

A portrait of Isabel the Catholic, a woman with a white head covering and a dark, patterned garment, set against a dark background. The portrait is centered and serves as a background for the title text.

ISABEL LA CATÓLICA COMO COLECCIONISTA
DE PINTURAS Y SUS PRINCIPALES PINTORES
DE CORTE: JUAN DE FLANDES Y MICHEL
SITTOW

Lidia López González

Trabajo Fin de Grado

Grado en Historia del Arte

Tutora: Dra. Cristina Fontcuberta Famadas

Junio 2023

RESUMEN

Este trabajo es un itinerario por los debates suscitados en torno a la colección de la reina Isabel I de Castilla. Se pone en valor el papel de la soberana como mecenas en el ámbito de la pintura, así como se realiza un recorrido por los estudios más relevantes y los debates que estos suscitan. Isabel la Católica es una de las grandes pioneras como mujer coleccionista, además de saber adaptar un siglo de tradiciones a las nuevas tendencias. Contó además con los primeros pintores de corte: Juan de Flandes y Michel Sittow.

PALABRAS CLAVE

Isabel la Católica, coleccionismo, mecenazgo artístico, pintura, pintores de corte, Juan de Flandes, Michel Sittow, Edad Media, Renacimiento.

Índice

0. Introducción	4
1. Objetivos y metodología	4
1. Primera parte- Isabel I de Castilla y su tiempo	6
1.1 Isabel: La Reina Católica	6
1.2. Breve biografía	6
1.4 Tiempos de reforma	12
2. Segunda parte- Colección pictórica	15
2.1 Mecenazgo en femenino	15
2.2 La colección pictórica de Isabel la Católica. Estado de la cuestión.	18
2.2.1 Pintores de corte	45
2.2.1.1. Juan de Flandes	46
2.2.2 Michel Sittow	55
3. Conclusiones	60
4. Bibliografía	62
5. Anexos	67

0. Introducción

1. Objetivos y metodología

El objetivo principal de este trabajo de fin de grado es realizar un recorrido por los estudios e investigaciones, que tratan el tema de Isabel la Católica como coleccionista y promotora de obras pictóricas y el debate que trae consigo su colección. Así mismo, durante la lectura se hará una breve introducción a sus principales pintores de corte, haciendo hincapié en Juan de Flandes y Michel Sittow, los cuales gozan de mayor importancia dentro de la colección de la reina.

La figura de Isabel la Católica ha sido estudiada desde sus contemporáneos hasta ahora en numerosas ocasiones. No es, por tanto, uno de los objetivos de este trabajo, centrarnos en la vida política, social y económica de su reinado, pero sí hacer incisión en algunos episodios destacados, que consideramos de interés en relación con la formación de su colección.

Se exponen a lo largo de la lectura los debates que surgen en torno a la colección, “¿devoción o sensibilidad artística?”¹, los cuales ocupan un importante papel en la historiografía moderna. Este tema, plantea entre los historiadores actuales ciertas dudas con respecto a la terminología que se debería usar; ¿colección o tesoro?, “¿promotora, mecenas o coleccionista?”. Ante estas preguntas, los investigadores se ven obligados a recurrir a la documentación coetánea a la reina. De manera que uno de los objetivos del trabajo será exponer los principales autores que entran en debate y sus argumentos.

Para todo ello, ha sido necesario realizar una búsqueda bibliográfica exhaustiva dividida en 4 bloques, tres de los cuales han sido trabajados con el fin de orientar el tema principal y un cuarto, que comprende el grueso del trabajo.

El primer bloque, imprescindible para conocer a la reina, está dedicado a resumir su biografía, así como las hazañas que marcan los puntos de inflexión de su reinado. El segundo bloque

¹ YARZA LUACES, J., “Las artes plásticas. Isabel la Católica coleccionista ¿sensibilidad estética o devoción?” en VALDEÓN BARUQUE, J., *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica*, III Simposio sobre el reinado de Isabel la Católica. Valladolid, Ámbito Ediciones, 2003, pp. 219-248.

bibliográfico, tiene como intención ubicarnos en el mundo del coleccionismo a finales de la Alta Edad Media y principios del Renacimiento. Y el último de los tres bloques orientativos, pone el foco en la historia de los estudios de la mujer como coleccionista, ya que estos se inician alrededor de la década de los 60 del siglo pasado.

El cuarto apartado, el más amplio, es un compendio bibliográfico de los escritos que atañen a la colección de Isabel. En este apartado, nos encontramos con el importante papel de mecenazgo de la reina al contratar a los primeros pintores de la Corte dentro de la monarquía española. Con la ayuda de las investigaciones, focalizamos el grueso importante de su colección, concretamente en dos pintores; Juan de Flandes y Michel Sittow.

