reyes, eran realmente comunes. Muestra de que este tipo de representaciones no fueron casos aislados –y que realmente responderían a una práctica concreta– es que imágenes de estas mismas características aparecen en otros contextos relacionados con las devociones de las hijas de Isabel y Fernando. Las prácticas piadosas desarrolladas por la Reina Católica tuvieron importantes repercusiones en su entorno cortesano, pero como parece lógico pensar especialmente en las figuras de sus hijas, lo que acabaría conformando un auténtico patrón devocional de género[57].

Este no sólo influiría en sus vertientes espirituales, sino también en los prototipos en los que ellas se harían representar. Así, en la célebre "Fons Vitae" (c. 1515-1517) atribuida a Coljin de Coter aparece retratada María de Aragón-Castilla junto a su esposo Manuel I de Portugal[58]. En este caso, en torno a una gran fuente que recoge la sangre de Cristo crucificado ya muerto, los miembros de la Familia Real junto a sus descendientes se postran en pose de oración[59]. Sin embargo, la influencia más significativa la recogería Juana I de Castilla unos años antes que su hermana María en la corte lusa. Entre 1496 y 1506 se gestarían una serie de retratos en el entorno neerlandés muy significativos que nos permiten comprender las conexiones familiares que interesan en este análisis. Aunque estas son muy similares entre sí, ello no quiere decir que Juana fuese la responsable de la transliteración de estos prototipos confeccionados en Castilla a su nuevo destino, sino que existió un modelo común hispanoflamenco.

Se le atribuyen a Coljin de Coter –diseñador de tapices para Juana y quien trabajaría en Portugal tras la marcha de los archiduques a Castilla– dos tablas que custodia el Museo del Louvre en las que aparecen retratados ambos (c. 1500). Los monarcas aparecen acompañados de un numeroso grupo de personajes femeninos en el caso de Juana y masculinos en el caso de

[56] Antonio Gallego y Burín, *La Capilla Real de Granada* (Madrid, 1952), 160.
[57] González, "A hechura", 88.
[58] Coljin de Coter (atrib.), *Fons Vitae*, c. 1515-1517. Óleo sobre tabla. Museu da Misericórdia, Oporto.
[59] Lo interesante en este caso es que también aparecen retratados junto a ellos miembros de comunidades religiosas y nobles de la corte de un modo muy similar a las imágenes castellanas analizadas.

Felipe, que a su vez son presentados por la Virgen Madre y Cristo Resucitado respectivamente (fig. 7). Esta iconografía se adscribe al célebre manuscrito medieval anónimo *Speculum Humanae Salvatoris*, en cuyo capítulo XXIX se narra la intervención de Cristo y María[60]. Juana y Felipe se incluyen en la misma escena que la Virgen y Cristo manteniendo un diálogo no sólo visual sino también mental en su propio proceso de adoración adquiriendo un carácter exageradamente piadoso[61]. Tanto las características de las tablas como la mirada elevada de los personajes han llevado a investigaciones técnicas previas a apuntar a la existencia de una tercera tabla central de mayores dimensiones. Esto indica que Dios Padre no se encontraría a su mismo nivel, sino que aparecería en el registro superior probablemente entronizado y triunfante[62].

Investigaciones anteriores también vinculan esta promoción a una cofradía que presuntamente rendiría devoción a la Virgen. Sin embargo, dada la ausencia de documentación respecto a esta pieza, cabe cuestionar dicho planteamiento. No se conoce con exactitud el espacio para el que fue destinado este tríptico o quiénes lo contemplaban, pero la presencia de personajes como frailes o monjas invita a considerar que quizá podría haber sido una comisión de los archiduques y que posteriormente fue ofrecida como exvoto a una comunidad religiosa concreta. Recordemos que el artista de esta tabla trabajó personalmente para Juana durante su estancia en los Países Bajos y que, a pesar de la consideración historiográficamente fundada de que esta no tuvo interés en las artes, muy probablemente podría haber sido la comitente de este magnífico tríptico.

Esta hipótesis pretende sustentarse precisamente en la inscripción en honor a la Concepción de María que se dispone en el manto de esta y que había explicado hasta ahora su posible anexión con una supuesta cofradía religiosa[63]. Esta pista resulta fundamental para plantear que la inclusión de los archiduques aquí no sería para nada casual, pues en el mismo año al que se adscribe la realización de este tríptico –hacia 1500– había sucedido un evento crucial para la dinastía. Aunque el primer fruto del matrimonio de Juana y Felipe había sido el nacimiento de Leonor de Austria en 1498, no sería hasta dos años más tarde cuando Juana daría a luz en el mes de febrero a Carlos V, el primer heredero masculino del matrimonio y por ende el nuevo sucesor de la dinastía. En este sentido, sería plausible plantear que los gobernantes se arrodillaban ante Dios para agradecer de algún modo la continuidad dinástica con el nacimiento

[60] Soler, "Retratos de piedad", 42.
[61] Harbison, "Visions and meditations", 101.
[62] Hélène Adhémar, "Une hypothèse vérifiée grâce au Laboratoire du Louvre: «Le Christ et la Vierge de Miséricorde» aux donateurs de Colyn de Coter", *Bulletin du Laboratoire du Musée du Louvre*, 2 (1957): 54.
[63] La inscripción reza lo siguiente: "MARIA/FLOS VIRGG/ NUM VELUD ROSA/ VEL LYL…/ FUNDE PRECES AD FYL…/ PRO/ SALUTE FYDELYUM AL… LU…/ ERLANT/ (¿STOVTENB?) A MA/ CELO/ …M…E O/ M…".

de Carlos. Asimismo, este tríptico pudo presidir un espacio devocional simbólico para los archiduques.

Juana y Felipe, a diferencia de los Reyes Católicos, no se presentarán junto a sus herederos en ninguna imagen, o al menos, no se tiene noticia de ello. La única que nos ofrece una aproximación al aspecto de los seis infantes, retratos reales o idealizados, es un pequeño díptico en origen en el Museo de Santa Cruz de Toledo posterior a 1507, aunque hoy se encuentra en paradero desconocido. La realidad de esta cuestión es que tras la muerte del príncipe Juan en 1497, la de su hermana Isabel en 1498 y la del heredero varón portugués –Miguel de la Paz, en 1500– Juana tuvo que emprender junto a Felipe el viaje de vuelta a los territorios hispánicos para jurar como herederos al trono[64]. Todo ello, junto al repentino fallecimiento de su querido esposo, parecen ser los motivos que justifiquen la ausencia de este tipo de imágenes. Sin embargo, los herederos de los reinos de Castilla y Aragón se retrataron en más ocasiones formando pareja y siempre junto a sus emblemas personales y los escudos de sus territorios.

Estas imágenes funcionaron casi con toda probabilidad en contextos devocionales, pero al igual que las anteriores tuvieron también significados vinculables con la sucesión dinástica. Así ambas ideas aparecen de nuevo plasmadas en el célebre "Tríptico de Zierikzee" (c. 1505-1506) atribuido a Jacob van Laethem (fig. 8)[65]. A pesar de que se trata de una de las imágenes más conocidas de su representación conjunta, es un caso ciertamente peculiar. De este tríptico se conservan con certeza las tablas laterales originales, en las que figuras de los archiduques se recortan sobre el paisaje del parque Warande, a las espaldas del palacio de Coudenberg[66]. Mientras que Felipe aparece ataviado con el uniforme militar y una espada como signo de gobierno, Juana está desprovista de cualquier objeto que aluda a cuestiones políticas. En este sentido, parece que el verdadero mensaje que quiere ser transmitido reside en las ricas telas que componen los atavíos de ambos, donde están bordados sus escudos de armas[67].

El cuerpo político de los archiduques se construía sin duda a través de sus escudos que representaban a los territorios sobre los que gobernaban, pero es interesante también prestar atención a los gestos. Aunque el vientre abultado que adopta la figura femenina se ajusta a la concepción estética tardomedieval, es interesante considerar que Juana posa sus manos sobre

[64] Bethany Aram, *Juana the Mad. Sovereignty and Dynasty in Renaissance Europe* (Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 2005), 55.
[65] El Museo Real de Bellas Artes de Bélgica atribuye estas tablas al Maestro de la Secuencia de José o Maestro de Afligem.
[66] Zalama, "Juana I en las imágenes", 21.
[67] En el caso de Felipe se identifican las armas de Aragón y Sicilia, Granada, Castilla y León, la antigua y nueva Borgoña, Austria, Brabante, Flandes y Tirol. En las vestimentas de Juana se vuelven a incluir las armas de Aragón y Sicilia, Castilla y León, Austria y la antigua Borgoña: Bart Fransen, "El tríptico de Zierikzee en Bruselas. Una manifestación de poder de Felipe el Hermoso y Juana de Castilla", en *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, ed. Fernando Checa y Bernardo García (Madrid: Fundación Carlos Amberes, 2005), 186-188.

su vientre y no parece que sea algo casual. Esto podría interpretarse como un signo de una de sus responsabilidades como mujer y esposa –ofrecer herederos a la dinastía– o que precisamente se encontraba encinta en el momento en el que se concibieron las tablas. Si asumimos la fecha de realización entre los años 1505 y 1506, podría coincidir con el cuarto embarazo de Juana, que daría lugar al nacimiento de María de Hungría en 1505. Entre 1498 y 1507, la reina daría a luz a seis hijos sanos, por lo que sin duda esta preocupación se convertiría en uno de los propósitos férreos del matrimonio.

Se ha llegado a considerar que la tabla que pudo haber presido el centro de la pieza es una de características similares conservada en el Museo de Bellas Artes de Bélgica[68]. Sin embargo, esta asociación se basa en una simple atribución estilística donde ni las medidas ni la autoría de las tablas coinciden entre sí. En el caso de que así fuese, ello justificaría la presencia de estas en un contexto devocional, pues se tiene constancia documental de que fueron originalmente concebidas para la Iglesia de San Livino en Gante. Esta iglesia pertenecía a una fundación monástica que estuvo estrechamente vinculada a lo largo de su historia con la Casa de Habsburgo, por lo que sería un espacio muy significativo para la dinastía en estos momentos[69]. Sin embargo, se desconoce si estas tablas presidieron el altar principal de esta iglesia o alguna de las capillas secundarias.

Sea de una manera u otra, esto nos invita a plantear que el tríptico pudo haber sido ofrecido por los propios archiduques como exvoto a la institución monástica en acción de gracias por la fertilidad de Juana y su estado de gravidez. Si se considerase como válida la atribución de las tablas a Jacob van Laethem, quien estuvo al servicio de Felipe el Hermoso, podría apuntarse que fue un encargo del archiduque, de su mujer o de ambos[70]. No sería extraño considerar que, al igual que lo harían sus antecesores los Reyes Católicos con las órdenes con las que se mantuvieron cercanos, los archiduques también podrían haberlo hecho de este modo. Más tarde entre 1751 y 1753 las descripciones de N. van der Schatte sitúan la pieza en la sala del Tribunal del Ayuntamiento de Zierikzee en Zelanda, asunto que explica su nombre actual[71]. Ello demuestra que sobrevivieron al incendio de la iglesia de Gante y que fueron utilizadas con otro fin[72]. En esencia, al igual que ocurrirá en las vidrieras que serán aludidas a continuación y enlazando con la importancia de la heráldica expuesta al inicio de este estudio, será muy

[68] Maestro de la Vida de José (atrib.), *Panneau central du triptyque de Zierikzee: Le jugement dernier*, c. 1495-1505. Óleo sobre tabla. Museo de Bellas Artes de Bélgica (nº inv. 4168).
[69] Fransen, "El tríptico de Zierikzee", 183-206.
[70] Miguel Ángel Zalama y Rafael Domínguez Casas, "Jacob van Laethem, Pintor de Felipe "el Hermoso" y Carlos V: Precisiones sobre su obra", *Boletín de Arte y Arqueología*, LXI, (1995): 352.
[71] Lo que explica que fuesen trasladadas a esta nueva localización sería la vinculación del supuesto tema del Juicio Final representado en la tabla central con las tareas de impartir justicia que se llevaban a cabo en este espacio. Sin embargo, las nuevas funciones que pasarían a detentar aquí ya nada tendrían que ver con la intención original de la pieza.
[72] Fransen, "El tríptico de Zierikzee", 183.

frecuente que la representación de los archiduques se vincule especialmente con la vertiente política y las ideas de la sucesión dinástica.

2.2. La luz divina como intercesora. Juana I de Castilla y Margarita de Austria en las vidrieras del entorno neerlandés

Al igual que los Reyes Católicos y sus herederos se arrodillaban ante las máximas autoridades religiosas para mostrar pleitesía y reflejar su estatus personal, existieron otros medios de validación política. Uno de estos fueron las vidrieras en las que, concebidas para ornamentar los ricos interiores góticos de algunas de las iglesias más relevantes de los Países Bajos, tanto Juana de Castilla como Margarita de Austria fueron retratadas. Resulta interesante señalar que estas grandes series de sucesión dinástica contaban con una entidad específica con sentido legitimador propio del entorno neerlandés –y al mismo tiempo derivadas de las galerías de retratos medievales– que no aparecen en el ámbito hispánico. Esto se debe no sólo a que no existía una tradición implantada en Castilla, sino a cuestiones relacionadas con la propia ascensión al poder de Isabel. Tras la muerte de su hermano Enrique IV en 1474 esta se proclamó reina, lo que provocó la Guerra de Sucesión castellana (1475-1479)[73]. Aunque era también descendiente de la Casa de Trastámara, no exactamente de la línea sucesoria por el nacimiento de su sobrina –Juana la Beltraneja–, por lo que las dificultades de la toma de posesión del poder pudieron ser el motivo del desinterés por estas grandes series.

En todas ellas siempre aparecerán acompañadas de sus maridos y en posición orante, o bien arrodilladas, únicamente con las palmas de las manos juntas o acompañadas de personajes sagrados. La luz que simboliza a Dios al entrar en estos contextos monumentales a través de los impresionantes y tan caros vitrales contenía un fin expiatorio, pero también ratificaba de algún modo el poder terreno que ostentaban los miembros de la dinastía de estos amplios territorios. La inclusión de los signos políticos acompañando a estos retratos generaba una auténtica narrativa vinculada con el linaje, fagocitando que el significado aparentemente devocional de estos medios se transmutase en uno de tipo político. Esto se debió especialmente al interés existente por materializar a través de imágenes monumentales preceptos dinásticos.

Desafortunadamente no se conservan la mayoría de estos magníficos vitrales por los avatares que han sufrido las iglesias para las que muchos de ellos se destinaron. De los que se

[73] Miguel Ángel Ladero Quesada, "Isabel la Católica: perfil político de un reinado decisivo", en *Isabel la Católica la magnificencia de un reinado. Quinto centenario de Isabel la Católica 1504-2004*, ed. Fernando Checa Cremades (Valladolid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Junta de Castilla y León, 2004), 34-35.

conservan destacan los dispuestos en 1496 –el mismo año que Juana se trasladó por mar hasta los Países Bajos– en la Capilla de la Santa Sangre de Brujas. Se trata de la primera imagen documentada en la que se representan como matrimonio recién consolidado[74]. A pesar de que se conoce que Felipe de Castilla tuvo un interés manifiesto por la donación de este tipo de piezas a diversos templos, en este caso parecen haber sido un encargo de un grupo de miembros de la élite de la ciudad[75]. Al tratarse de comisiones externas, es decir, sin ser proyectos supervisados por ellos mismos, deben ser entendidas como regalos con el fin de alcanzar el favor real mediante una estrategia puramente propagandística.

Es interesante resaltar que esta imagen es sensiblemente diferente a las analizadas hasta el momento dada la apariencia de los archiduques, no sólo por sus vestimentas sino también por los gestos que ambos adoptan. Mientras que Felipe sostiene una pequeña flor en su mano que ofrece a Juana, ella cruza sus brazos a la altura del pecho como signo de aceptación (fig. 9). Este es el mismo gesto que hace la Virgen cuando el ángel Gabriel le anuncia su maternidad, un episodio narrado por san Lucas: "He aquí la esclava del Señor. Hágase en mí según tu palabra" (Lucas, 1:26-38). Quizá este gesto podría relacionarse más bien con la expresión de la virtud y sumisión de la joven esposa que acababa de instalarse en la nueva corte ante su marido. En este sentido, la flor que sostiene Felipe podría interpretarse como la semilla del fruto que debería germinar en Juana ante el deseo de descendencia. Tan sólo dos años más tarde nacería Leonor (1498-1558), la primera heredera del matrimonio, una de las seis hijas de los archiduques.