Se ha llevado a cabo la búsqueda a través de bibliotecas como la del MNAC o el mismo CRAI de Geografía e Historia de la UB. Gracias al servicio de préstamo PUC que ofrece la universidad, se ha podido extender la investigación con libros pertenecientes a universidades externas a Barcelona. Asimismo, se ha utilizado el catálogo de la reciente exposición del Museo del Prado: *El Prado en femenino: de Isabel la Católica a Isabel Clara Eugenia*².

Paralelamente, hay que destacar que muchas investigaciones adquieren formato de artículo, así muchos de estos son accesibles online en formato PDF. Esto ha permitido, la descarga y lectura de algunos de ellos a través de sitios web como Academia o Google académico.

De este modo, con la bibliografía recogida y resumida se procede a crear el discurso del trabajo, primero siguiendo una línea temporal expuesta en el Estado de la Cuestión y segundo tratando el tema dividido en temáticas sugeridas por las lecturas.

² *El Prado en femenino: Promotoras artísticas de las colecciones del museo (1451-1633)* [catálogo de exposición], Madrid, Museo del Prado, 2023.

1. Primera parte- Isabel I de Castilla y su tiempo

1.1 Isabel: La Reina Católica

La regencia de Isabel I de Castilla es uno de los periodos más tratados dentro de la Historia de España, debido a la peculiaridad de una época dividida entre la tradición y la reforma, en la que la idea de “nación española” empieza a fraguar con éxito. Asimismo, fue un reinado, en el que se zanjaron asuntos iniciados con anterioridad, como la conquista de Granada³.

Ya desde un principio, los reyes contaron con la admiración de viajeros y escritores contemporáneos, incluso con una propia generación de escritores políticos: cronistas, clérigos, universitarios e incluso, humanistas⁴. Es tal la imagen de poder que consiguen plasmar a través de empresas artísticas y políticas, que serán ejemplo a seguir en los siglos posteriores y sobre todo, la figura de la reina a partir del siglo XVIII. Como es visible en Isabel II (1830-1904), quien adoptará como referente a Isabel la Católica⁵.

1.2. Breve biografía

Isabel la Católica, nace en Madrigal el 22 de abril de 1451, hija del segundo matrimonio de Juan II de Castilla con Isabel de Portugal. Con el temprano fallecimiento de su padre se ve apartada de la política y de la Corte, junto con su hermano Alfonso y por petición de su otro hermano, el entonces coronado rey Enrique IV, quien no quería ver usurpado su poder. ⁶

Pasó su infancia entre Arévalo y Madrigal, bajo la tutela de su madre y junto a su hermano Alfonso, hasta que en 1461 se trasladaron ambos a la Corte⁷. Su educación, escasa, según relatan las crónicas, no fue la propia de una heredera al trono, pues ella no era la primera en

³ LADERO QUESADA, M. A., *La España de los Reyes Católicos*. Madrid: Alianza Editorial, 1999. pp. 17-18.

⁴ LADERO QUESADA, M. A., *La España de los Reyes Católicos*. 1999. pp. 135- 138.

⁵ LADERO QUESADA, M. A., “Ideas, proyectos y realidades políticas. Los reyes, sus hijos y su entorno humano. Los reyes.” en *La España de los Reyes Católicos*. Madrid: Alianza Editorial, 1999. p. 185.

⁶ LADERO QUESADA, M. A., “La crisis sucesoria” en *La España de los Reyes Católicos*. Madrid: Alianza Editorial, 1999. pp. 52-62.

⁷ FERÁNDEZ ÁLVAREZ, M., *Isabel la Católica*. Barcelona: Espasa, 2003, pp. 66-67.

la línea de sucesión⁸. Su instrucción estuvo marcada por maestros como Beatriz de Silva, Gonzalo Chacón o, fray Martín de Córdoba, todos personajes relevantes⁹. Este último le dedica el libro *El jardín de las doncellas* (1542), un claro ejemplo de la personalidad que se le inculcó a Isabel¹⁰.

Como indica Ladero Quesada, el porvenir político de Isabel se empieza a fraguar en 1468. Tras diversos intentos fallidos de matrimonio, orquestados por parte de su hermano Enrique IV, decide seguir a su hermano Alfonso en la revuelta contra el rey. Los nobles sublevados, que en 1465 nombraron rey a Alfonso, quisieron hacer lo mismo con Isabel a la muerte de este, pero Isabel se negó, alzándose como defensora de una autoridad monárquica independiente en su acción política¹¹. Este carácter tenaz es el que más tarde se esforzará tanto en mostrar en sus retratos.