Las vidrieras instaladas en la Capilla Borgoñona de Amberes (c. 1497), también comisionadas de nuevo por un noble de la ciudad, se erigieron igualmente con implicaciones matrimoniales. Como reflejo del doble enlace que emparentaba los gobiernos de Isabel I de Castilla y Maximiliano I de Austria, tanto Juana como Margarita fueron representadas junto a sus respectivos esposos en pose de genuflexión y con las manos en posición orante. En los registros inferiores de estos vitrales, se disponen los escudos de armas de cada uno de ellos coronados y junto a sus lemas personales. Las imágenes de los archiduques que se arrodillaban ante Dios pretendieron demostrar que estos ostentaban una posición privilegiada en el plano político, siendo además esto una verdadera excusa para exponer elementos de carácter civil en un entorno eminentemente devocional.

[74] Cabe recordar que este matrimonio fue fruto de una de las estrategias de los Reyes Católicos dentro de sus férreas políticas matrimoniales con el fin de estrechar lazos con las cortes vecinas. Como es sabido, acordaron con Maximiliano I y María de Borgoña la unión de sus herederos: el príncipe Juan casaría con Margarita de Austria y la infanta Juana con Felipe de Habsburgo.

[75] Mario Damen, "Memoria y propaganda. Las vidrieras de Felipe el Hermoso en los Países Bajos", en *Felipe el Hermoso: la belleza y la locura*, eds. Miguel Ángel Zalama y Paul Vandenbroeck (Madrid: Centro Estudios Europa Hispánica, 2006), 165-180.

Unos años después, hacia 1503, se tiene noticia de la instalación de tres vidrieras en la Capilla de San Antonio de la Catedral de Nuestra Señora en Amberes. Aunque estos vitrales no se conservan por razones azarosas del destino, se conoce el programa iconográfico que componían. De nuevo este se vinculaba con la exposición y defensa del linaje del que los archiduques eran representantes. Los únicos detalles que conocemos son que Juana y Felipe aparecerían adoptando la posición orante y que estarían acompañados de sus patronos personales, así como de san Andrés, san Santiago, el Mesías y san José[76]. Teniendo en cuenta que se instalaron en la propia catedral de una de las ciudades más importantes en este tiempo de los Países Bajos, no puede olvidarse que fueron realmente imágenes que desde luego no pasaron desapercibidas para los miembros de la dinastía, pero tampoco para ciertos espectadores.

La visión medieval de que la luz que calaba las grandes vidrieras contenía el poder de Dios y que era capaz de transmitir mensajes concretos a los súbditos mediante estos impresionantes vitrales, quizá podría ser repensada. A finales del siglo XV, las iglesias no eran accesibles siempre para un amplio público, y por lo tanto tampoco funcionaron como lugares de adoración en todas las ocasiones. Además, la excesiva altura a la que se encontraban por las exigencias estructurales de los vanos góticos tampoco permitiría que estuviesen a primera vista. El fiel muy probablemente no siempre reconocería los escudos o emblemas que identificaban a estos personajes y mucho menos los retratos, que no pretendían ser reales. Por eso deben comprenderse en un mundo de élite desde su comisión hasta su contemplación y comprensión. En el caso de los archiduques, a pesar de que no fueron obras patrocinadas por ellos mismos resulta interesante considerar que, plasmando sus efigies en estas vidrieras, estarían postrados ante el altar para la eternidad sin necesidad de estarlo físicamente.

Por el contrario, Margarita de Austria sí que comisionó al menos dos vidrieras en las que se retrata a ella misma. Además, resulta interesante plantear que los espacios para los que fueron destinadas eran asiduamente visitados por ella. Margarita mantuvo en vida un férreo compromiso con el linaje al que pertenecía por su condición de gobernante de los Países Bajos y los territorios que había heredado de su padre tras la muerte de su hermano Felipe en 1506. Estuvo inmensamente preocupada por perpetuar su imagen personal y encontró en el arte un medio para materializar esta pretensión. Con el mismo propósito, concentró grandes esfuerzos en el que puede ser considerado su proyecto capital: el Monasterio y la Iglesia de San Nicolás de Tolentino en Brou. Convirtiendo esta última en un mausoleo, este imponente complejo

[76] Damen, "Memoria y propaganda", 165.

reunía en sí mismo el ánimo de reflejar el poder imperial mediante importantes alusiones al poder habsbúrguico y borgoñón[77].

Las efigies de Margarita y su esposo Filiberto II de Saboya no sólo eran visibles en los panteones que aguardarían sus restos para la eternidad, sino que, como parece lógico la gobernadora se preocupó de representarse en dos ocasiones de manera muy similar en los vitrales de esta iglesia. En la cuarta ventana lanceolada del presbiterio se instaló una de estas en las que aparece junto a su marido arrodillada en torno a un reclinatorio, un libro abierto y un perro de caza a sus pies (c. 1525-1527). El ábside central del templo recoge la imagen de una Margarita joven, que, a pesar de su estado de viudez en el momento de creación de la vidriera, no porta la toca característica ni los atavíos monjiles que caracterizan su imagen después de la muerte de su segundo esposo en 1504. Es realmente interesante prestar atención a la apariencia que adopta, pues la imagen que circulaba por las cortes europeas era el prototipo de viuda gobernante creado por Bernard van Orley precisamente a partir de 1525[78].

De acuerdo con Dagmar Eichberger, el hecho de representarse con joyas, un traje escotado al estilo cortesano y el cabello visible sin hacer ninguna referencia a su estado de viuda indica que Margarita quería ser recordada por las generaciones posteriores como la fiel esposa de Filiberto[79]. Aparentemente con el mismo sentido, en una de las monumentales ventanas de su oratorio privado también en San Nicolás de Tolentino, Margarita y Filiberto fueron retratados compartiendo escenario con la "Coronación de la Virgen" (c. 1525-1527) (fig. 10). Ambos adoptan la clásica posición de orante en el registro inferior de la composición y son presentados a la Virgen por santa Margarita y san Filiberto, sus santos patronímicos que se encuentran a sus espaldas. A diferencia de otras tantas imágenes medievales en las que las figuras orantes interactúan, e incluso aparecen al mismo nivel que los personajes sagrados, Margarita y Filiberto no dirigen su mirada hacia ellos.

A colación de ello, resulta interesante estudiar la posición de los brazos de los santos. Mientras los gobernantes dirigen su mirada hacia el frente en una posición rígida y estática, estos colocan sus manos sobre sus hombros como signo de presentación o recomendación hacia la divinidad[80]. En el registro superior en torno a una gran nube sobre la que se abre un espacio luminoso, la Virgen es coronada por Dios Padre y Dios hijo. En el tránsito de la Edad Media y el Renacimiento en este tipo de imágenes devocionales, las nubes vienen a señalar visiones e

[77] Eichberger, "Instrumentalising", 574-577.
[78] Alexandre Galand, "Portret van Margaretha van Oosternrijk", en *Bernard van Orley* ed. Véronique Bücken e Ingrid De Meûter (Bruselas: Bozar Books; Mardaga, 2019), 156.
[79] Eichberger, "A Renaissance Princess", 14-15.
[80] Scheleif, "Hands that appoint, anoint and ally", 14.

imágenes mentales. Estos elementos no sólo separan el ámbito terreno del celestial, sino que también indican que Margarita y Filiberto mientras rezan se encuentran en un proceso mental que les permite visualizar aquello que aparece en la nube[81]. De este modo, la escena no es real sino imaginada, convirtiéndose en una auténtica experiencia mística para los orantes.

Más allá de plantear las implicaciones devocionales que tuvieron estos ventanales para Margarita es interesante considerar que en este, su oratorio, se abren otros cuatro en los que aparecen representados otros matrimonios de las casas de Saboya, Borbón, Austria y Borgoña[82]. De hecho, ella viste en este caso al igual que el anterior un traje cortesano forrado de pieles, pero, además, con un manto con los escudos y los colores de los Habsburgo y de Borgoña. En este sentido, entre los reclinatorios de ambos, aparecen los escudos de armas de la gobernante y su consorte, el de ella coronado y rematado con su lema personal: "FORTUNE–INFORTUNE–FORT–UNE". Es interesante prestar atención a este elemento, pues, Margarita lo adoptó muy probablemente entre 1504 y 1506, fechas coincidentes con los fallecimientos de su esposo y su hermano respectivamente. Por lo tanto, este tendría una clara intención política al coincidir con el año de su toma del poder[83].

Los prototipos de representación instaurados en todas estas imágenes analizadas continuarían repitiéndose en otros vitrales comisionados por Margarita de Austria tras la muerte de Felipe el Hermoso. A pesar de que no fueron comisiones personales de los archiduques y se trataran de imágenes creadas tras la muerte de Felipe y el abandono de los territorios flamencos por parte de Juana, resulta interesante aludir a ellas para comprobar cómo estos modelos siguieron estando vigentes en el tiempo. La cuñada de la reina castellana sería la responsable de la financiación de algunas vidrieras en las que se representa a Juana junto a Felipe en las iglesias de Santa Waldetrudis en Mons (c. 1510-1511), Notre-Dame du Sablon (c. 1512-1514), San Gumaro de Lier (c. 1517-1519) o San Miguel y Santa Gúdula (c. 1517-1520) estas últimas en Bélgica[84]. A pesar de que sólo se conserva la última mencionada se documenta que compartieron un aspecto similar y sin duda funcionaron como auténticos escaparates de propaganda política. Asimismo, de algún modo también tuvieron una función funeraria, o al menos uno de los objetivos de Margarita fue tratar de perpetuar la memoria de su hermano ya fallecido e instar a los fieles –o a aquellos que las contemplaban– a rogar por la salvación de su alma.

[81] Falque, *Devotional Portraiture*, 95-96.
[82] Eichberger, "Instrumentalising", 578.
[83] Eichberger, "A Renaissance Princess", 4-8.
[84] Zalama, "Juana I", 24.

3. De las imágenes en contextos monumentales públicos a las de devoción íntima: los dípticos sobre papel y tabla

La tipología de díptico alcanzó un importante desarrollo en el norte de Europa en el siglo XV al convertirse en el medio adecuado para transmitir valores de tipo religioso. En el tránsito hacia el siglo XVI continuó manteniendo la hegemonía desarrollada en las décadas anteriores y se convertiría en un formato ampliamente difundido a lo largo de la Edad Moderna. La inclusión de retratos de los comitentes en una de las tablas junto a una imagen de la Virgen, Cristo u otro personaje sagrado junto a sus escudos de armas se convirtió en una de las tipologías más demandadas, aunque también existieron escenas de mayor formato[85]. En esencia, este tipo de piezas nacieron para responder a las necesidades de una élite, que a medida que avanzaba el siglo solicitaba ejemplares más exclusivos y personalizados.

Sin embargo, su origen se adscribe a la Antigüedad clásica partiendo de los modelos de los dípticos consulares romanos de marfil, compuestos por dos tablas unidas entre sí mediante bisagras. Y es que etimológicamente la palabra significaba "doblado en dos" –*diptukha* en griego y *diptycha* en latín–, y por su pequeño formato se podían asemejar a un libro que también abre y cierra[86]. Normalmente estos no se exhibían en público, sino que se encontraban almacenados en gabinetes o estancias de carácter privado. En algunas ocasiones estos eran colgados sobre los cabeceros de las camas y en otras eran dispuestos en altares domésticos o almohadones funcionando como instrumentos de rezo[87]. En ocasiones se encuadernaban convirtiéndose así en libros propiamente dichos, aunque en otras también se guardaban en estuches y se podían colgar de cinturones para trasportarlos a cualquier lugar[88]. En este sentido, es interesante comprender estos objetos –tanto libros como tablas– en un entorno de oración aislada. Cabe indicar que este tipo de prácticas quedaban esencialmente asociadas con los postulados de la *Devotio Moderna*, movimiento religioso impulsado a finales del siglo XIV por el diácono holandés Geert de Groote (1340-1384)[89].

Andrea Pearson ha estudiado en las últimas décadas cómo desde una época temprana los dípticos se acabaron asignando de manera casi exclusiva a las prácticas de piedad masculina, una cuestión ciertamente poco explorada. Esta conclusión se basaba en el estudio de no sólo los ejemplares supervivientes sino en el rastreo de este tipo de piezas en inventarios de mujeres y

[85] Till-Holger Borchert, "Innovation, Reconstruction, and Deconstruction: Early Netherlandish Diptychs in the Mirror of Their Reception", en *Essays in Context: Unfolding the Netherlandish Diptych* (Cambridge: Harvard University Art Museums, 2006), 181.
[86] Oliver, Metzger y Sponk, *Prayers and Portraits,* 2.
[87] Oliver, Metzger y Sponk, *Prayers and Portraits,* 4.
[88] Pearson, "Personal Worship", 121.
[89] Véase: F. A. Van Liere "Gerard Groote", en *The Late Medieval Age of Crisis and Renewal, 1300-1500: A Biographical Dictionary*, ed. Clayton J. Dress (Estados Unidos: Greenwood Publishing Group, 2001).

hombres de este tiempo. Los resultados se han interpretado a través de lo que ella misma denomina un enfoque comparativo de la espiritualidad de los sexos[90]. Al margen de ciertas excepciones que serán analizadas más tarde, generalmente ni los hombres financiaron dípticos para mujeres ni ellas mismas lo hicieron, sino que focalizaron sus intereses en otro tipo de objetos, como los libros miniados de rezo. En este sentido, mientras que los hombres utilizaban los dípticos para cumplir las expectativas de la piedad masculina vinculados con el mundo público, las mujeres utilizaban en sus procesos de meditación estos libros pequeños vinculados con la vertiente de la piedad privada[91].

Dado que estas prácticas de meditación interna comenzaron a popularizarse en el norte de Europa, especialmente en los Países Bajos, resulta interesante escoger un ejemplo comparativo para comprender cómo funcionaban y se usaban este tipo de objetos. El célebre "Traité sur l'oraison dominicale"[92] (c. 1457) representa a Felipe III de Borgoña (1396-1467) en su capilla privada dentro de una iglesia repleta de gente (fol. 9r). El gobernador arrodillado ante un cojín se postra ante un reclinatorio en el que se abre un libro mientras que en la pared de la capilla se cuelga un pequeño díptico. Lo interesante es que la cortina que separa el límite de la capilla está siendo descorrida a propósito para que los asistentes a la eucaristía que se encuentran al otro lado vean cómo este reza. Para contraponer esta imagen tan particular destaca una que representa el proceso de oración de su nieta María de Borgoña (1457-1482), madre de Margarita de Austria. En su libro de horas personal (c. 1480) se retrata en una doble escena (fol. 14v)[93]. En el plano dispuesto en el interior, María se arrodilla ante la Virgen y el niño en un entorno eclesiástico, pero lo realmente interesante es que esta escena es producto del proceso mental que la duquesa está manteniendo al otro lado de la ventana. Este primer plano la muestra en la repisa imbuida en un proceso de meditación íntimo mientras presta atención a un libro de oración que guarda entre sus manos.

María reza en sus dependencias privadas y en soledad con un manuscrito y no con un díptico como así lo haría su abuelo y sus sucesores varones[94]. En este sentido, tomando este caso de estudio como ejemplo de carácter global para comprender que estos objetos tuvieron connotaciones de género implícitas, a continuación, se analizarán los usos, funciones y

[90] Pearson, "Personal Worship", 99.
[91] Andrea G. Pearson, "Performing Gender in the Burgundian Netherlands", en *Envisioning Gender in Burgundian Devotional Art, 1350-1530. Experience, Authority, Resistance*, ed. Andrea G. Pearson (Reino Unido: Ashgate Publishing Limited, 2005), 7-8.
[92] Jean le Tavernier (atrib.), *Philip the God at Mass* parte del *Traité sur l'orasion dominicale*, c. 1457. Manuscrito iluminado, fol. 9r. Biblioteca Real de Bélgica, Bruselas (Ms. 9092).
[93] Mestro de María de Borgoña, *Mary of Burgundy at Prayer* (parte de *Hours of Mary of Burgundy)*, c. 1480. Manuscrito iluminado, fol. 14v. Österreichische Nationalbibliotheck, Viena (Cod. Vindobonensis 1857).
[94] Aunque estas imágenes comparadas entre sí disten en su datación alrededor de dos décadas, al representar a dos miembros de la misma línea sucesoria, parece apropiado ponerlas en común con el fin de comprobar cómo estas prácticas devocionales nacieron en el círculo borgoñón y estuvieron activas a lo largo de las generaciones y posteriormente influyeron a otras casas reales europeas, como la castellana.

significados que los dípticos –en papel y tabla– tuvieron en el entorno castellano y neerlandés a través de las figuras de Isabel la Católica, Juana I de Castilla y Margarita de Austria.