En estos primeros instantes, la futura reina, muestra un carácter firme, consiguiendo llegar a un acuerdo, celebrado en Guisando el 19 de septiembre de 1468¹². Este, supuso una ruptura con el pasado y el reconocimiento pleno de la legitimidad sucesoria de Isabel¹³. Indicaba que Isabel, debía obtener el beneplácito de Enrique IV para contraer matrimonio, pero, aun así, y sin intención de ir en contra de las voluntades del rey, decidió su propio destino conyugal organizando una boda secreta con Fernando de Aragón, primo suyo¹⁴.

Un plan, cuyo objetivo principal era el de unificar Castilla y Aragón. Se considera que de esta manera Isabel consiguió afianzarse las simpatías de los partidarios de una Corona fuerte y con poder independiente a la nobleza¹⁵.

⁸ LADERO QUESADA, M. A., “Isabel la Católica vista por sus contemporáneos”, en *La España medieval*, núm. 29, Madrid, 2006, pp. 233-238.

⁹ FERÁNDEZ ÁLVAREZ, M., Isabel la Católica, 2003, pp. 67-76.

¹⁰ REGALADO DEL VALLE, V., El Tratado Jardín de Nobles Doncellas y su influencia en la personalidad de Isabel la Católica. DIGILEC: Revista Internacional de Lenguas y Culturas, 6, 2020, pp. 1-13. <https://doi.org/10.17979/digilec.2019.6.0.5893>

¹¹ LADERO QUESADA, M. A., “La crisis sucesoria” en *La España de los Reyes Católicos*. Madrid: Alianza Editorial, 1999. p. 54.

¹² FERÁNDEZ ÁLVAREZ, M., Isabel la Católica, 2003, pp. 120-122.

¹³ LADERO QUESADA, M. A., “La crisis sucesoria” en *La España de los Reyes Católicos*, 1999 p. 55.

¹⁴ FERÁNDEZ ÁLVAREZ, M., Isabel la Católica, 2003, pp. 149-153.

¹⁵ LADERO QUESADA, M. A., “La crisis sucesoria” en *La España de los Reyes Católicos*, 1999 p. 55.

La boda se celebró el 19 de octubre de 1469 en Valladolid¹⁶, donde llegó un Fernando ignoto, protegido por el arzobispo toledano Carrillo, quien fue uno de los mayores patrocinadores de este proyecto monárquico aportando una bula papal falsa, que llegaría autenticada en 1471 de la mano de Sixto IV. Fue entonces cuando Enrique IV decidió reconocer a su hija Juana como heredera al trono¹⁷.

La muerte de Enrique IV en 1474, sin testar, motivó que Isabel, no tardara más de tres días en proclamarse reina en Segovia. Sin necesidad de esperar a su marido, quien respetó su titularidad regia, y a diferencia de su sobrina Juana, quien tardó meses en tomar iniciativa sobre el asunto, pero también, quien contó con el apoyo de Portugal y Francia¹⁸. Esto provocó una guerra entre partidarios de Isabel como legítima heredera, y partidarios de Juana, a quien muchos consideraban la hija bastarda del rey.

La guerra finalizó en 1479, con Portugal cediendo las Islas Canarias. Ese mismo año, Fernando accede al trono aragonés, acto que da inicio a la unión dinástica y al fortalecimiento del poder regio de Isabel en Castilla¹⁹.

Una vez finalizada la guerra y coronada reina, Isabel llevó a cabo una ardua tarea de unificación de los poderes monárquicos, de este modo, cualquier iniciativa política, económica, social, cultural o, incluso, religiosa, debía ser aprobada por los reyes. No tuvieron privados, y tal y como describe Quesada, basaron sus nombramientos en criterios de eficacia.²⁰

Además, en lo que se podría considerar como una segunda etapa del reinado de Isabel, las iniciativas monárquicas estaban focalizadas en la conquista de Granada, donde se obtuvo la victoria en 1492, y en la incorporación completa de las Islas Canarias, culminada en 1496. Es,

¹⁶ FERÁNDEZ ÁLVAREZ, M., Isabel la Católica, 2003, p. 148.

¹⁷ FERÁNDEZ ÁLVAREZ, M., Isabel la Católica, 2003, pp. 144-149.

¹⁸ FERÁNDEZ ÁLVAREZ, M., Isabel la Católica, 2003, p. 158.

¹⁹ LADERO QUESADA, M. A., La España de los Reyes Católicos. 1999, p. 68.

²⁰ LADERO QUESADA, M. A., La España de los Reyes Católicos. 1999. pp. 148- 153.

asimismo, un periodo en el que se inician tanto los viajes transatlánticos como la temida Inquisición.²¹

Tras la victoria de Granada, Castilla vive momentos de esplendor económico, a pesar de que, a su vez, se incrementan los gastos de la Casa Real como consecuencia de los gastos de los infantes. La reina focaliza su atención, primero en mejorar la política exterior, concertando enlaces matrimoniales, con el fin de favorecer la sucesión al trono y segundo, en el mecenazgo artístico. A su vez y con motivo de dichos enlaces, surgió la necesidad de mandar retratos de los infantes, lo que impulsó la llamada de pintores fijos a la Corte.²²

La primogénita del matrimonio entre Isabel y Fernando fue la infanta Isabel, un año después de la boda, en 1470²³. En mitad de la Guerra de Sucesión castellana, nace el único varón, el príncipe Juan (30 de junio de 1478)²⁴. En el plazo de un año, aproximadamente, nace Juana (5 de noviembre de 1479)²⁵. Más tarde, llega María en 1482 y, la pequeña de las infantas, Catalina en 1485²⁶.

Durante sus embarazos, tal y como plasman los escritores coetáneos, la reina continuó haciéndose cargo personalmente de las empresas políticas del reinado. Por tanto, fue muy complicado que Isabel pudiese ejercer como mecenas durante períodos tan turbulentos.

Es por eso, que es en esta última etapa cuando Isabel ejerce una mayor labor de mecenazgo artístico, gracias a un periodo de mayor estabilidad, tal y como he señalado y como veremos de forma más detallada en los siguientes apartados. Isabel la Católica falleció el día 26 de diciembre de 1504, habiendo testado sus últimas voluntades y dejando el gobierno en una situación inestable²⁷.

²¹ LADERO QUESADA, M. A., “La época de los Reyes Católicos” en *La España de los Reyes Católicos*. Madrid: Alianza Editorial, 1999. pp. 43-50

²² LADERO QUESADA, M. A., “Ideas, proyectos y realidades políticas. Los infantes.” en *La España de los Reyes Católicos*. Madrid: Alianza Editorial, 1999. pp. 192- 198.

²³ QUERALT DEL HIERRO, M., P., *Isabel de Castilla: Reina, mujer y madre*. Madrid: Edaf, 2012, p. 10.

²⁴ QUERALT DEL HIERRO, M., P., *Isabel de Castilla: Reina, mujer y madre*. 2012, p. 11.

²⁵ QUERALT DEL HIERRO, M., P., *Isabel de Castilla: Reina, mujer y madre*. 2012, p. 11.

²⁶ QUERALT DEL HIERRO, M., P., *Isabel de Castilla: Reina, mujer y madre*. 2012, p. 11.

²⁷ FERÁÑDEZ ÁLVAREZ, M., *Isabel la Católica*, 2003, pp. 557-559.

1.3 Mujer culta y mecenas de las artes

Isabel I de Castilla, fue una mujer ávida en el saber, interesada en la cultura y el conocimiento. Como ya se ha comentado, la educación de Isabel no fue la propia de una heredera al trono, estuvo especialmente guiada por la devoción y el aprendizaje de la Biblia. No fue hasta llegar a edad madura, que la reina por voluntad propia decidió aprender el latín y cultivar la lectura y el gusto por las artes.²⁸

El prematuro fallecimiento de su padre, Juan II, hace que este poco pudiese enseñarle o transmitirle sus gustos. No obstante, Isabel, pronto mostró gustos muy similares siguiendo las tendencias flamencas, tal y como se puede apreciar por el grueso de nóminas de artífices flamencos. Paralelamente la soberana cultivo su interés a través de la enseñanza humanista.

29

Consciente del problema sucesorio y a causa de su voluntad de unificar los poderes de la monarquía, Isabel se convirtió en una mecenas ferviente. Dadá al disfrute de la música, la poesía y el teatro, tal y como la describen sus contemporáneos³⁰. Su labor como mecenas de las artes y la cultura, fue más allá del coleccionismo pictórico.³¹

Actualmente, otorgamos mayor grado de importancia a las colecciones pictóricas que por ejemplo a los tapices o los útiles de platería y oro. A lo largo del siglo XV, como ya se ha comentado, se vive un periodo de transformación y cambio, este se hace visible en el campo

²⁸ VALDEÓN BARUQUE, J., “El Humanismo” en *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica, III Simposio sobre el reinado de Isabel la Católica*. Valladolid, Ámbito Ediciones, 2003, pp. 16-17.