3.1. Retratos como estímulos de piedad en libros de horas y otros manuscritos iluminados

Los libros de oraciones fueron, junto a otras imágenes de carácter devocional, los objetos predilectos que acompañaron a mujeres y hombres en sus procesos de meditación íntima y privada especialmente durante la Edad Media, pero también en buena parte de la Edad Moderna. Los manuscritos más empleados con este fin fueron los libros de horas, volúmenes compuestos por himnos, salmos, oraciones, antífonas, versículos y respuestas correspondientes a las ocho horas canónicas del día y dedicados y protagonizados generalmente por la Virgen[95]. De acuerdo con Virginia Reinburg, la mayoría de los libros de horas fueron producidos en masa para ser utilizados por cualquiera que pudiese permitirse comprar uno de ellos. Sin embargo, estos aparecen en mayor medida en inventarios femeninos y lo que parece más interesante, en los de algunos libreros del siglo XVI que los catalogan "for the use of women", esto es, diseñados y concebidos especialmente para mujeres[96].

Como ha sido expuesto con anterioridad, este tipo de objetos no sólo fueron utilizados propiamente por mujeres sino también comisionados por ellas mismas para su uso personal o para ofrecerlos como regalos a otros miembros de la dinastía. Sabemos que eran objetos frecuentados de manera íntima y privada y de algún modo se convirtieron en herramientas de control para la vida devocional femenina[97]. Además, en la mayoría de las ocasiones tanto los textos como las imágenes respondían a unas necesidades y demandas diferentes al ser personalizados. En este sentido fue muy común que estos volúmenes incluyesen retratos de sus comitentes adorando a la Virgen o en convivencia con ella, entre otros personajes. Verse a sí mismas reflejadas en estos contextos estimulaba su piedad y reforzaba la meditación interna ayudándoles a alcanzar su objetivo final: conectar con lo divino. Cuando estas mujeres oraban en silencio utilizaban estos libros para verse reflejadas a ellas mismas. Sin duda, estas funcionaban como estímulos que les invitaban a imitarse a sí mismas y alcanzar un alto grado de concentración que les permitiese imaginar el contacto con la divinidad, siendo conscientes de los beneficios que les reportaría este tipo de comportamiento modélico[98].

[95] Andrea G. Pearson, "Authority and Community in Women's Books of Hours", en *Envisioning Gender in Burgundian Devotional Art, 1350-1530. Experience, Authority, Resistance*, ed. Andrea G. Pearson (Reino Unido: Ashgate Publishing Limited, 2005), 32.
[96] Virginia Reinburg, ""For the Use of Women": Women and Books of Hours", *Early Modern Women: An Insterdisciplinary Journal*, vol. 4 (2009): 235.
[97] Juan Luis González García, "Saturno y la reina "impía". El oscuro retiro de Juana I en Tordesillas", en *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, ed. Miguel Ángel Zalama (Valladolid: Ayuntamiento de Tordesillas, 2010), 172.
[98] Wieck, *Painted Prayers*, 99-114.

Como ejemplo paradigmático comenzaremos analizando el caso particular de Isabel I de Castilla. La reina católica fue una gran interesada de la cultura escrita y, además, una gran patrocinadora. Los bienes de esta tipología vinculados con la reina acabaron constituyendo no una biblioteca en sí –dado que los volúmenes no estuvieron reunidos siempre en el mismo espacio– pero sí lo que podemos catalogar contemporáneamente como una colección libraria[99]. El estudio de los inventarios en los que se recogen todos aquellos volúmenes demuestra que los libros de rezo conformaron una parte importante. Dentro de esta categoría, los libros de horas son los más abundantes, pues tuvo en su posesión hasta veintisiete de ellos. No todos fueron adquisiciones propias ni fueron patrocinados por ella, sino que de manera muy frecuente recibió regalos de diferentes miembros de su corte[100].

De entre todos los ejemplares que se pueden asociar a la reina católica, es interesante para este análisis exponer como ejemplo un volumen que, si bien no fue comisionado por Isabel ni diseñado especialmente para ella, podría haberlo usado al ser un objeto muy apreciado por su origen. Se trata del célebre "Libro de Horas de Isabel la Católica" (c. 1450-1499) conservado en la Real Biblioteca de Palacio[101]. A pesar de su denominación contemporánea, en realidad se trata del Libro de Horas de Juana Enríquez (1425-1468), la madre de Fernando II de Aragón y, por extensión, la suegra de Isabel[102]. La reina consorte de Aragón habría encargado o recibido este libro de horas en el que aparece retratada hasta en tres ocasiones en tres folios diferentes. No cabe duda de que efectivamente la dedicataria de este fue la madre del rey católico por el escudo que se representa en el margen inferior de una de las escenas, no apareciendo ningún elemento –ni incluso póstumo– que lo relacione con su nuera (fig. 11)[103].

No sabemos con certeza si Isabel utilizó asiduamente este volumen o de manera puntual. Si así hubiese sido y la reina hubiese aprovechado funcionalmente el mismo, en su proceso de oración pudo haberse visto reflejada en la figura de su suegra, adoptando así el ejemplo de reina piadosa. Sin embargo, también podría haber sido un volumen, como otros tantos de su colección, simplemente almacenado entre sus pertenencias. De lo que no cabe duda es de que sería un objeto muy apreciado para ella no sólo por el valor material del mismo sino por el interés dinástico que encarnaba. Esto demuestra por otro lado, que la práctica de hacerse retratar de este modo en Castilla estaba implantada ya desde principios del siglo XV.

---

[99] Véase: Elisa Ruiz García, *Los libros de Isabel la Católica. Arqueología de un patrimonio escrito* (Salamanca: Fundación Sánchez Ruiperez, 2004)

[100] Elisa Ruiz García, *El imaginario de una reina. Páginas selectas del patrimonio escrito de Isabel la Católica* (Madrid: A y N ediciones, 2006), 65-66.

[101] "Libro de Horas de Isabel la Católica", Real Biblioteca de Palacio, última consulta el 18 de mayo de 2022, https://realbiblioteca.patrimonionacional.es/bib/1918.

[102] Ana Domínguez Rodríguez, María Luisa Martín Anson y Faustino Menendez Pidal, "El libro de horas de Isabel la Católica de la Biblioteca de Palacio", *Reales Sitios*, vol. 7 (1991): 21-24.

[103] Ruiz, *El imaginario de una reina*, 81.

Si bien este parece ser el único ejemplo con retratos orantes en libros de horas en el círculo más cercano de la reina, es interesante reparar en otras dos imágenes que aparecen en otro tipo de libros de oración. Aunque ninguno de los dos fue usado por ella, se relacionan estrechamente con su labor de patrocinio y el gusto de representar su figura en este sentido. Uno de ellos es el conocido como "Libro Blanco" de la Catedral de Sevilla (c. 1478). Este recogía las fundaciones, patronos y donaciones que habían sido ofrecidas por los monarcas. Entre todas ellas, la más significativa para este estudio es la ofrecida por los Reyes Católicos con motivo de la conmemoración de la victoria de Toro en 1477, un año más tarde de tal suceso[104].

En la inicial de esta página aparece una miniatura en la que se representa a la reina arrodillada ante la Virgen y el Niño acompañada de dos ángeles y con su corona a los pies de estos (fig. 12)[105]. Dicha imagen constituye un ejemplo fundamental para acercarnos de manera visual al culto de hiperdulía que profesaba Isabel. A pesar de que no se ha concretado el autor de estas miniaturas con seguridad, es interesante plantear que esta imagen funcionó como una señal de pleitesía de los canónigos de la catedral de Sevilla a la propia reina. Además, resulta muy significativo considerar que, mientras que las fundaciones y patronatos descritos en este libro tuvieron fruto bajo el gobierno de los Reyes Católicos, sólo se haga representar a Isabel en esta imagen y no junto a su esposo.

Otra de estas imágenes estrechamente relacionadas con el patronazgo de Isabel y la localización de retratos aparece en el denominado "Misal rico de la Reina Católica" (c. 1496) de la Capilla Real de Granada. Este libro fue encargado por la reina al iluminador Francisco Flores, quien la retrataría en uno de los folios orando junto a san Juan Evangelista. A pesar de que dicho volumen fue comisionado por la propia reina, probablemente fue destinado para el servicio de la Capilla Real y no para su uso personal[106]. Sin embargo, resulta interesante prestar atención a esta imagen, pues como ya se ha indicado con anterioridad, Isabel fue una gran devota de san Juan Evangelista, bajo el que, recordemos, destinó la construcción del cenobio de Toledo y el cual siempre estuvo presente en su devoción personal.

Precisamente el culto hagiográfico que ella misma profesaba sería el modelo que se implantaría en la educación de sus hijas, las últimas Trastámara. Las infantas desde muy pequeñas fueron educadas por diferentes religiosos en diversas materias siguiendo los deseos

[104] Joaquín Yarza Luaces, "Los Reyes Católicos y la miniatura", en *Las artes en Aragón: durante el reinado de Fernando el Católico (1479-1516)* ed. Instituto Fernando el Católico (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1993), 66-67.
[105] Javier Docampo, "La iluminación de manuscritos durante el reinado de Isabel la Católica: nuevas consideraciones", en *La miniatura y el grabado de la Baja Edad Media en los archivos españoles*, coord. Mª del Carmen Lacarra (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2014), 231-232.
[106] Ruiz, *El imaginario de una reina*, 129-130.

de los Reyes Católicos[107]. En la faceta que aquí nos interesa, cabe destacar que hacia 1493, unos años antes de que Juana abandonase la corte, fue obsequiada con dos libros de hagiografías: la "Vita Patrum" de Gregerio de Tours y el "Fons Sanctorum" de Santiago de la Vorágine[108]. Para Juana, el culto a los santos se convertía en algo personal más allá de su vertiente espiritual. Los santos Juanes, san Miguel, san Jorge o san Santiago serían no sólo sus santos protectores sino también algunos de sus favoritos, convirtiéndose así en modelos de comportamiento para ella[109]. Tanto fue así, que no sólo les rendiría culto, sino que también sería representada junto a ellos en algunas imágenes. El ejemplo más claro para comprender este asunto es uno de los volúmenes conservados en la British Library conocido como "Las muy ricas Horas de Juana I de Castilla" (c. 1496-1506). En este libro se localizan dos retratos de la archiduquesa: uno en compañía de san Juan Bautista y su ángel protector frente a san Miguel (fig. 13) y otro junto a san Juan Evangelista ante la Virgen y el Niño (fig. 14).

El interés de este volumen radica precisamente en que fue un libro de origen flamenco diseñado específicamente para ella y que trajo consigo a su vuelta a Castilla. A pesar de que la fe que profesaría o no Juana ha sido una cuestión ciertamente cuestionada, existen pruebas documentales que demuestran que tanto su oratorio como su capilla personal en Tordesillas se mantuvieron en uso hasta el momento de su muerte[110]. Además, aparecen una gran cantidad de misales y libros de horas registrados en sus inventarios. No tendría sentido que estos objetos se describiesen en la relación de sus pertenencias personales y que no fuesen usados de ninguna manera. Dadas las escasas descripciones que ofrecen, resulta imposible concretar si este volumen estuvo entre las manos de Juana con el fin de incitar sus procesos de meditación en Tordesillas. Sin embargo, tal y como apunta Miguel Ángel Zalama, podría tratarse del ejemplar que Felipe II heredó de su abuela y mandó a sus hermanas descrito por él mismo como el de "las armas de Castilla y Borgoña"[111]. Precisamente la disposición de los blasones de Juana y Felipe en el interior del manuscrito –véase el margen del fol. 26r (fig. 13)– demuestra que se trata de un volumen concebido tras el matrimonio de los archiduques. Entre estos escudos aparecen las iniciales de ambos –P e I– unidas en lo que algunos especialistas han querido ver un "lazo de amor" y junto a sus lemas "QUI VOULDRA" y "JE LE VEUS". Esto indica que podría haber sido un regalo de bodas por parte de Maximiliano I o Isabel I e incluso una

[107] Véase: Isabel del Val Valdivieso, "Isabel la Católica y la educación", *Aragón en la Edad Media*, 9 (2006): 555-562; "La educación en la corte de la Reina Católica", *Miscilánea Comillas*, 69 (2011): 255-273; "La educación del príncipe y de las infantas en la corte castellana al final del siglo XVI", *Acta Lauris*, 1 (2013): 7-21.
[108] González, "Saturno y la reina "impía"", 164-165.
[109] González, "A hechura", 70.
[110] Zalama, *Vida cotidiana y arte*, 152.
[111] Zalama, *Vida cotidiana*, 341-342.

comisión de Juana o Felipe tras su unión marital[112]. De lo que no cabe duda es de que sería un objeto muy apreciado por la reina y probablemente muy utilizado por ella durante su estancia en los Países Bajos, en Castilla o en ambos lugares.

Más allá de los motivos dispuestos al margen, lo interesante es la representación de Juana en posición genuflexa ante un reclinatorio junto a san Juan Bautista –su santo patrón desde que fue bautizada– y su ángel protector. La proximidad de las tres figuras viene a simbolizar la relación íntima que Juana guardaba con ellas. De manera paralela –en el fol. 25v (fig. 13)– se encuentra la representación de San Miguel venciendo a Satanás. Este escenario que está siendo contemplado por estos espectadores tan selectos viene a recordar que Juana tiene el privilegio de orar siendo respaldada por sus protectores. De la misma manera, contemplar una escena de tales características podría manifestar el deseo de protección de estos frente al diablo que el arcángel está derrotando[113]. Juana no sólo contemplaba este acontecimiento, sino que además experimentaba que todos los representados la veían en su proceso mental de oración[114].

Como ha sido ya indicado, este volumen aguarda otro retrato de la archiduquesa en el folio 288r (fig. 14), en esta ocasión desprovista de motivos heráldicos y junto a san Juan Evangelista en un entorno que llama la atención. Mientras que el anterior retrato se disponía sobre un fondo dorado, aquí Juana está orando en lo que parece ser una habitación privada. Con las palmas juntas de sus manos y recibiendo la bendición del santo que la acompaña, contempla a María como *Virgo lactans*. En este sentido, lo interesante recae en considerar que este libro abierto por esta página en concreto se convertía en lo que Juan Luis González denomina un "díptico-retrato de pergamino"[115]. Asimismo, los libros y las tablas pintadas funcionaban de la misma manera en los momentos de oración íntima. En este caso concreto, esta última imagen sería usada por Juana para el rezo de las antífonas marianas cantadas tras las horas canónicas del día. Las letras que aparecen bajo su propia figura demuestran que específicamente este díptico sobre papel era utilizado para el canto del *Ave Regina Caelorum*: "Dignare me laudare te Virgo sacrata, Da mihi […]".

Se han querido relacionar con la reina castellana otros libros de oración, como el ejemplar conservado en el Fitzwilliam Museum de Cambridge desafortunadamente conocido como "El rosario de Juana la Loca" o las "Rothschild Hours" de Londres. Sin embargo, estas

[112] Scot McKendrick y Eberhard König, *Las muy ricas horas de Juana I de Castilla* (Madrid: Patrimonio Ediciones, 2016), 11.
[113] McKendrick y König, *Las muy ricas horas*, 92.
[114] Juan Luis González García, "Imágenes empáticas y diálogos pintados: arte y devoción en el reinado de Isabel la Católica", en *Isabel la Católica la magnificencia de un reinado. Quinto centenario de Isabel la Católica 1504-2004*, ed. Fernando Checa Cremades (Valladolid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Junta de Castilla y León, 2004), 105.
[115] González, "Saturno y la reina "impía"", 176.

asociaciones no parecen encontrar argumentos suficientemente claros que las respalden. Por el contrario, no parece ser el caso de otro libro miniado conservado en la Biblioteca Real de Bélgica conocido como "Gradual de Felipe el Hermoso y Juana de Castilla" (c. 1504-1506)[116]. Este volumen, que poca atención ha recibido hasta día de hoy, contiene los retratos orantes de los archiduques ante una imagen de la Virgen y el Niño. Tanto estos elementos como la presencia de escudos y el lema del matrimonio no dejan dudas acerca de quiénes eran sus destinatarios.

A diferencia de los ejemplares comentados con anterioridad, al ser este volumen un gradual, no recogía oraciones sino los temas musicales que eran recitados en la misa. Muy probablemente este libro pudo haber funcionado para Juana o Felipe como un instrumento que les permitía continuar la celebración mientras esta se estaba llevando a cabo. Las imágenes de ambos se encuentran en el segundo folio del manuscrito y no se vuelven a localizar en ninguna parte del libro, lo que resulta peculiar. Ambos aparecen arrodillados en torno a dos reclinatorios y acompañados por los santos Juanes, el Evangelista en el caso de Felipe y el Bautista en el caso de Juana (fig. 15). De la misma manera que ocurría con los libros de horas, visualizarse a sí mismos en acto de oración despertaría su piedad y les instaría a imitar estas imágenes.