²⁹ VALDEÓN BARUQUE, J., “La instrucción infantil de Isabel, infanta de Castilla (1451-1461)” en *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica, III Simposio sobre el reinado de Isabel la Católica*. Valladolid, Ámbito Ediciones, 2003, p. 159.

³⁰ LADERO QUESADA, M. A., “Isabel la Católica vista por sus contemporáneos”, en *La España medieval*, núm. 29, Madrid, 2006, pp. 225-286.

³¹ YARZA LUACES, J., “Las artes plásticas. Isabel la Católica coleccionista ¿sensibilidad estética o devoción?” en VALDEÓN BARUQUE, J., *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica, III Simposio sobre el reinado de Isabel la Católica*. Valladolid, Ámbito Ediciones, 2003, pp. 219-248.

del coleccionismo. Existe una evolución entre la idea de tesoro propia de la Edad Media y el coleccionismo, tal como lo entendemos ahora³².

La tradición medieval, marcada por un claro carácter de sociedad unitaria, abocaba al coleccionismo a ser únicamente una reunión de tesoros. Esto, en tiempos de los Reyes Católicos cambia, aparece la necesidad y el placer de inventariar los bienes, dejar constancia del nombre del pintor, así como preservarlos y exponerlos. Isabel es el puente entre la idea de reunir tesoros y, una idea más moderna de coleccionismo³³.

La determinación de mostrar una unión monárquica fuerte dio cabida a la fundación de monasterios, iglesias y conventos y su posterior decoración. Estas empresas fueron el reclamo para atraer arquitectos, pintores, tapiceros y orfebres de otros países, especialmente de cultura nórdica³⁴. A su vez, este mecenazgo regio se utilizó como herramienta de publicidad política.

El mecenazgo regio que emprendió Isabel se extendió a todos los ámbitos, así la reina se convirtió en una gran coleccionista de libros, aunando una gran biblioteca de manuscritos iluminados. Muchos de ellos mandados iluminar únicamente por el placer devoto de admirar las imágenes, ya que muchos de los que manda iluminar son libros frecuentemente ya viejos y ya leídos por la reina. ³⁵

³² YARZA LUACES, J., “Las artes plásticas. Isabel la Católica coleccionista ¿sensibilidad estética o devoción?”, 2003, pp. 219-248.

Véase tema ampliado en: VON SCHLOSSER, J., *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*, Madrid, Akal, 1988. MORÁN TURINA, Jose Miguel y CHECA CREMADES, Fernando, *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985.

³³ YARZA LUACES, J., “Las artes plásticas. Isabel la Católica coleccionista ¿sensibilidad estética o devoción?”, 2003, pp. 219-248.

³⁴ DEL VAL VALDIVIESO, M., I., “Isabel la Católica en el contexto cultural de su tiempo.” en VALDEÓN BARUQUE, J., *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica, III Simposio sobre el reinado de Isabel la Católica*. Valladolid, Ámbito Ediciones, 2003, pp. 369-390.

³⁵ DOMÍNGUEZ CASAS, R., “Pintores y doradores.” en *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid: Alpuerto, 1993. pp. 91-93.

Es igualmente conocida su faceta como coleccionista de tapices, una de las colecciones de la reina más loadas y de la que hoy en día se conoce poco³⁶. Del mismo modo, se la conoce como gran patrona de la música y la poesía.

1.4 Tiempos de reforma

Si bien es cierto, que la tradición de la Edad Media es un rasgo característico de este reinado, también lo es, que se encuentra en una época de transición, donde la modernidad de corrientes como el humanismo se desarrollan en la península.

Llega a la península, de la mano de maestros alemanes y flamencos, la imprenta³⁷. La imprenta llega como un nuevo medio que permite difundir las ideas de forma más rápida y unitaria. Se promovieron textos antiguos con la finalidad de inculcar a la población lo que debía ser la moral cristiana. Y a pesar de que la labor principal era mejorar la moralidad y la fe cristiana, fueron proliferando empresas como los colegios universitarios y las corrientes humanistas.³⁸

El primer humanismo castellano se basa en el contacto con las traducciones de escritos de origen italiano, de Boccaccio, Dante, Petrarca, Alberti, entre otros³⁹. Este, que ya había entrado en Castilla un siglo antes, se difunde con celeridad con la llegada de la imprenta y a pesar de la Inquisición.