A pesar del más que probable origen flamenco de este manuscrito, la presencia de los santos predilectos de la corona castellana podría indicar que se tratase de un libro financiado por la propia reina durante su corta estancia en Flandes. Esta hipótesis podría sustentarse precisamente en el gusto que la reina siempre profesó hacia la música. Más allá del carácter profano que tuvo para Juana, conocemos que rezaba cantando, algo que había aprendido de la reina católica. No sólo tenemos noticia de que tocaba varios instrumentos en su infancia, o que disfrutó de la capilla musical instalada en la corte flamenca, sino que durante su encierro en Tordesillas permaneció rodeada de estos mismos músicos hasta su muerte[117]. Por otra parte, el hecho de que este libro se custodie en Bruselas y que no se registre su presencia entre los objetos que poseyó en su residencia fija en Tordesillas, indica que podría haber sido un objeto que no usó de manera muy frecuente. Sin embargo, también cabe la posibilidad de que pudiese haber sido un ejemplar usado por ambos archiduques y, por lo tanto, custodiado en su capilla personal, la cual tras su marcha a Castilla no volverían a visitar juntos. Sin conocer muchos más datos sobre los hábitos de oración de la reina y los objetos específicos que usaba en estos procesos, podemos imaginar la compleja dimensión espiritual que practicaba.

[116] "Gradual de Felipe el Hermoso y Juana de Castilla", The Royal Library of Belgium, última consulta el 18 de mayo de 2022, https://opac.kbr.be/LIBRARY/doc/SYRACUSE/10745126.
[117] Zalama, *Vida cotidiana*, 287.

Margarita de Austria, cuñada de la archiduquesa y alguien muy cercano a ella durante su estancia en los Países Bajos, compartió esta misma afición por la música. Fue una gran compositora de poesía y así lo demuestran varios volúmenes que tuvo en su posesión y que se registran en sus inventarios, del que destaca especialmente uno de ellos descrito de la siguiente manera: "Item, ung aultre grant libre de chant, convert de velours tanner; a cloz dorez, et en la fin il y a que souvent change couleurs commenceant Ave Sanctissima Maria"[118]. Gracias a esta descripción se ha podido conectar con uno de los manuscritos de su colección: su célebre cancionero o libro de coro (c. 1519-123)[119]. Al igual que en el caso anterior, en el segundo folio del volumen aparece la gobernante arrodillada ante un reclinatorio acudiendo al evento de la Coronación de la Virgen que se encuentra en el primer folio (fig. 16), una escena ya utilizada para la gran vidriera de su capilla privada en la iglesia de Brou.

El hecho de que Margarita decida representarse de esta manera ante una imagen de la Virgen viene a recordar que esta es su guía y modelo que seguir[120]. La particularidad de este volumen radica en que contiene tanto cánticos religiosos como profanos con carácter melancólico[121]. Ello explica que de la boca de la gobernadora salga la afirmación "MEMENTO MEI" –acuérdate de mí– escrita en dorado como signo de lamento. En concreto, esta composición venía a rememorar la tristeza que Margarita sentía tras el fallecimiento de su hermano Felipe en 1506, a pesar de que existieron otras dedicadas a la pérdida de su padre el Emperador Maximiliano I[122]. Se desconoce cómo pudo haber utilizado este libro cuando se encontraba en sus manos, pero es interesante entender esta imagen como aquella que despertaba la experiencia de tristeza de la gobernante cuando la contemplaba, lo que producía probablemente el movimiento metafórico o real de sus lágrimas[123].

3.2. Imágenes "dobladas en dos": los dípticos en tabla como instrumentos de oración

El origen del patrocinio de dípticos devocionales con retratos de gobernantes se adscribe a la iniciativa de Felipe III de Borgoña, bisabuelo de Margarita de Austria y soberano de los Países Bajos. Más tarde su hijo, Carlos I de Borgoña adoptó esta misma práctica y así se acabó

[118] Marguerite Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche: essai de reconstitution d'après l'inventaire de 1523-1524* (Bélgica: Editions Peeters, 1995), 11.
[119] "Libro de coro de Margarita de Austria", The Royal Library of Belgium, última consulta el 18 de mayo de 2022, https://opac.kbr.be/LIBRARY/doc/SYRACUSE/10739978.
[120] Catherine M. Müller, "Album de Marguerite d'Autriche", en *Women of Distinction: Margaret of York, Margaret of Austria*, ed. Dagmar Eichberger, (Bélgica: Davidsfonds, 2005), 136-137.
[121] Miguel Ángel Zalama y Paul Vandenbroeck, *Felipe el Hermoso: la belleza y la locura* (Madrid: Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2006), 294.
[122] Zalama y Vandenbroeck, *Felipe el Hermoso*, 294.
[123] González, "Imágenes empáticas", 106.

asociando con las cuestiones de gobierno y la nobleza de los gobernantes del entorno neerlandés[124]. Sin duda alguna, Margarita era muy consciente de las connotaciones que la comisión de este tipo de piezas traía implícitas. Con esta maniobra no sólo pretendía demostrar su piedad personal sino también su valía como gobernante al igual que sus antecesores masculinos[125]. La agencia de Margarita se refleja en la comisión de cuatro dípticos –quizá cinco– con retratos devocionales que representaban a mujeres rezando ante un sujeto de veneración. Tres de ellos que serán analizados en este capítulo y representan a la gobernadora, atribuidos al Maestro de 1499, Bernard van Orley y a un seguidor de este último. El otro de ellos que se relaciona con su agencia representa a Cristo apareciéndose a su madre, María de Borgoña, en el limbo[126]. Sin embargo, la regente comisionó al menos en dos ocasiones dípticos con la imagen del Obispo de Lieja, Erard de la Marca, su hombre de confianza[127]. Uno de ellos se documenta en sus inventarios de sus estancias privadas en Malinas, lo que nos invita a reflexionar acerca de los usos y funciones que pudieron tener este tipo de objetos en este momento[128].

En los dípticos en los que se representa a Margarita, se dispone en el ala derecha adorando la imagen de la Virgen y el Niño, pero además adopta no sólo actitudes diferentes sino también una apariencia física distante entre sí. En el conocido como díptico de Gante (c. 1501-1504) atribuido al Maestro de 1499, Margarita aparece arrodillada en torno a un *prie-dieu* juntando sus manos en forma de oración frente a un libro de rezo abierto por la mitad (fig. 17). El hecho de que no vista los atavíos de viuda indica sin duda que la tabla tuvo que haber sido realizada antes de la muerte de su segundo esposo en 1504. La gobernadora está postrada ante la imagen de culto en lo que parece un rico dormitorio privado. El artesonado de madera que se incluye en la escena, la chimenea ardiendo con intensidad, así como los muebles que completan el ambiente junto con el perrito y el mono que juegan a sus pies permiten relacionarlo con sus propios aposentos. Esta idea pone el foco de atención en las propias prácticas de reflexión profunda que llevaba a cabo Margarita en su día a día[129]. Al fondo y aunque de manera menos precisa, aparece representada una cama sobre la que cuelga un pequeño díptico con las imágenes de la Virgen y la Crucifixión. Sin duda, se trata de una fuente visual muy valiosa para

[124] Pearson, "Performing Gender", 4.
[125] Matthias Ubl, "Margaret of Austria in Worship of the Virgin", en *Women of Distinction: Margaret of York, Margaret of Austria*, ed. Dagmar Eichberger (Bélgica: Davidsfonds, 2005), 255-257.
[126] Jan Mostaert, *Díptico de María de Borgoña*, c. 1520. Óleo sobre tabla. Rijksmuseum (tabla izquierda, nº inv. nr13) y Museo Nacional Thyssen-Bornemisza (tabla derecha, nº inv. 293 (1930-76)).
[127] Desafortunadamente sólo conservamos uno de ellos: Jan Cornelisz Vermeyen, *Díptico del Obispo Erard de la Marck*, c. 1530. Óleo sobre tabla. Rijksmuseum (tabla izquierda, nº inv. SK-A-4069) y Fans Hals Museum (tabla derecha, nº inv. 683).
[128] Andrea G. Pearson, "Disrupting gender at the court of Margaret of Austria", en *Envisioning Gender in Burgundian Devotional Art, 1350-1530*, ed. Andrea G. Pearson (Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2005), 162.
[129] Matthias Ubl, "Diptych of Margaret of Austria venerating the Virgin and Child", en *Women of Distinction: Margaret of York, Margaret of Austria*, ed. Dagmar Eichberger (Bélgica: Davidsfonds, 2005), 255-257.

conocer cómo este tipo de piezas eran utilizadas y las implicaciones privadas que tenían, como ha sido aludido con anterioridad[130].

Más allá de lo expuesto esta pieza guardaba significados políticos más profundos. Margarita se dispone sobre una alfombra con el escudo de armas de su marido, mientras que sobre la chimenea aparece el escudo de su matrimonio acaecido en 1501 junto a las armas de Saboya, Austria, Borgoña y Flandes[131]. A pesar de que Filiberto todavía no había fallecido en el momento en el que se concibió esta pieza, Margarita escogió un formato de representación no sólo vinculado con la expresión de estatus asociado a lo masculino, sino que también lo hacía individualmente y con símbolos políticos con una carga de significado muy potente. Por otro lado, sabemos que esta pieza estaba inventariada entre sus pertenencias en su Palacio de Malinas, aunque no se conoce exactamente dónde esta se exponía o si estaba guardada en una caja o algún tipo de mueble. Sin embargo, resulta interesante recordar que cuando Alberto Durero visitó la residencia de la gobernante en 1521, esta le llevó a sus estancias privadas y allí fue partícipe de las obras más queridas de su colección. Entre estas piezas se encontraban las de carácter devocional, lo que invita a reflexionar acerca del tratamiento que Margarita tenía sobre ellas[132].

Otro de los objetos que sabemos que encargó es el conocido como "Díptico de Zaragoza" (c. 1518-1520). Bernard van Orley, quien estuvo al servicio de Margarita de Austria desde 1515 hasta prácticamente el fin de su gobierno, no sólo fue el responsable de la creación de su imagen personal a través del retrato, sino que también atendió a encargos de carácter devocional. Desafortunadamente hoy sólo se conserva el ala original del panel izquierdo, donde es representada la Virgen con el Niño en formato de medio cuerpo[133]. Gracias a la supervivencia de una versión de un seguidor de van Orley conocemos la apariencia aproximada que podría haber tenido la imagen derecha[134]. Cabe indicar que esta no fue la única, sino que dicha tabla fue versionada en varias ocasiones, lo que demuestra sin duda que fue un prototipo muy popular ampliamente difundido[135].

Mientras que en el díptico de Gante la Virgen se disponía entronizada majestuosamente y no parecía encontrarse en el mismo lugar en el que Margarita se mostraba orando, en este, todos los personajes comparten escenario. Los elementos comunes que nos permiten considerar

[130] Pearson, "Margaret of Austria's", 19.
[131] Ubl, "Diptych of Margaret", 255-257.
[132] Pearson, "Margaret of Austria's", 20.
[133] Bernard van Orley, Virgen con el niño (ala izquierda del Díptico de Zaragoza), c. 1518-1520. Óleo sobre tabla (n.º. inv. 28531). National Gallery of Canada, Ottawa.
[134] Seguidor de Bernard van Orley, *Díptico de Margarita de Austria*, c. 1518-1520. Óleo sobre tabla. Colección privada. Fuente: The Hague, Collection Rijksbureau voor Kunsthistorisches Documentatie (RKD).
[135] Véronique Bücken, "Mariam et Kind", en *Bernard van Orley* ed. Véronique Bücken e Ingrid De Meûter (Bruselas: Bozar Books; Mardaga, 2019), 158.

esto son precisamente la ventana y la mesa sobre la que se abre de nuevo un libro con el que Margarita reza. De los dedos de la mano izquierda del pequeño Jesús salen unas letras escritas en dorado que rezan: "VENI" –ven a mí o he venido–, a lo que Margarita responde con su mano izquierda posada en su pecho: "PLACET" –me complace–. El hijo de Dios interpela a la gobernante verbalmente pero también extendiendo su mano tratando de alcanzarla con el fin de interactuar con ella[136]. Aunque la unión física entre ambos no terminará sucediendo dado que pertenecen a estadios diferentes, la archiduquesa conectaría mentalmente con la Virgen y el Niño en su proceso íntimo de oración. Como ha apuntado Ariane Mensger, la posición enfrentada de Margarita y la Virgen a diferencia de la frontalidad que adquiere esta última en el díptico de Gante, viene a referenciar la metáfora del espejo de piedad[137]. De este modo, Margarita imitaría el modelo de virtud de María en todos los sentidos, pues a pesar de que escogiese este prototipo de representación vinculado con el género masculino y sus implicaciones políticas, también atendía a sus propias preocupaciones y necesidades espirituales.

Más allá de la concepción devocional de esta pieza, resulta interesante estudiar de nuevo los significados que tuvo en el escenario político. En 1515 Maximiliano I declaraba mayor de edad a su nieto Carlos V, en nombre del cual Margarita había ejercido como regente durante ocho años. Pudiendo este gobernar, el papel de la archiduquesa quedó relegado a tareas administrativas. Sin embargo, en 1518 volvió a asumir el poder y sería este momento cuando comisionaría dicha pieza[138]. Precisamente el nombre de la tabla hace referencia a su procedencia, dado que fue hallado en un convento de Zaragoza en 1788[139]. Que esta estuviese en territorio hispánico y que, además, no fuese un objeto inventariado en su colección, indica casi con toda probabilidad que fue un regalo de Margarita hacia Carlos. Con este díptico, no sólo recordaba a su sobrino que era una gobernadora lo suficientemente capacitada, sino que también ejercía con derechos dinásticos. Asimismo, instaba a Carlos a tomar su figura como modelo de conducta en el gobierno.

[136] El empleo del texto influiría sin duda en la miniatura del cancionero de la gobernadora analizado en el apartado anterior, pues sería aquí donde tendría origen este recurso respecto a las dos piezas: Honey Maconi, "Margaret of Austria, Visual Representation, and Brussels, Royal Library, Ms. 228", *Journal of the Alamire Foundation*, nº2 (2012): 17.
[137] Ariane Mensger, "Madonna and Child", en *Women of Distinction: Margaret of York, Margaret of Austria*, ed. Dagmar Eichberger, (Bélgica: Davidsfonds, 2005), 263.
[138] Pearson, "Disrupting gender", 181.
[139] Las investigaciones que se han ocupado de este asunto indican que habría llegado a dicho convento como un regalo de Felipe V, que a su vez habría pasado a formar parte de su colección tras heredarla de Carlos V a través de las colecciones de Felipe II y sus sucesores: Pearson, "Margaret of Austria's", 22.

4. Retratos de mujeres como testigos en acontecimientos sagrados: desde el rol de figurantes hasta el de participantes

Desde el siglo XV será común encontrar las efigies de ciertos personajes ocupando espacios sagrados con el fin de legitimar su posición social. Si hasta el momento Isabel la Católica, Juana I de Castilla y Margarita de Austria se arrodillaban ante Cristo, la Virgen o algunos santos, ahora conviven e interactúan con ellos. Esta vertiente de representación se vincula en muchas ocasiones con el género de la pintura de historia, pues a diferencia de las anteriores que se caracterizaban por ser representaciones hieráticas, las presentes cuentan con un marcado carácter narrativo. Estas imágenes podrán ser distinguidas mediante un criterio claro: o bien se presentan sin personificar a ninguna figura y con sus propios ropajes, o bien adoptan un disfraz hagiográfico con el fin de usurpar no sólo ciertas identidades sino también sus valores morales.

Quizá uno de los ejemplos más significativos del primero de estos grupos es el denominado retablo o políptico de Isabel la Católica (c. 1500-1504), una obra conjunta de Michel Sittow y Juan de Flandes comisionada por Isabel I de Castilla tan sólo unos años antes de su fallecimiento. Según el inventario de sus bienes redactado en 1505, este estaba compuesto por cuarenta y siete piezas de pequeño tamaño (hacia 21x16 cm) en las que se narraban historias cristológicas y marianas que tenían en origen una función litúrgica para la propia devoción personal de la reina. De los veintisiete originales que se conservan hoy y que se encuentran dispersos en torno a diferentes colecciones americanas y europeas, destacan especialmente dos de ellas en las que se incluyen retratos regios. Sin duda alguna se trata de una composición muy particular si la comparamos con el resto de los objetos que conformarían lo que podemos denominar el "tesoro artístico" de la reina castellana.

Para comprender la idoneidad o no de estos retratos en dicho proyecto es importante plantear cómo eran utilizadas estas imágenes a finales del siglo XV, suponemos que, por la propia reina. En los mencionados inventarios se alude a la razón de su almacenamiento como "en un armario todas estas tablicas, yguales todas"[140]. Es esta relación de objetos precisamente la que nos ofrece una aproximación lo más cercana posible al orden en el que estas tablas se pudieron haber dispuesto en dicho armario. Hoy en día desconocemos si funcionaban como un ciclo completo único, por agrupaciones temáticas, o si lo hacían de manera individual. Resulta interesante plantear que la reina podría escoger una de estas pequeñas tablas para orar ante ella

[140] Francisco Javier Sánchez Cantón, "El retablo de la Reina Católica", *Archivo Español de Arte y Arqueología,* vol. 6, nº 17 (1930): 99.

según sus intereses devocionales en diferentes momentos. En este sentido, podrían funcionar en momentos precisos como libros de horas o los dípticos analizados con anterioridad.

Presuntamente en la escena de "La multiplicación de los panes y los peces" la reina aparece arrodillada en la esquina inferior izquierda vistiendo una capa oscura (fig. 18). Asimismo, el particular parecido del personaje que se encuentra de pie a sus espaldas se ha relacionado con su esposo, Fernando II de Aragón. Ninguno de ellos toma la apariencia física de ningún santo u otro personaje divino, sino que ocupan el espacio sagrado como fieles en el que además interactúan de manera activa. Aludiendo al clima espiritual de la época resulta interesante plantear que esta pintura no sólo sería fruto de los intereses devotos de la reina, sino que también tuvo para ella significados políticos.

A propósito de ello, Felipe Pereda ha señalado la referencia morisca de la tabla. Uno de los argumentos que sostiene esta idea se basa en que, en los años comprendidos entre la llegada de Juan de Flandes a la península y la muerte de Isabel –1496 y 1504– la corte residió en Granada, la recién incorporada a los dominios castellanos[141]. En este sentido, la culminación del proceso de Reconquista en un lugar tan simbólico habría motivado el patrocino de este tipo de iconografías, que materializaban visualmente de la mejor manera posible las pretensiones universales de los monarcas. Las pistas las encontramos precisamente en la multiculturalidad de los personajes representados en la escena, como es el caso de la mujer que sostiene un niño y que porta un turbante en el primer plano, así como otros que aparecen ataviados de modo similar al fondo.

Esta novedad se debe –aunque Isabel de Castilla fuese la responsable de este encargo al pintor flamenco– a la intervención en el programa iconográfico de fray Hernando de Talavera, su confesor[142]. De esta manera, podría establecerse un paralelismo entre el carácter milagroso de Cristo ante la presencia de una multitud como una alegoría de la evangelización[143]. Como es sabido, el proceso de evangelización que habrían emprendido los Reyes Católicos y que culminaría con la Conquista de Granada traía consigo la erradicación de la presencia del infiel en sus dominios y el triunfo del cristianismo en todo su esplendor.

Con las mismas implicaciones entre lo político y lo devocional es importante destacar otra de las tablas que conforman este conjunto. En la escena de "Las Bodas de Caná" supuestamente la pareja que aparece al fondo de la mesa son Margarita de Austria y el príncipe don Juan (fig. 19). En uno de los extremos largos de la mesa a la izquierda de la composición

[141] Felipe Pereda, "Isabel I, señora de los moriscos. Figuración como historia profética en una tabla de Juan de Flandes", en *Visiones de la Monarquía Hispánica*, ed. Víctor Mínguez (Valencia: Universitat Jaume I, 2007), 273.
[142] Chiyo Ishikawa, *The Retablo de Isabel la Católica by Juan de Flandes and Michel Sittow* (Turnhout: Brepols, 2004), 26-28.
[143] Pereda, "Isabel I, señora de los moriscos", 281.

aparecen representados Cristo bendiciendo y la Virgen orando. Sin embargo, los verdaderos protagonistas son el matrimonio compuesto por el único heredero varón de los Reyes Católicos y la archiduquesa de Austria, cuya boda tendría lugar el 3 de abril de 1497[144]. A diferencia de lo que ocurriría en el caso anterior en el que la imagen de la reina coincide con la apariencia de otras conservadas, no existen apenas imágenes del príncipe Juan que nos permitan comparar si su retrato parte de una *vera effigie* o no.

En el caso particular de Margarita la asociación parece ser mucho más clara. Esta porta sobre sus hombros dos preciosos broches de perlas que configuran la forma de una margarita, haciendo alusión directamente a su nombre, y este mismo diseño se repite en la delicada diadema que recoge su rubio cabello[145]. Del mismo modo, Juan porta en su mano derecha un diminuto anillo que deberá colocar en las manos de su futura esposa, la cual se encuentra imbuida en acto de oración. Mientras tanto, el espejo convexo del fondo de la escena viene a corroborar dicha unión. El sentido de que estos miembros de la realeza se encuentren aquí retratados no sólo radica en el deseo de conmemorar su matrimonio, sino también de vincularles con la historia sagrada. Por eso mismo, la elección del pasaje bíblico no parece haber sido algo casual sino premeditado. Este milagro no sólo fue el primero que Cristo realizó, sino que también fue narrado por san Juan Evangelista[146]. Siendo este uno de los santos patronos predilectos de la reina Isabel y el santo patronímico de su propio hijo, la vinculación viene a ser ahora mucho más estrecha.

Otra de las vertientes en las que mujeres de la realeza europea comenzaron a representarse desde fechas muy tempranas fue en torno a lo que denominamos retratos a lo divino. Este término acuñado en las décadas centrales del siglo XX por Emilio Orozco Díaz alude a la práctica de hibridación de la apariencia de un personaje divino con la de otro de condición humana[147]. Esta práctica se originó en un entorno de las élites regias y nobiliarias en las últimas décadas del siglo XV y se desarrolló ampliamente a lo largo de toda la Edad Moderna. Esta nueva tipología de representación ensanchó los límites del retrato y los sometió a cierta problemática, pues cualquier persona con medios podría ser representada en la guisa de santos[148].

[144] Véase: Ana Martínez-Acitores González, "De los Países Bajos a Castilla. De archiduquesa a princesa. El viaje por mar de Margarita de Austria (1497)", *En la España Medieval*, vol. 44 (2021): 167-284; "Suenan campanas de boda en Castilla: las nupcias del príncipe Juan y la princesa Margarita en la Catedral de Burgos" en *A la sombra de las catedrales: cultura, poder y guerra en la Edad Moderna*, coords. Cristina Borreguero, Óscar R. Melgosa, Ángel Pereda y Asunción Retortillo (Burgos: Universidad de Burgos, 2021), 125-137.
[145] Ishikawa, *The Retablo*, 91-94.
[146] Ishikawa, *The Retablo*, 91-94.
[147] Véase: Emilio Orozco Díaz, *Temas del Barroco. De poesía y pintura* (Granada: Universidad de Granada, 1947); *El teatro y la teatralidad del Barroco: ensayo de introducción al tema* (Barcelona: Planeta, 1969).
[148] Adam Jasienski, "Converting Portraits: Repainting as Art Making in the Early Modern Hispanic World", *The Art Boulletin*, 102, (2020): 18.

En esencia, uno de los objetivos de la devoción de las mujeres gobernantes de las que se ocupa este caso de estudio era alcanzar los valores de personajes sagrados como la Virgen o las santas de la religión cristiana y mimetizarse con ellos. Como modelos virtuosos y morales que deberían ser imitados, estos personajes se convertían en auténticos espejos para su comportamiento diario[149]. En los casos en los que estos propósitos llegaron a ser materializados en el arte, la apariencia física de las imágenes divinas en las que insertaban sus rostros era simplemente una excusa para conectar con estos prototipos mediante la vía espiritual. En este sentido, dado que la santidad en estos tiempos quedaba íntimamente ligada a las virtudes del buen gobierno, esta praxis se convirtió en el mejor medio para transmitir ambos valores fusionados. La legitimidad dinástica de aquellos que ostentaban y heredaban el poder generación tras generación se basaba en los orígenes divinos de la mayoría de las monarquías europeas del momento. De acuerdo con Cécile Vicent-Cassy "la santidad era un modo de gobernación, y la realeza una manera de ser santo"[150].

La historiografía ha querido ver representada a Isabel la Católica en varias ocasiones figurando personajes sagrados. Una de las más tempranas es el retrato incluido en el retablo de san Juan Bautista de la Cartuja de Miraflores (c. 1496-1499). Esta pieza atribuida a Juan de Flandes presuntamente contiene un retrato de la reina en el que se hace pasar por sirvienta en el nacimiento del santo[151]. A pesar de que algunos autores consideran que esto tendría sentido lógico si se tiene en cuenta la devoción que la reina profesaba ante este santo, no se tiene una hipótesis sólida sobre ello. Asimismo, en las últimas décadas se ha considerado que Isabel también era la representada en una tabla de artista desconocido de la Colegiata de Toro. La que se dispone a los pies de María en la célebre "Virgen de la mosca" (c. 1520) en realidad es Catalina de Alejandría y no Isabel, tal y como demuestran sus atributos –el libro y la espada–. A este respecto parece pertinente exponer el caso del supuesto retrato a lo divino de la reina como María Magdalena (c. 1520) custodiado en Londres[152]. El estudio de Pedro Flor publicado en 2012 trataba de conectar esta imagen con las efigies de la reina acuñadas en dos medallas conservadas en Bruselas y Madrid, los registros de otras piezas semejantes en la colección de Margarita de Austria y la similitud iconográfica de esta imagen con los intereses devocionales de la reina[153]. Lo cierto es que nada se tiene por seguro sobre este retrato, y tampoco resulta

[149] Juan Luis González García, "Los límites del retrato", en *El Retrato del Renacimiento*, ed. Miguel Falomir Faus (Madrid: Museo Nacional del Prado y Ediciones el Viso, 2008), 115.
[150] Cécile Vicent-Cassy, "El retrato *a lo divino*: intención y realces de una forma híbrida", *E-Spania Reuve électronique d'etudes hispaniques médiévales* [en línea], 35 (2020): 17.
[151] Ishikawa, *The Retablo*, 92.
[152] Artista desconocido flamenco (?), *María Magdalena (?)*, c. 1520. Óleo sobre tabla. National Gallery, Londres (nº inv. NG2615).
[153] Pedro Flor, "Un retrato desconocido de Isabel la Católica", *Archivo Español de Arte*, LXXXVI, 341 (2012): 1-14.

factible relacionar la iconografía de la Magdalena con la reina más allá de plantear que pudo haber sido para esta un ejemplo moral de redención[154].

Si algo tienen en común todas estas representaciones dudosas es precisamente la cercanía de la apariencia de estas con la descripción más completa que conservamos de la reina ofrecida por el cronista real Hernando del Pulgar. El humanista español describía a Isabel de la siguiente manera: "era de mediana estatura, bien compuesta en su persona y en la proporciónn de sus miembros y muy blanca y ruuia: los ojos entre verdes y azules, el mirar gracioso y honesto, las facciones del rostro bien puestas, la cara toda muy en hermosa y alegre [...]"[155]. A lo largo de los siglos, esta fuente junto a otras en las que se describió el aspecto físico de Isabel ha contribuido a la mitificación de su figura, no sólo desde el punto de vista moral sino especialmente físico. La discordancia que presentan entre sí estas imágenes con los retratos individuales de la reina del Palacio Real, El Pardo, la Real Academia de la Historia, Windsor y el Museo del Prado son más que evidentes. A propósito de ello y de acuerdo con Elisa Bermejo, todas las imágenes que se conservan de la reina no reflejan fidedignamente sus rasgos fisionómicos, pero comparten cualidades con estas descripciones que conservamos[156].

A pesar de que los ejemplos inmediatamente mencionados no son los más acertados para acercarnos a esta moda de retratarse suplantando la identidad y el rol de un personaje divino, esta práctica fue realmente común. El ejemplo más significativo en el que se centrará este recorrido será en la figura de Margarita de Austria. La gobernadora de los Países Bajos, consciente del valor del arte como perpetuador y transmisor de valores de todo tipo, supo aprovechar las ventajas que este le ofrecía. Su inventario de pinturas redactado el 17 de julio de 1516 es testigo de uno de los primeros objetos que se pueden relacionar con esta tipología.

Entre los registros de varias tablas devocionales que Margarita poseía se dedica una entrada a uno en especial que, aunque desafortunadamente no se conserva, su descripción es sumamente útil para el propósito de esta investigación: "Une bien petit tableaul a double feullet de la main de Michiel. De l'ung des costez de notre dame et de l'autrre coste d'ung sainct Jehan et de saincte Marguerite, fais a la senblance du prince d'Espaigne et de madame"[157]. Aunque no sabemos con certeza la apariencia de los rostros de los santos que supuestamente pintó

[154] A pesar de las dudas que suscita esta imagen resulta interesante señalar la conexión que guarda con un retrato de Catalina de Aragón como María Magdalena custodiado en el Detroit Institute of Arts (c. 1500) de la mano de Michel Sittow. La hija de Isabel adoptaría en vez de los rasgos de su santa patronímica, los de María Magdalena, o al menos así lo indica el frasco de ungüentos que porta entre sus manos. Esta práctica permite de algún modo asociar ambas imágenes, no sólo por adoptar las virtudes del mismo personaje sino por la proximidad familiar que las une. Ello permite plantear la hipótesis de que, si el retrato de Londres se tratase de una efigie de Isabel, aunque póstuma, pudiese existir un vínculo entre la figura de la Magdalena y el entorno de la reina castellana y sus hijas: Michel Sittow, *Catalina de Aragón como María Magdalena*, c. 1500. Óleo sobre tabla. Detroit Institute of Arts, Detroit (nº inv. 40.50).

[155] Hernando del Pulgar, *Chronica de los muy altos y esclarecidos reyes Católicos don Fernando y doña Ysabel de gloriosa memoria*. Valladolid, 1565, ff. 27-28r.

[156] Bermejo, "Los retratos de Isabel la Católica", 49-53.

[157] Fernando Checa Cremades, *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, vol. III (Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2010), 2392.

Michel Sittow, la naturalidad de este testimonio parece indicar que muy probablemente estos fuesen retratos a lo divino del joven matrimonio que se identificaba con sus santos patronímicos. Además, teniendo constancia de que el artista había retratado a su suegra en una guisa similar, es interesante considerar que para este fue común dicha práctica a lo largo de su carrera. Esta imagen muy probablemente podría haber sido utilizada para los momentos de reflexión y oración íntima de Margarita al tratarse de una pieza de pequeño formato.

No sólo sus inventarios nos demuestran que realmente le interesó retratarse de manera tan cercana a los personajes de la esfera sacra, sino que también es el caso de otras piezas como las conocidas "Sforza Hours". Aunque este manuscrito no fue comisionado directamente por ella, sino que lo heredó de Bona Sforza –tía de su segundo esposo Filiberto II de Saboya–, su papel como comitente también está presente. Este se incorporó a las colecciones de Margarita cuando todavía se encontraba incompleto con algunas iluminaciones del milanés Giovanni Pietro Birago y entre 1519 y 1521, su iluminador Gerard Horenbout sería el encargado de elaborar las dieciséis miniaturas que faltaban[158]. En el folio 61r de este manuscrito conservado actualmente en la British Library de Londres, Margarita se hace representar en el papel de santa Isabel junto a la Virgen en el momento de La Visitación (fig. 20). Los rasgos faciales de la representada junto a su toca de viuda no permiten dudar al respecto de la identidad de la gobernante.

El detallismo de la miniatura consigue ser excepcional gracias a la inclusión de un fondo paisajístico y arquitectónico preciso muy definido. Las figuras femeninas se insertan sobre este escenario y, mientras que la Virgen posa sus manos sobre los brazos de Margarita, esta última acaricia el vientre de María que contiene el fruto de su sagrada unión con Dios. Recapitulando todas las imágenes vistas hasta el momento, ninguna de las analizadas muestra tal cercanía. Margarita, aunque esté en el papel de santa Isabel, mantiene contacto físico continuado con la Virgen. La gobernante no sólo invade el espacio reservado al ámbito celestial, sino que pasa a formar parte de él como una más. El único gesto que es testigo del respeto de Margarita ante la Virgen es la tímida pose de genuflexión que parece esconderse bajo la espesura de las vestiduras que cubren su cuerpo.

A pesar de que fuese una imagen que presuntamente se contemplaría en un contexto devocional privado por las implicaciones de su tipología, este manuscrito guardaría cierto sabor dinástico vinculado entonces con sus intereses políticos[159]. Es importante señalar que este

[158] Dagmar Eichberger, "The Culture of Gifts. A Courtly Phenomenon from a Female Perspective", en *Women of Distinction: Margaret of York, Margaret of Austria*, ed. Dagmar Eichberger, (Bélgica: Davidsfonds, 2005), 291.
[159] Maconi, "Margaret of Austria", 11.

volumen fue adquirido por la gobernadora en los años sucedidos entre la entrada de su sobrino en Brujas en 1515 y su inminente coronación como Emperador en 1519. La presencia de Carlos en el folio 213 –página correspondiente a la apertura de los salmos penitenciales– afirma que realmente fue un regalo de la gobernadora a su sobrino con un sentido conmemorativo. Esta hoja ricamente decorada contiene en el registro inferior un gran medallón dorado con la efigie de perfil del Emperador flanqueado por un monograma compuesto por la letra K –*Karolus*– y la I –*Imperator*–, y en el borde superior del mismo el año de su coronación[160]. Dagmar Eichberger ha señalado que entre las motivaciones de Margarita al desear retratarse de esta guisa podríamos encontrar una vinculada al rol político que esta detentó en Malinas como madre sustituta[161]. Aunque ella nunca tuvo descendientes estuvo a cargo de sus sobrinos Leonor, Carlos, Isabel y María durante un largo periodo de tiempo tras la muerte de su hermano en España en 1506.