Llamaron los propios reyes a humanistas italianos para que enseñaran en la Corte, como Pedro Mártir de Anglería (1457-1526)⁴⁰, o Alejandro Geraldini (1455-1524), que intervino en la

³⁶ Véase tema ampliado en: HERRERO CARRETERO, C., *Tapices de Isabel la Católica: Origen de la Colección Real Española*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2004. CHECA CREMADES, Fernando (coord.), *Tesoros de la Corona de España. Tapices flamencos en el Siglo de Oro*, [catálogo de exposición], Bruselas, Fonds Mercator, 2010.

³⁷ Véase tema ampliado en: Isabel I y la imprenta: consecuencias materiales en el mundo cultural de esta revolución tecnológica. [Actas de las jornadas] Madrid: Salón de Actos del Ministerio de Cultura, 2004.

³⁸ VALDEÓN BARUQUE, J., “El castellano y los libros. La imprenta y los libros” en *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica, III Simposio sobre el reinado de Isabel la Católica*. Valladolid, Ámbito Ediciones, 2003, pp. 111-114.

³⁹ LADERO QUESADA, M. A., “Medievo y Renacimiento. El humanismo.” en *La España de los Reyes Católicos*. Madrid: Alianza Editorial, 1999. p. 419.

⁴⁰ VALDEÓN BARUQUE, J., “El Humanismo” en *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica, III Simposio sobre el reinado de Isabel la Católica*. Valladolid, Ámbito Ediciones, 2003, p. 22.

educación de María y Catalina⁴¹. Y, además, Isabel contaba con el mejor exponente del humanismo castellano, Antonio de Nebrija (1444-1522)⁴², quien hizo una ardua tarea como promotor de la lengua castellana y quien escribió en múltiples ocasiones sobre la reina.

Isabel, conocedora de la importancia de una educación culta y completa, guio la educación tanto de las infantas como del príncipe Juan según los cargos que debían ostentar. Por su parte, Juan fue educado como el futuro heredero de la Corona y las infantas, en un ambiente culto y devocional, ya que eran la imagen exterior de la monarquía. Tuvieron un gran aprendizaje de la Biblia y del latín, hecho que fue elogiado por los cronistas como Erasmo de Rotterdam (1466-1536)⁴³, a la llegada de las infantas a las distintas Cortes europeas.⁴⁴

Además, cuando llegó el momento de concertar los enlaces matrimoniales, Isabel demostró un gran carácter de magnificencia regia moderna. La reina, conocedora de la importancia de mostrar la fastuosidad y riqueza del reino al exterior, conformó auténticos ajuares para las bodas de las infantas. Reunió grandes cantidades de platería, joyas, tapices, libros y cuadros, tal y como indican los inventarios de la época.

Todo hace concluir a la mayoría de los historiadores, que la reina Isabel, a pesar de cumplir con el papel que la sociedad del siglo XV impone a las mujeres de su estatus, también supo imponer su carácter y sus intereses. Esto infunde en su figura, haces de modernidad, al adquirir en ciertas ocasiones características “propias de un hombre” tal y como relatan cronistas de la época como fray Íñigo de Mendoza:

“O alta fama viril

⁴¹ LADERO QUESADA, M. A., “Ideas, proyectos y realidades políticas. Los infantes.” en La España de los Reyes Católicos. Madrid: Alianza Editorial, 1999. p. 196.

⁴² Antonio de Nebrija fue un erudito cultivado en el humanismo. Historiador, lexicógrafo, gramático y poeta. Fue el autor del primer tratado de gramática castellana en 1492, lo cual supuso un número de normas que cohesionaban y difundían el castellano. Véase su biografía ampliada en: QUILIS, A., *Elio Antonio de Cala y Jarana*. Real Academia de la Historia. <https://dbe.rah.es/biografias/6934/elio-antonio-de-cala-y-jarana>.

⁴³ Es considerado como uno de los más grandes eruditos del Renacimiento nórdico. Véase el tema ampliado en: SERRANO, E., (coord.). *Erasmo y España: 75 años de la obra de Marcel Bataillon (1937-2012)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2015. Recuperado en formato electrónico de: https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/35/06/_ebook.pdf.

⁴⁴ LADERO QUESADA, M. A., “Ideas, proyectos y realidades políticas. Los infantes.” 1999, pp. 192- 198.

*de dueña maravillosa
que el estado feminil
hiso fuerça varonil
con cabtela virtuosa⁴⁵*

Aun así, Ladero Quesada, estima que la reina tuvo más de un ejemplo femenino de gobierno. *La Poncela*, probablemente escrita por Gonzalo Chacón (1428/30- 1507)⁴⁶ o Fernando del Pulgar (1430-1492)⁴⁷, muestra la imagen mitificada de Juana de Arco como salvadora del reino.⁴⁸ De igual modo, Isabel prontamente empezó a conformar a su alrededor una corte en femenino, rodeada de mujeres, de manera que su honestidad y piedad nunca quedaran en duda. Así dio la oportunidad a muchas mujeres a ilustrarse y formarse.

En resumen, Isabel vive tiempos en que la tradición medieval aún mantiene sus bases tanto en el ámbito social como cultural, tomando especial protagonismo el gótico, y siendo la reina consciente de que era el gusto que agradaba a la población. De igual manera, la reina avispada supo ver que los tiempos estaban cambiando, dando entrada y cabida a los nuevos corrientes surgidos en Europa: el Renacimiento.

⁴⁵ LADERO QUESADA, M. A., “Ideas, proyectos y realidades políticas. Los reyes, sus hijos y su entorno humano. Los reyes.” en *La España de los Reyes Católicos*. Madrid: Alianza Editorial, 1999. pp. 178.

⁴⁶ Mayordomo y contador mayor de los Reyes Católicos. Véase biografía ampliada en: MORALES MUÑIZ, C., D., *Gonzalo Chacón*. Real Academia de la Historia. <https://dbe.rah.es/biografias/36392/gonzalo-chacon>.

⁴⁷ Secretario real, cronista y escritor. Véase biografía ampliada en: Pontón Gijón, G., *Fernando del Pulgar*. Real Academia de la Historia. <https://dbe.rah.es/biografias/10435/fernando-de-pulgar>.

⁴⁸ LADERO QUESADA, M. A., “Ideas, proyectos y realidades políticas. Los reyes, sus hijos y su entorno humano. Los reyes.” en *La España de los Reyes Católicos*. Madrid: Alianza Editorial, 1999. pp. 178.

2. Segunda parte- Colección pictórica

2.1 Mecenas en femenino

Desde 1960 y más concretamente desde que Linda Nochlin en 1971 se preguntara: ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?⁴⁹. Se impulsa el estudio y la incorporación de la figura de la mujer dentro de la historia. Como bien indica Noelia García, los estudios feministas se dividen en un primer momento entre estudiar a las mujeres artistas y estudiar la representación femenina. Esto excluye inicialmente el estudio del mecenazgo artístico femenino⁵⁰.

A pesar de la falta de dedicación a este campo, existe una tendencia que se repite y se observa en la mayoría de las mujeres mecenas. La gran totalidad de ellas fueron mujeres pertenecientes a clases dominantes, quienes tuvieron el dinero y el estatus requerido para usar el arte como método para prestigiar su linaje⁵¹.

Aun así, son pocas las mecenas que gozan de atención. Los casos más estudiados son el de Isabel I de Castilla, esta, junto a figuras como Isabella de Este (1474-1539)⁵² y Margarita de Austria (1480-1530)⁵³, se han salvado del olvido⁵⁴. En nuestro caso, al ascender la fama de Isabel durante el siglo XVIII y sobre todo en el XIX. La proliferación de estudios en torno a su

⁴⁹ NOCHLIN, L., ¿Porque no ha habido grandes mujeres artistas?. Nueva York: Artnews, 1971.

⁵⁰ GÓNZALEZ HERAS, N., *Sobre mujeres y su participación en las artes* en Revista Historia Autónoma, 20, 2022, pp. 191-192.

⁵¹ ARANDA BERNAL, A. M., “La participación de las mujeres en la promoción artística durante la edad moderna” en *Goya. Revista de Arte*, núm. 301-302, Madrid, 2004, p. 230.

⁵² Véase tema ampliado en: FERRARI, D., *Isabella d'Este: i luoghi del collezionismo: Mantova, palazzo ducale, appartamenti isabelliani* [Catálogo de exposición] Modena: Il Bulino, 1995. MEYER, E., *First Lady of the Renaissance A Biography of Isabella d'Este*. Boston: Little Brown & CO, 1970. BÉGUIN, S., *Le Studiolo d'Isabelle d'Este*. París: Édition des Musées Nationaux, 1975. FELISATTI, M., *Isabella d'Este: Primadonna del Rinascimento*. Milano: Bompiani Editore, 1982

⁵³ Véase tema ampliado en: MARTÍNEZ-ACEITEROS GONZÁLEZ, A., Arte y propagando en la Casa de los Habsburgo: La colección de Margarita de Austria, *Revista de Estudios Colombinos*, nº 15, Universidad de Valladolid, 2019. EICHBERGER, D., *Leben mit Kunst, Wirken durch Kunst: Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande*. Turnhout: Brepols, 2002. EICHBERGER, D., “Margarita de Austria y la documentación de su colección de Malinas” en CHECA CREMADES, Fernando. (dir.), *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, vol. III. Madrid: Fernando Villa-verde Ediciones, 2010. MACDONALD, D., “Collecting a New World: The Ethnographic Collections of Margaret of Austria”. *Sixteenth Century Journal*, nº 33, 2002, pp. 649-664.