Sin embargo, el hecho de que en esta escena la gobernadora se presente en el papel de santa Isabel como si fuese una íntima amiga de la Virgen, también nos permite indagar acerca de sus intereses devocionales. Sus inventarios y los objetos de su colección indican que fue una gran devota de esta y lejos de adoptar el papel de María, quiere ser vista simplemente como alguien cercana a ella y no a su mismo nivel. Precisamente lo mismo ocurre con los dípticos de Gante y Zaragoza, donde como ha sido comentado con anterioridad, es presentada sin atributos sagrados y no comparte espacio físico con María. En estos casos existe una barrera ficticia entre ambas, pues interactúan, pero en la distancia.

Un calvario pintado por Bernard van Orley después de 1524 conservado en Rotterdam y comisionado por Margarita de Austria demuestra que su interés por representarse a través de una identidad sagrada no fue algo anecdótico sólo plasmado en las "Sforza Hours". En esta tabla, la gobernante se localiza a la derecha de Cristo crucificado en la guisa de una de las tres Virtudes Cardinales cristianas: la *Caritas* (fig. 21). A la izquierda de Cristo aparece formando pareja con esta primera representación la alegoría de la *Iustitia*. Esta se encuentra guardando la espada –uno de los atributos que la identifican– en la vaina que cuelga de su cinto. Se ha considerado que se trata de un retrato a lo divino de María de Hungría, sobrina de Margarita y futura gobernadora de los Países Bajos tras la muerte de esta[162]. En torno a una red de nubes y rodeada por cuatro pequeños niños, Margarita porta su tan particular toca de viuda que nos permite identificarla sin problemas. Su figura es coronada en la parte superior por una

[160] Eichberger, "The Culture of Gifts", 291.
[161] Eichberger, "A Renaissance Princess", 16.
[162] Véronique Bücken, "Christus aan het kruis tussen Maria en Johannes", en *Bernard van Orley* ed. Véronique Bücken e Ingrid De Meûter (Bruselas: Bozar Books; Mardaga, 2019), 178.

inscripción en letras doradas que rezan: "Sanguinis hoc preciu distribua indigenis", haciendo referencia a la faceta de la Caridad como el ideal del amor cristiano que alimenta y protege a los desamparados[163].

Considerando estas cuestiones es fundamental entender esta imagen en el contexto en el que fue creada. Sus dimensiones –140 x 90,5 cm– y su formato original a modo de tríptico cuyas alas laterales se han perdido, nos permiten plantear que no fue una pieza de uso particular o privado, sino que pudo haber sido expuesta en un espacio público como una iglesia, quizá para la del monasterio dominico de Brujas[164]. Desafortunadamente desconocemos el lugar original que ocupó cuando fue concebida y de algún modo ello dificulta la construcción de un discurso completo. Sin embargo, se conoce que el taller de Bernard van Orley desarrolló partiendo de este prototipo original, un tríptico similar que presidía el altar de la iglesia de San Nicolás de Tolentino en Brou –el lugar de enterramiento de Margarita– y que hoy se conserva en le Iglesia de Nuestra Señora en Brujas. En este sentido, esta primera versión pudo haber tenido unos usos y funciones similares[165].

Los motivos que podrían haber animado a Margarita a desear representarse de ese modo podemos encontrarlos en cuestiones discutidas en este estudio con anterioridad. Como ha sido expuesto, la gobernante se valió de prototipos de representación y tipologías ya establecidas que tenían vinculaciones con el poder masculino. En este sentido, mostrarse como un modelo y ejemplo de comportamiento cristiano le ayudarían a validar su rol como esposa y tía del Emperador, pero también en el plano autoritario como gobernante de los Países Bajos. Este intento de anexionar esta imagen con su faceta gubernativa se comprende aún mejor si se relaciona con un proyecto anterior también comisionado por ella misma. Según las indicaciones de Margarita, Bernard van Orley diseñaría los prototipos que luego serían tejidos por Pieter de Pannemaker para los tapices que componían su palio oficial de Estado (c. 1523)[166]. En la parte central de esta composición de nuevo figuraba la escena de la Crucifixión, pero ahora a su alrededor aparecían las figuras alegóricas de la Justicia y la Misericordia, ambas a la derecha de Cristo. Aunque en este caso no aparece un retrato a lo divino de la gobernadora, resulta fundamental tener en cuenta que esta pieza sirvió de inspiración a la inmediatamente comentada. En ambos proyectos, Margarita quería transmitir no sólo que su gobierno estaba

[163] Eichberger, "A Renaissance Princess", 21.
[164] Bücken, "Christus aan het kruis", 178.
[165] Ariane Mensger, "Crucifixion with Mary and John", en *Women of Distinction: Margaret of York, Margaret of Austria*, ed. Dagmar Eichberger, (Bélgica: Davidsfonds, 2005), 181.
[166] Bernard van Orley (diseñador) y Pieter de Pannemaker (tejedor), *Crucifixión con la Justicia y la Misericordia* (palio de Estado de Margarita de Austria), c.1523. Lana y seda tejidas. Palacio Real, Madrid (nº inv. 265.7835).

conducido por los principios cristianos, sino que además su figura contaba con la aprobación divina[167].

5. Conclusiones

En consonancia con lo expuesto a lo largo de la investigación, puede comprobarse cómo los resultados obtenidos quedan estrechamente vinculados con los objetivos planteados al principio del análisis. Gracias a la precisión metodológica escogida para abordar el estudio de los usos, funciones, significados y formas de exhibición de los retratos devocionales de Isabel la Católica, Juana I de Castilla y Margarita de Austria, se ha conseguido responder a los interrogantes propuestos, así como ofrecer nuevas perspectivas de estudio. A continuación, con el fin de visibilizar sintética y organizadamente los resultados de la presente investigación se detallarán las conclusiones más relevantes extraídas de la misma.

El comienzo del análisis con el estudio de caso de los Reyes Católicos ha permitido concretar las razones y el porqué del amplio desarrollo de los retratos devocionales en el entorno hispánico a finales del siglo XV. Aunque esta tipología de representación había sido un medio ya experimentado que había ensanchado sus posibilidades a principios de siglo en el entorno de la corte borgoñona, en Castilla comenzaría a hacerlo con mayor solidez durante el gobierno de Isabel I y Fernando II. No es casual, por otro lado, que las primeras imágenes en tanto que retratos de estos monarcas apareciesen arraigadas a contextos religiosos tan concretos como los que estos ampararon o protegieron de algún u otro modo.

A colación de ello, una de las primeras observaciones que se atisban en este estudio es que, al originarse de este modo, estas primeras representaciones de su cuerpo político fueron simbólicas y no naturalistas. Los límites del género se estrecharon hasta acabar configurando patrones de representación al servicio de conceptos relacionados con la majestad, el poder territorial, la defensa de la doctrina cristiana y los intereses matrimoniales. Ello explica que los monarcas –cuando aparecen coronados y orantes– estén acompañados por algunos de sus sucesores y, de hecho, estratégicamente de los príncipes casaderos y no del resto de sus hijos. Precisamente esta estela –relativa tanto a los ejercicios devocionales como a la práctica artística– sería recogida por las herederas de la dinastía. La continua conexión que, por motivos políticos y matrimoniales mantuvieron los monarcas y sus hijas con el entorno neerlandés acabó

[167] Eichberger, "A Renaissance Princess", 20.

por configurar un modelo hispanoflamenco común a pesar de la diferencia de origen de ambas tradiciones.

La división de la investigación en torno a dos claros bloques atendiendo a la exhibición de estos retratos ha permitido llegar a la conclusión de que, dependiendo de si ocupaban un contexto monumental o por el contrario eran objetos usados en espacios de devoción íntima, fueron objetos concebidos morfológicamente de manera diversa. En ello tomaron parte especialmente los espectadores o aquellos que usaban estas imágenes, reflexión que ha posibilitado reconstruir de manera lo más precisa posible los significados que estas tuvieron en un contexto o bien público o privado. Cuando estas imágenes se instalaban en contextos monásticos o eclesiásticos estaban destinadas para un espectador ajeno y se configuraron generalmente como escaparates de propaganda y medios de perpetuación de la memoria dinástica. Esta razón explica que Isabel, Juana y Margarita aparezcan acompañadas de sus maridos con el fin de materializar a través de sus imágenes sus pretensiones políticas.

Sin embargo, la inclusión de escudos de armas, lemas personales y otros elementos de este tipo no aparecen exclusivamente en estos espacios, sino que también están presentes en los instrumentos de oración empleados en los procesos de rezo individual. Ello conduce a concluir que, sin duda, a finales del siglo XV y principios del XVI tanto en Castilla como los Países Bajos la política y la devoción quedaban estrechamente relacionadas. La única diferencia la encontramos en sus usos y funciones, pues estos últimos objetos que estaban entre las manos de estas mujeres cuando se imbuían en sus plegarias eran pequeños, fácilmente manejables y transportables. La presencia de los retratos aquí junto a personajes sagrados venía a escenificar las acciones que ellas mismas llevaban a cabo. La frecuencia con la que aparecen este tipo de imágenes en dípticos sobre papel y tabla conduce a plantear que les motivaba verse a sí mismas en este tipo de escenas sin necesidad de interactuar con otros sujetos ajenos en su proceso de oración íntimo.

Algo similar ocurriría con las escenas bíblicas narrativas en las que ellas mismas se incluían, así como en los denominados retratos a lo divino. Escoger ejemplos morales de redención y tratar de imitarlos con el fin de alcanzar sus valores morales y mimetizarse con ellos fue una práctica muy común y especialmente ligada a las élites regias. Aunque parece lógico, es importante señalar que los personajes sagrados eran los únicos con los que podían compararse estas mujeres por su posición social. Cabe concluir que los dípticos, trípticos, retablos o tablas individuales, así como los libros de oración con retratos de sus usuarias fueron objetos comunes tanto en Castilla como en los Países Bajos. Por el contrario, la expresión de

mensajes dinásticos y devocionales a través de las vidrieras fue un medio propiamente neerlandés.

El cuestionamiento de la identidad de los comitentes de las piezas analizadas ha permitido reflexionar acerca de la problemática que existe al abordar sus orígenes y significados. Aunque esta ha sido una cuestión tratada en investigaciones precedentes, la revisión de estos planteamientos ha permitido extraer nuevas conclusiones. Mientras que en el caso de Margarita de Austria se conservan registros documentales que confirman dichas hipótesis y que no pueden ser discutidos, en el caso de Isabel y Juana de Castilla, resulta mucho más complejo confirmar o desmentir que fueron o no las promotoras de ciertas obras. El estudio de algunas imágenes problemáticas en tanto que discutibles ha ofrecido la posibilidad de poner en relieve la dificultad del tratamiento de estos asuntos. Especialmente así ha ocurrido con las imágenes relacionadas con Juana I de Castilla, cuyo interés por la actividad de patronazgo ha sido historiográficamente mermado. Sin duda, este asunto debería continuar siendo uno de los objetivos de estudio de investigaciones futuras sobre el que seguir indagando.

En definitiva, todos estos retratos encuentran su razón de ser partiendo de los condicionamientos a los que estuvieron sujetos. En el caso de Isabel la Católica, estos se desarrollaron como producto de la cercanía a órdenes religiosas y contextos devocionales con los que su gobierno estuvo comprometido. Mientras que durante la infancia de Juana I de Castilla no se tiene noticia de retratos, estos comenzarían a gestarse tras su matrimonio y su instalación en los Países Bajos. Este medio funcionó como una herramienta de construcción de su cuerpo político, proyecto que terminó truncándose tras la muerte de su esposo en 1506 y su encierro en Tordesillas a partir de 1509. En lo que respecta a Margarita de Austria fue del mismo modo circunstancial pues, al heredar por vía paternal la responsabilidad de gobernar los Países Bajos, tuvo que justificar su posición a través de la reutilización consciente de prototipos de representación masculinos ya existentes.

Los límites del retrato devocional se difuminaron hasta tal punto que la asociación de la imagen femenina y el buen gobierno con la piedad acabó por configurar un vínculo definitivo. Así, en los retratos públicos de todas estas mujeres que circulaban por las cortes europeas se incluirían algunos objetos como libros de horas, rosarios u otros símbolos devocionales. Mediante estas estrategias de representación demostraban que eran las elegidas y protegidas por la divinidad para gobernar al mismo tiempo que configuraban una imagen sólida de las dinastías de las que eran representantes.

6. Anexo de imágenes

Fig. 1. Juan Guas, *Proyecto para el retablo de San Juan de los Reyes de Toledo* (detalle), c. 1485-1490. Pluma sobre pergamino (n.º inv. D005526). Museo Nacional del Prado, Madrid. ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

Fig. 2. Maestro de Manzanillo (atrib.), *Los Reyes Católicos con santa Elena y santa Bárbara (?)*, finales del siglo XV. Óleo sobre tabla (n.º inv. 02540). Museo Lázaro Galdiano, Madrid. ©Museo Lázaro Galdiano.

Fig. 3. Juan de Nalda (atrib.), *Virgen de la Misericordia*, c. 1500. Óleo sobre tabla (n.º inv. 51812). Museo Arqueológico Nacional, Madrid. ©Museo Arqueológico Nacional (fotografía de Raúl Fernández Ruiz).

Fig. 4. Artista desconocido, *Retablo de los Corporales*, c. 1484-1488. Óleo sobre tabla. Iglesia de Santa María de Daroca, Zaragoza. ©Delegación Episcopal de Patrimonio Cultural del Arzobispado de Zaragoza.

Fig. 5. Maestro de la Virgen de los Reyes Católicos, *Virgen de los Reyes Católicos*, c. 1491-1493. Óleo sobre tabla (n.º inv. P001260). Museo Nacional del Prado, Madrid. ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

Fig. 6. Diego de la Cruz (atrib.), *Virgen de la Misericordia*, c. 1486. Óleo sobre tabla (n.º inv. 00652185). Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Burgos. ©Patrimonio Nacional.

Fig. 7. Coljin de Coter, *Cristo mediador junto a Felipe el Hermoso y su séquito* (n.º inv. MNR 375) *y la Virgen mediadora junto a Juana de Castilla y su séquito* (n.º inv. MNR 376), c. 1500. Óleo sobre tabla. Musée du Louvre, París. ©Musée du Louvre.

Fig. 8. Maestro de la Secuencia de José (atrib.), *Panel izquierdo del Tríptico de Zierikzee. Anverso: Felipe el Hermoso* (nº. inv. 2406); *Panel derecho del tríptico de Zierikzee, Anverso: Juana de Castilla* (n.º inv. 2406), c.1505-1506. Óleo sobre tabla. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas. ©Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (fotografías de F. Maes).

Fig. 9. Artista desconocido, *Vidriera para la Capilla de la Santa Sangre de Brujas con Juana de Castilla orante* (n.º inv. C.442:1-1918) *y Felipe el Hermoso sosteniendo una flor* (n.º inv. C.441:1-1918), c. 1496. Victoria and Albert Museum, Londres. ©Victoria and Albert Museum.

Fig. 10. Artista desconocido, *Vidriera con Margarita de Austria y Filiberto de Saboya ante la Ascensión y Coronación de la Virgen*, c. 1525-1527. Capilla privada de Margarita de Austria en Iglesia de San Nicolás de Tolentino, Brou. ©Wikimedia Commons.

Fig. 11. Artista desconocido, *Libro de Horas de Juana Enríquez* (conocido como *Libro de Horas de Isabel la Católica*), c. 1450-1499. Manuscrito iluminado, fol. 00688 (n.º inv. 1918). Real Biblioteca de Palacio, II/Tesoro, Madrid. ©Patrimonio Nacional (imagen de Mario Sadeño).

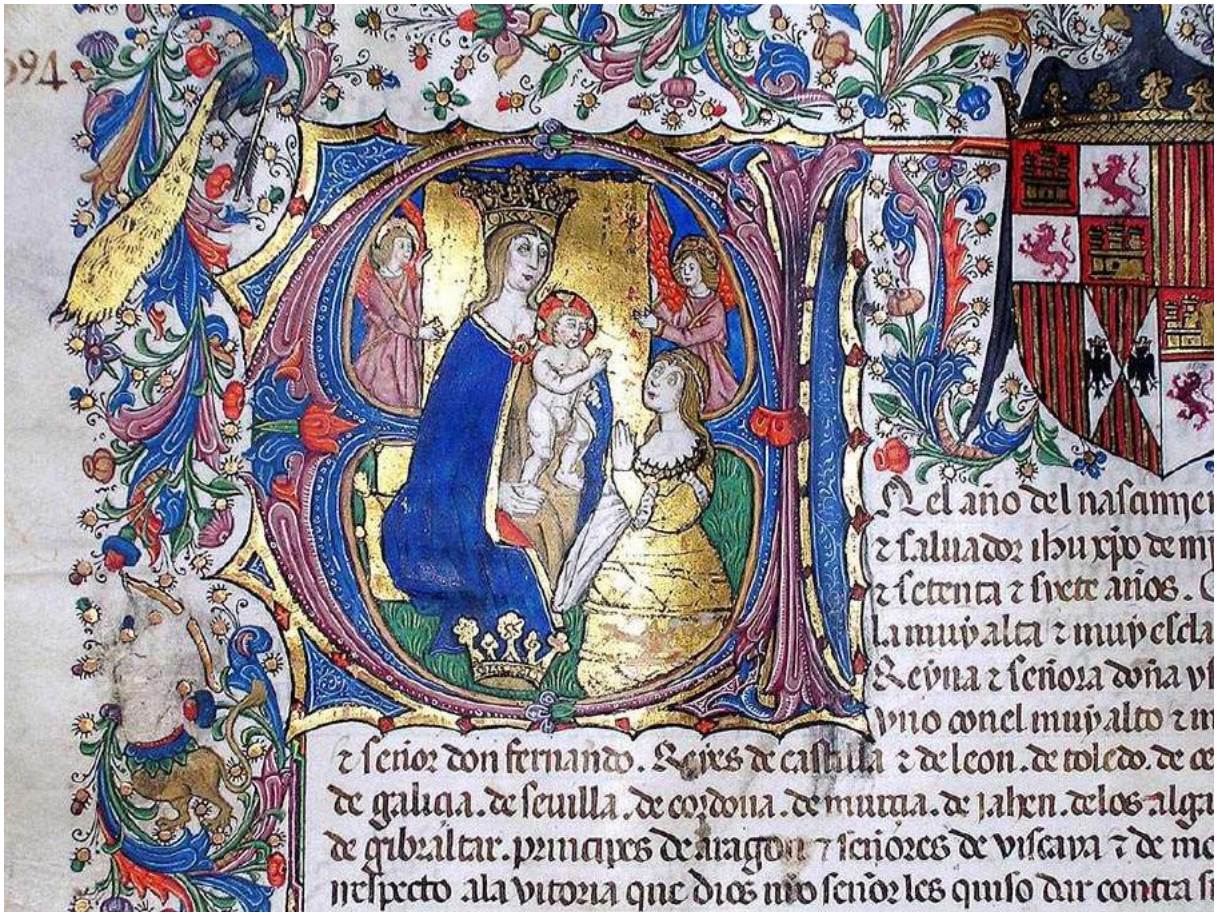

Fig. 12. Artista desconocido, *Isabel la Católica ante la Virgen y el Niño* (perteneciente al *Libro Blanco* de la Catedral de Sevilla), c. 1478. Manuscrito iluminado sobre pergamino, f. 148v (sign.: 09138). ACS, Fondo Capitular, Sec. II. ©Cabildo Catedral de Sevilla.

Fig. 13. Maestro de las Escenas de David o Maestro de Juana de Castilla, *Las Muy Ricas Horas de Juana I de Castilla; San Miguel venciendo a Satanás y Retrato de Juana I de Castilla*, c. 1496-1506. Manuscrito iluminado, fol. 25v y fol. 26r (n. º inv. Add Ms. 18852). British Library, Londres. ©Courtesy of the British Library Board.

Fig. 14. Maestro de las escenas de David o Maestro de Juana de Castilla, *Las Muy Ricas Horas de Juana I de Castilla*; *Maria lactans y Retrato de Juana con el Evangelista*, c. 1496-1506. Manuscrito iluminado, fol. 287v y fol. 288r (n. º inv. Add Ms. 18852). British Library, Londres. ©Courtesy of the British Library Board.

Fig. 15. Artista desconocido, *Gradual de Felipe el Hermoso y Juana de Castilla*, c. 1504-1506. Manuscrito iluminado, fol. 1v y fol. 2r (ms. 9126). Koninklijke Bibliotheek België, Bruselas. ©Koninklijke Bibliotheek België.

Fig. 16. Artista desconocido, *Lamento por la muerte de Felipe el Hermoso* (*Libro de coro de Margarita de Austria*), c. 1519-1523. Manuscrito iluminado, fol. 1v y fol 2r (ms. 228). Koninklijke Bibliotheek België, Bruselas. ©Koninklijke Bibliotheek België.

Fig. 17. Maestro de 1499, *Margarita de Austria rezando ante la Virgen y el Niño*, c. 1501-1504. Óleo sobre tabla (n.º inv. 1973-A). Museum voor Schone Kunsten, Gante (artinflanders.be) ©Museum voor Schone Kunsten.

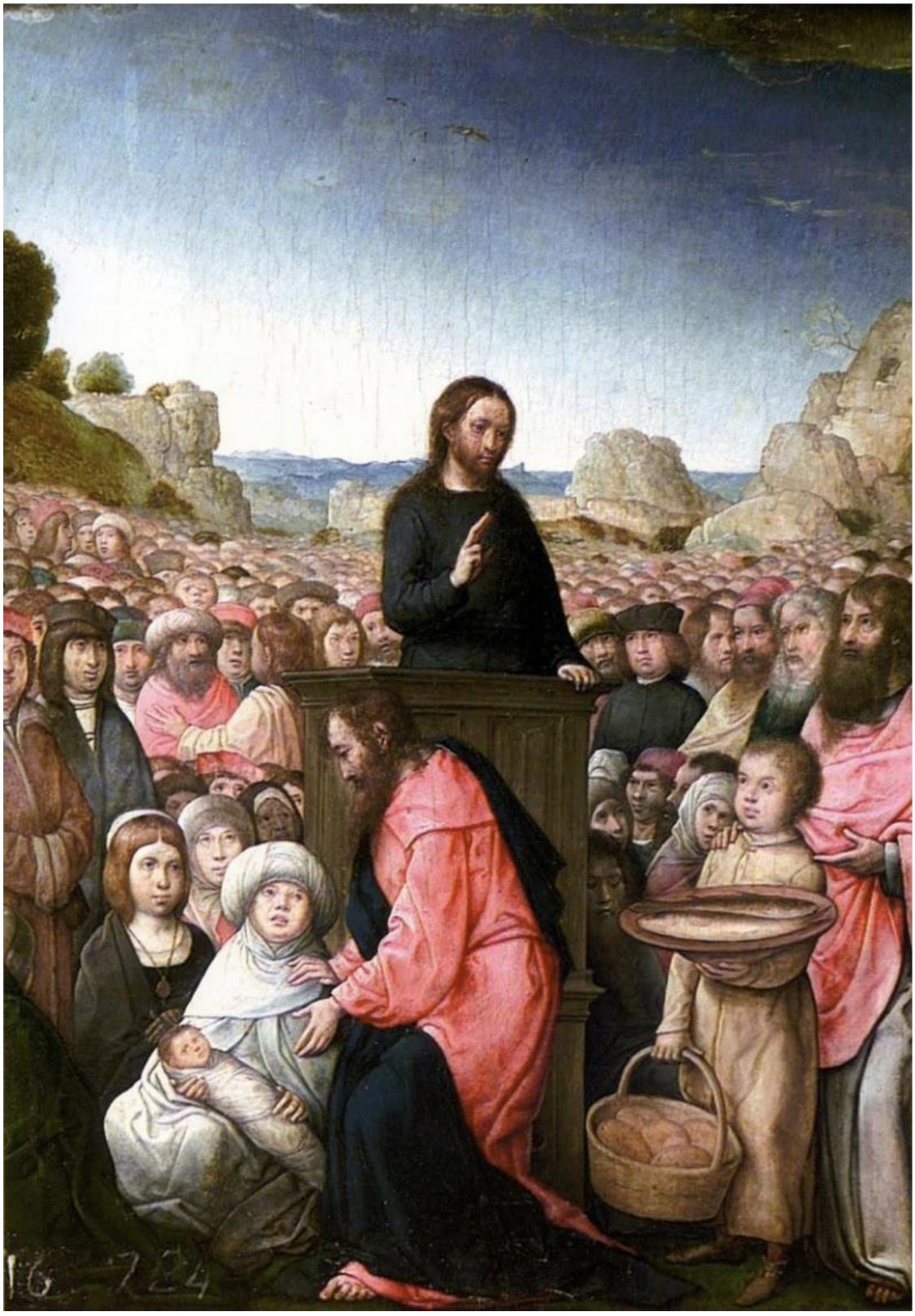

Fig. 18. Juan de Flandes, *La Multiplicación de los panes y los peces*, c. 1500-1504. Óleo sobre tabla (n.º inv. 10002021). Palacio Real de Madrid, Madrid. ©Patrimonio Nacional.

Fig. 19. Juan de Flandes, *Las bodas de Caná*, c. 1497. Óleo sobre tabla (n. º inv. 1982.60.20). The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. ©The Metropolitan Museum of Art.

Fig. 20. Gerard Horenbout, *La Visitación de la Virgen o Margarita de Austria como santa Isabel*, c. 1519-1521. Miniatura Iluminada, fol. 61 (n. º inv. Add. Ms. 34294). British Library, Londres. ©Courtesy of the British Library Board.

Fig. 21. Bernard van Orley, *Calvario con Margarita de Austria como la Caridad y María de Hungría como la Justicia,* c. 1524. Óleo sobre tabla (n.º inv. 1629). Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. ©Museum Boijmans Van Beuningen (creditline photographer: Studio Tromp).

7. Índice de figuras

Fig. 1. Juan Guas, *Proyecto para el retablo de San Juan de los Reyes de Toledo* (detalle), c. 1485-1490. Pluma sobre pergamino (n.º inv. D005526). Museo Nacional del Prado, Madrid. ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

Fig. 2. Maestro de Manzanillo (atrib.), *Los Reyes Católicos con santa Elena y santa Bárbara (?)*, finales del siglo XV. Óleo sobre tabla (n.º inv. 02540). Museo Lázaro Galdiano, Madrid. ©Museo Lázaro Galdiano.

Fig. 3. Juan de Nalda (atrib.), *Virgen de la Misericordia*, c. 1500. Óleo sobre tabla (n.º inv. 51812). Museo Arqueológico Nacional, Madrid. ©Museo Arqueológico Nacional (fotografía de Raúl Fernández Ruiz).

Fig. 4. Artista desconocido, *Retablo de los Corporales*, c. 1484-1488. Óleo sobre tabla. Iglesia de Santa María de Daroca, Zaragoza. ©Delegación Episcopal de Patrimonio Cultural del Arzobispado de Zaragoza.

Fig. 5. Maestro de la Virgen de los Reyes Católicos, *Virgen de los Reyes Católicos*, c. 1491-1493. Óleo sobre tabla (n.º inv. P001260). Museo Nacional del Prado, Madrid. ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

Fig. 6. Diego de la Cruz (atrib.), *Virgen de la Misericordia*, c. 1486. Óleo sobre tabla (n.º inv. 00652185). Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Burgos. ©Patrimonio Nacional.

Fig. 7. Coljin de Coter, *Cristo mediador junto a Felipe el Hermoso y su séquito* (n.º inv. MNR 375) *y la Virgen mediadora junto a Juana de Castilla y su séquito* (n.º inv. MNR 376), c. 1500. Óleo sobre tabla. Musée du Louvre, París. ©Musée du Louvre.

Fig. 8. Maestro de la Secuencia de José (atrib.), *Panel izquierdo del Tríptico de Zierikzee. Anverso: Felipe el Hermoso* (nº. inv. 2406); *Panel derecho del tríptico de Zierikzee, Anverso: Juana de Castilla* (n.º inv. 2406), c.1505-1506. Óleo sobre tabla. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas. ©Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (fotografías de F. Maes).

Fig. 9. Artista desconocido, *Vidriera para la Capilla de la Santa Sangre de Brujas con Juana de Castilla orante* (n.º inv. C.442:1-1918) *y Felipe el Hermoso sosteniendo una flor* (n.º inv. C.441:1-1918), c. 1496. Victoria and Albert Museum, Londres. ©Victoria and Albert Museum.

Fig. 10. Artista desconocido, *Vidriera con Margarita de Austria y Filiberto de Saboya ante la Ascensión y Coronación de la Virgen*, c. 1525-1527. Capilla privada de Margarita de Austria en Iglesia de San Nicolás de Tolentino, Brou. ©Wikimedia Commons.

Fig. 11. Artista desconocido, *Libro de Horas de Juana Enríquez* (conocido como *Libro de Horas de Isabel la Católica*), c. 1450-1499. Manuscrito iluminado, fol. 00688 (n.º inv. 1918). Real Biblioteca de Palacio, II/Tesoro, Madrid. ©Patrimonio Nacional (imagen de Mario Sadeño).

Fig. 12. Artista desconocido, *Isabel la Católica ante la Virgen y el Niño* (perteneciente al *Libro Blanco* de la Catedral de Sevilla), c. 1478. Manuscrito iluminado sobre pergamino, f. 148v (sign.: 09138). ACS, Fondo Capitular, Sec. II. ©Cabildo Catedral de Sevilla.

Fig. 13. Maestro de las Escenas de David o Maestro de Juana de Castilla, *Las Muy Ricas Horas de Juana I de Castilla; San Miguel venciendo a Satanás y Retrato de Juana I de Castilla*, c. 1496-1506. Manuscrito iluminado, fol. 25v y fol. 26r (n. º inv. Add Ms. 18852). British Library, Londres. ©Courtesy of the British Library Board.

Fig. 14. Maestro de las escenas de David o Maestro de Juana de Castilla, *Las Muy Ricas Horas de Juana I de Castilla*; *Maria lactans y Retrato de Juana con el Evangelista*, c. 1496-1506. Manuscrito iluminado, fol. 287v y fol. 288r (n. º inv. Add Ms. 18852). British Library, Londres. ©Courtesy of the British Library Board.

Fig. 15. Artista desconocido, *Gradual de Felipe el Hermoso y Juana de Castilla*, c. 1504-1506. Manuscrito iluminado, fol. 1v y fol. 2r (ms. 9126). Koninklijke Bibliotheek België, Bruselas. ©Koninklijke Bibliotheek België.

Fig. 16. Artista desconocido, *Lamento por la muerte de Felipe el Hermoso* (*Libro de coro de Margarita de Austria*), c. 1519-1523. Manuscrito iluminado, fol. 1v y fol 2r (ms. 228). Koninklijke Bibliotheek België, Bruselas. ©Koninklijke Bibliotheek België.

Fig. 17. Maestro de 1499, *Margarita de Austria rezando ante la Virgen y el Niño*, c. 1501-1504. Óleo sobre tabla (n.º inv. 1973-A). Museum voor Schone Kunsten, Gante (artinflanders.be) ©Museum voor Schone Kunsten.

Fig. 18. Juan de Flandes, *La Multiplicación de los panes y los peces,* c. 1500-1504. Óleo sobre tabla (n.º inv. 10002021). Palacio Real de Madrid, Madrid. ©Patrimonio Nacional.

Fig. 19. Juan de Flandes, *Las bodas de Caná,* c. 1497. Óleo sobre tabla (n. º inv. 1982.60.20). The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. ©The Metropolitan Museum of Art.

Fig. 20. Gerard Horenbout, *La Visitación de la Virgen o Margarita de Austria como santa Isabel*, c. 1519-1521. Miniatura Iluminada, fol. 61 (n. º inv. Add. Ms. 34294). British Library, Londres. ©Courtesy of the British Library Board.

Fig. 21. Bernard van Orley, *Calvario con Margarita de Austria como la Caridad y María de Hungría como la Justicia,* c. 1524. Óleo sobre tabla (n.º inv. 1629). Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. ©Museum Boijmans Van Beuningen (creditline photographer: Studio Tromp).

8. Referencias bibliográficas

Adhémar, Hélène. “Une hypothèse vérifiée grâce au Laboratoire du Louvre: «Le Christ et la Vierge de Miséricorde» aux donateurs de Colyn de Coter”. *Bulletin du Laboratoire du Musée du Louvre*, 2 (1957): 48-56.

Alonso Ruiz, Begoña. “Isabel de Castilla en la sombra”. En *Isabel la Católica y sus hijas. El patronazgo artístico de las últimas Trastámara,* editado por Noelia García Pérez, 111-112. Murcia, EDITUM, 2020.

Aram, Bethany. *Juana the Mad. Sovereignty and Dynasty in Renaissance Europe*. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 2005.

Belting, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la Edad del Arte*. Madrid: Akal, 2009.

Bermejo, Elisa. “Los retratos de Isabel la Católica”. *Reales Sitios*, vol. 7 (1991): 49-56.

Borchert, Till-Holger. “Innovation, Reconstruction, and Deconstruction: Early Netherlandish Diptychs in the Mirror of Their Reception”. En *Essays in Context: Unfolding the Netherlandish Diptych*, 173-199. Cambridge: Harvard University Art Museums, 2006.

Bücken, Véronique. “Christus aan het kruis tussen Maria en Johannes”. En *Bernard van Orley* editado por Véronique Bücken e Ingrid De Meûter, 178. Bruselas: Bozar Books; Mardaga, 2019.

Bücken, Véronique. “Mariam et Kind”. En *Bernard van Orley* editado por Véronique Bücken e Ingrid De Meûter, 158. Bruselas: Bozar Books; Mardaga, 2019.

Caballero Escamilla, Sonia. “Fray Tomás de Torquemada, iconógrafo y promotor de las artes”. *Archivo Español de Arte*, LXXXII, 325 (2009): 20-41.

Caballero Escamilla, Sonia. “La Virgen de los Reyes Católicos: Escaparate de un poder personal e institucional”. *Reales Sitios*, 173 (2007): 20-41.

Checa Cremades, Fernando. “Poder y Piedad: patronos y mecenas en la introducción del Renacimiento en España”. En *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, editado por Fernando Checa Cremades, 21-54. Madrid: Electra-Ministerio de Cultura, 1992.

Checa Cremades, Fernando. *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, vol. III. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2010.

Damen, Mario. “Memoria y propaganda. Las vidrieras de Felipe el Hermoso en los Países Bajos”. En *Felipe el Hermoso: la belleza y la locura*, editado por Miguel Ángel Zalama y Paul Vandenbroeck, 165-180. Madrid: Centro Estudios Europa Hispánica, 2006.

de la Torre, Antonio y de la Torre E.A. *Cuentas de Gonzalo de Baeza, tesorero de Isabel la Católica*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995-1956. T. I y T. II.

de la Torre, Antonio. *Documentos sobre relaciones internacionales de los Reyes Católicos*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950, Vol. II.

Debae, Marguerite. *La bibliothèque de Marguerite d’Autriche: essai de reconstitution d’après l’inventaire de 1523-1524*. Bélgica: Editions Peeters, 1995.

del Pulgar, Hernando. *Chronica de los muy altos y esclarecidos reyes Católicos don Fernando y doña Ysabel de gloriosa memoria*. Valladolid, 1565.

del Val Valdivieso, Isabel. “Isabel la Católica y la educación”. *Aragón en la Edad Media*, nº9 (2006): 555-562.

del Val Valdivieso, Isabel. “La educación del príncipe y de las infantas en la corte castellana al final del siglo XVI”. *Acta Lauris*, nº1 (2013): 7-21.

del Val Valdivieso, Isabel. “La educación en la corte de la Reina Católica”. *Miscilánea Comillas*, vol. 69 (2011): 255-273.

Docampo, Javier. “La iluminación de manuscritos durante el reinado de Isabel la Católica: nuevas consideraciones”. En *La miniatura y el grabado de la Baja Edad Media en los archivos españoles,* coorinado por Mª del Carmen Lacarra, 225-274. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2014.

Domínguez Rodríguez, Ana, Martín Anson, María Luisa y Menendez Pidal, Faustino. “El libro de horas de Isabel la Católica de la Biblioteca de Palacio”. *Reales Sitios*, vol. 7 (1991): 21-31.

Eichberger, Dagmar. “A Renaissance Princess named Margaret. Fashioning a Public Image in a Courtly Society”. *Melbourne Art Journal*, nº4 (2000): 4-24.

Eichberger, Dagmar. “Instrumentalising Art for Political Ends. Margaret of Austria, *regent et governante des pais bas de l’empereur*”. En *Femmes de pouvoir, femmes politiques durant les deniers siècles du Moyen Âge ey au cours de la première Renaissance*, editado por Eric Bousmar, 571-584. Bruselas: De Boeck, 2012.

Eichberger, Dagmar. “The Culture of Gifts. A Courtly Phenomenon from a Female Perspective”. En *Women of Distinction: Margaret of York, Margaret of Austria, ed. Dagmar Eichberger*, 287-295. Bélgica: Davidsfonds, 2005.

Falomir Faus, Miguel. “Sobre los orígenes del retrato y la aparición del “pintor de corte” en la España bajomedieval”. *Boletín de arte,* nº17 (1996): 177-196.

Falque, Ingrid. *Devotional Portraiture and Spiritual Experience in Early Netherlandish Painting*. Leiden; Boston: Brill, 2019.

Flor, Pedro. “Un retrato desconocido de Isabel la Católica”. *Archivo Español de Arte,* LXXXVI, 341 (2012): 1-14.

Fransen, Bart. “El tríptico de Zierikzee en Bruselas. Una manifestación de poder de Felipe el Hermoso y Juana de Castilla”. En *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna,* editado por Fernando Checa y Bernardo García, 183- 206. Madrid: Fundación Carlos Amberes, 2005.

Galand, Alexandre. “Portret van Margaretha van Oosternrijk”. En *Bernard van Orley* editado por Véronique Bücken e Ingrid De Meûter, 156-157. Bruselas: Bozar Books; Mardaga, 2019.

Gallego y Burín, Antonio. *La Capilla Real de Granada*. Madrid, 1952.

González García, Juan Luis. “A hechura de la Reina Católica. Isabel I de Castilla y la instrucción devocional de sus hijas”. En *Isabel la Católica y sus hijas. El patronazgo artístico de las últimas Trastámara*, editado por Noelia García Pérez, 67-88. Murcia: EDITUM, 2020.

González García, Juan Luis. “Imágenes empáticas y diálogos pintados: arte y devoción En el reinado de Isabel la Católica” en *Isabel la Católica la magnificencia de un reinado. Quinto centenario de Isabel la Católica 1504-2004*, editado por Fernando Checa Cremades, 99-114. Valladolid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Junta de Castilla y León, 2004.

González García, Juan Luis. “Los límites del retrato”. En *El Retrato del Renacimiento*, editado por Miguel Falomir Faus, 99-119. Madrid: Museo Nacional del Prado y Ediciones el Viso, 2008.

González García, Juan Luis. “Saturno y la reina “impía”. El oscuro retiro de Juana I en Tordesillas”. En *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, editado por Miguel Ángel Zalama, 163-184. Valladolid: Ayuntamiento de Tordesillas, 2010.

Gonzalo Sánchez-Molero, José Luis. “Los libros en la difusión artística de la imagen de Isabel la Católica”. En *Isabel la Católica y sus hijas. El patronazgo artístico de las últimas Trastámara*, editado por Noelia García Pérez, 15-66. Murcia, EDITUM, 2020.

Harbison, Craig. “Visions and meditations in Early Flemish painting”. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art,*15, 2 (1985): 87-118.

Ibáñez Fernández, Javier. *La portada escultórica de Santa Engracia: aproximación histórica y breve estudio artístico e iconográfico*. Zaragoza: Institución de Fernando el Católico, 2004.

Ishikawa, Chiyo. *The Retablo de Isabel la Católica by Juan de Flandes and Michel Sittow*. Turnhout: Brepols.

Jasienski, Adam. “Converting Portraits: Repainting as Art Making in the Early Modern Hispanic World”. *The Art Boulletin*, 102 (2020): 7-30.

Kantorowicz, Ernst H. *Los dos cuerpos del rey*. Madrid: Akal, 2012.

Ladero Quesada, Miguel Ángel. “Isabel la Católica: perfil político de un reinado decisivo”. En *Isabel la Católica la magnificencia de un reinado. Quinto centenario de Isabel la Católica 1504-2004*, editado por Fernando Checa Cremades, 33-48. Valladolid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Junta de Castilla y León, 2004.

M. Müller, Catherine. “Album de Marguerite d’Autriche”. En *Women of Distinction: Margaret of York, Margaret of Austria*, editado por Dagmar Eichberger, 136-137. Bélgica: Davidsfonds, 2005.

Maconi, Honey. “Margaret of Austria, Visual Representation, and Brussels, Royal Library, Ms. 228”. *Journal of the Alamire Foundation*, nº2 (2012): 11-36.

Mañas Ballestín, Fabián. *Capilla de los Corporales. Iglesia Colegial de Santa María (Daroca)*. Zaragoza: Centro de Estudios Darocenses, 2006.

Martín García, Juan Manuel. “El pintor Antonio Inglés y la embajada inglesa en España en 1489”. En *El intercambio artístico entre los Reinos Hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, coordinado por Concepción Cosmen Alonso, Mª Victoria Herráez Ortega y María Pellón Gómez-Calcerrada, 151-164. León: Universidad de León, 2009.

Martínez-Acitores González, Ana. “De los Países Bajos a Castilla. De archiduquesa a princesa. El viaje por mar de Margarita de Austria (1497)”. En *la España Medieval*, vol. 44 (2021): 167-284.

Martínez-Acitores González, Ana. “Suenan campanas de boda en Castilla: las nupcias del príncipe Juan y la princesa Margarita en la Catedral de Burgos”. En *A la sombra de las catedrales: cultura, poder y guerra en la Edad Moderna*, coordinado por Cristina Borreguero, Óscar R. Melgosa, Ángel Pereda y Asunción Retortillo, 125-137. Burgos: Universidad de Burgos, 2021.

McKendrick Scot y König Eberhard. *Las muy ricas horas de Juana I de Castilla.* Madrid: Patrimonio Ediciones, 2016.

Mensger, Ariane. "Crucifixion with Mary and John". En *Women of Distinction: Margaret of York, Margaret of Austria*, editado por Dagmar Eichberger, 181. Bélgica: Davidsfonds, 2005.

Mensger, Ariane. "Madonna and Child". En *Women of Distinction: Margaret of York, Margaret of Austria*, editado por Dagmar Eichberger. Bélgica: Davidsfonds, 2005.

Münzer, Hieronymus. *Viaje por España y Portugal (1494-1495)*. Madrid: Polifemo, 1991.

Oliver Hand, Jhon, A. Metzger, Cathernie y Sponk, Ron. *Prayers and Portraits. Unfolding the Netherlandish Diptych*. Washington: National Gallery of Art and Yale University of Art, 2006.

Orozco Díaz, Emilio. *El teatro y la teatralidad del Barroco: ensayo de introducción al tema*. Barcelona: Planeta, 1969.

Orozco Díaz, Emilio. *Temas del Barroco. De poesía y pintura*. Granada: Universidad de Granada, 1947.

Pearson, Andrea G. "Authority and Community in Women's Books of Hours". En *Envisioning Gender in Burgundian Devotional Art, 1350-1530. Experience, Authority, Resistance*, editado por Andrea G. Pearson, 29-60. Reino Unido: Ashgate Publishing Limited, 2005.

Pearson, Andrea G. "Disrupting gender at the court of Margaret of Austria". En *Envisioning Gender in Burgundian Devotional Art, 1350-1530*, editado por Andrea G. Pearson, 162-191. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2005.

Pearson, Andrea G. "Margaret of Austria's Devotional Portrait Diptychs". *Woman's Art Journal*, vol. 22, nº2 (otoño 2001- invierno 2002): 9-25.

Pearson, Andrea G. "Performing Gender in the Burgundian Netherlands". En *Envisioning Gender in Burgundian Devotional Art, 1350-1530. Experience, Authority, Resistance*, editado por Andrea G. Pearson, 1-28. Reino Unido: Ashgate Publishing Limited, 2005.

Pearson, Andrea G. “Personal Worship, Gender, and the Devotional Portrait Diptych”, *Sixteenth Century Journal*, 1 (2000): 99-122.

Pereda, Felipe. “Isabel I, señora de los moriscos. Figuración como historia profética en una tabla de Juan de Flandes”. En *Visiones de la Monarquía Hispánica,* editado por Víctor Mínguez, 261-282. Valencia: Universitat Jaume I, 2007.

Reinburg, Virginia. ““For the Use of Women”: Women and Books of Hours”. *Early Modern Women: An Insterdisciplinary Journal*, vol. 4 (2009): 235-240.

Ruiz García, Elisa. *El imaginario de una reina. Páginas selectas del patrimonio escrito de Isabel la Católica*. Madrid: A y N ediciones, 2006.

Ruiz García, Elisa. *Los libros de Isabel la Católica. Arqueología de un patrimonio escrito*. Salamanca: Fundación Sánchez Ruiperez, 2004.

Sánchez Cantón, Francisco Javier. “El dibujo de Juan Guas (Arquitecto español del siglo XV)”. *Arquitectura,* 115 (1928): 339-347.

Sánchez Cantón, Francisco Javier. “El retablo de la Reina Católica”. *Archivo Español de Arte y Arqueología,* vol. 6 nº 17 (1930): 97-133.

Sánchez Cantón, Francisco Javier. *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950.

Sánchez del Peal López, Juan Ramón. “Los Reyes Católicos con Santa Elena y Santa Bárbara”. En *El linaje del Emperador,* editado por Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 246-248. Madrid, 2000.

Scheleif, Corine. “Hands that appoint, anoint and ally: late medieval donor strategies for appropriating approbation through painting”. *Art History* 16, nº1 (1993): 1-32.

Soler Moratón, Melania. “Retratos de piedad, retratos de poder: las representaciones devocionales de Isabel I de Castilla y de su heredera, Juana I, y su simbología pública”. *POTESTAS. Estudios del mundo clásico e Historia del Arte*, 20 (2022): 25-49.

Ubl, Matthias. “Diptych of Margaret of Austria venerating the Virgin and Child”. En *Women of Distinction: Margaret of York, Margaret of Austria*, editado por Dagmar Eichberger, 255-257. Bélgica: Davidsfonds, 2005.

Ubl, Matthias. “Margaret of Austria in Worship of the Virgin”. En *Women of Distinction: Margaret of York, Margaret of Austria*, editado por Dagmar Eichberger, 255-257. Bélgica: Davidsfonds, 2005.

Van Liere, F.A. “Gerard Groote”. En *The Late Medieval Age of Crisis and Renewal, 1300-1500: A Biographical Dictionary*, editado por Clayton J. Dress. Estados Unidos: Greenwood Publishing Group, 2001.

Vicent-Cassy, Cécile. “El retrato a lo divino: intención y realces de una forma híbrida”. *E-Spania Reuve électronique d’etudes hispaniques médiévales* [en línea], 35 (2020): 1-30.

Wieck, Roger S. *Painted Prayers. The Book of Hours in Medieval and Renaissance Art.* Nueva York: George Braziller; Pierpont Morgan Library, 1997.

Yarza Luaces, Joaquín. “El diablo en los manuscritos monásticos medievales”. *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 11, (1994): 103-130.

Yarza Luaces, Joaquín. “Los Dominicos y los Reyes Católicos. Relaciones e instrumentalización de sus santos católicos”. En *Hagiografía peninsular en els segles medievals*, editado por Francesca Español y Francesc Fite, 269-288. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2008.

Yarza Luaces, Joaquín. “Los Reyes Católicos y la miniatura”. En *Las artes en Aragón: durante el reinado de Fernando el Católico (1479-1516)*, editado por Instituto Fernando el Católico, 63-98. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1993.

Zalama Miguel Ángel y Vandenbroeck, Paul. *Felipe el Hermoso: la belleza y la locura*. Madrid: Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2006.

Zalama, Miguel Ángel y Domínguez Casas, Rafael. "Jacob van Laethem, Pintor de Felipe "el Hermoso" y Carlos V: Precisiones sobre su obra". *Boletín de Arte y Arqueología*, LXI, (1995): 347-356.

Zalama, Miguel Ángel. "Las hijas de los Reyes Católicos. Magnificencia y patronazgo en torno a cuatro reinas". En *Las mujeres y el entorno de las artes*, coordinado por Concha Lomba, Mª Carmen Morte y Mónica Vázquez, 31-53. Zaragoza: Institución de Fernando el Católico, 2020.

Zalama, Miguel Ángel. *Arte, Poder y Cultura en torno a una reina que no gobernó*. Madrid: Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2010.

Zalama, Miguel Ángel. *Vida cotidiana y arte en el Palacio de la Reina Juana I en Tordesillas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2003.

- **Webgrafía**

Museo Arqueológico Nacional. "Virgen de la Misericordia". Última consulta el 13 de mayo de 2022. http://ceres.mcu.es/pages/Main.

Real Biblioteca de Palacio. "Libro de Horas de Isabel la Católica". Última consulta el 18 de mayo de 2022. https://realbiblioteca.patrimonionacional.es/bib/1918.

The Royal Library of Belgium. "Gradual de Felipe el Hermoso y Juana de Castilla". Última consulta el 18 de mayo de 2022. https://opac.kbr.be/LIBRARY/doc/SYRACUSE/10745126.

The Royal Library of Belgium. "Libro de coro de Margarita de Austria". Última consulta el 18 de mayo de 2022. https://opac.kbr.be/LIBRARY/doc/SYRACUSE/10739978.