⁵⁴ GARCÍA PÉREZ, N., *La mujer en el Renacimiento y la promoción artística: Estado de la cuestión en Imafrente*: Universidad de Murcia, nº 16, 2004, p. 82.

figura requiere de entender el mecenazgo artístico que está ejerció, ya que a través de este fue como pudo legitimar su poder.

Con el paso del tiempo, se ha intentado ir más allá de la simple compilación de información. Actualmente, se analiza la información de forma crítica. A finales de la década de los 80, los historiadores se empiezan a replantear el enfoque de estudio con el propósito de alejar las líneas de investigación del mero estudio biográfico⁵⁵. La intención fue la de poner el foco en las actuaciones que llevaron a cabo estos mecenas.

De igual modo, se intenta averiguar cuáles eran los gustos predominantes de las coleccionistas y a qué iconografías y alegorías recurrían para mostrar una imagen acorde a su género y su poder. Es decir, encontrar una respuesta a la pregunta más realizada en los estudios de las mecenas femeninas ¿Existía una estética femenina en el patronazgo de estas obras?⁵⁶.

Por otro lado, E. Showalter considera que hay dos modelos de patronazgo femenino: el patronazgo con objetivos dinásticos o familiares, donde la mujer se veía obligada a someterse al gusto externo comúnmente de un hombre, y el patronazgo realizado por deseo y satisfacción de la comitente⁵⁷.

Todo ello conlleva un debate sobre las fuentes a estudiar, pues la historia usualmente ha estado escrita por hombres. Noelia García recalca la necesidad de recurrir a fuentes escritas por figuras femeninas, ya que estas, aunque escasas, son existentes e importantes para entender el papel de otras mujeres⁵⁸.

Recientemente en el Museo del Prado se ha llevado a cabo una exposición titulada: *El Prado en femenino: Promotoras artísticas en el Museo del Prado (1451-1633)*⁵⁹. Con esto, el museo

⁵⁵ GARCÍA PÉREZ, N., *La mujer en el Renacimiento*, p. 88.

⁵⁶ GÓNZALEZ HERAS, N., “Sobre mujeres y su participación en las artes” en *Revista Historia Autónoma*, 20, 2022, pp. 191-192.

⁵⁷ GARCÍA PÉREZ, N., *La mujer en el Renacimiento*, p. 88.

⁵⁸ GARCÍA PÉREZ, N., *La mujer en el Renacimiento*, pp. 83-84.

⁵⁹ *El Prado en femenino: Promotoras artísticas de las colecciones del museo (1451-1633)* [catálogo de exposición], Madrid, Museo del Prado, 2023.

se ubica dentro de los nuevos estudios femeninos, reescribiendo la historia del centro para que se pueda valorar la importancia y el gran número de obras cuyo comitente ha sido una mujer.

En virtud de lo argumentado, hace falta formularse múltiples cuestiones que aun a día de hoy no tienen respuesta. Aun así, poco a poco se van resolviendo algunas, que en el caso de Isabel la Católica veremos. Actualmente, el objetivo es conocer los intereses, gustos y motivaciones que llevaron a las mujeres en posiciones dominantes a formar colecciones⁶⁰.

⁶⁰ GARCÍA PÉREZ, N., *La mujer en el Renacimiento*, p. 90.

2.2 La colección pictórica de Isabel la Católica. Estado de la cuestión.

La colección de pinturas de la reina Isabel I de Castilla, es una de las más afortunadas al haber gozado de cierta importancia dentro de un campo como es el mecenazgo artístico femenino que obtiene tan poca visibilidad. Como ya he expuesto, la figura de la Reina Católica se revaloriza a partir del siglo XVIII y sobre todo a partir del XIX, esto conlleva el estudio de sus actividades como mecenas y patrona de las artes a través de las cuales la soberana quiso legitimar su poder.

Ya en 1884 Pedro de Madrazo y Kuntz⁶¹ dedica a la soberana título y un primer capítulo de su libro: *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España: desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid*⁶². Madrazo cuantifica las obras a partir de los inventarios de los cuadros que dejó al fallecer la reina y que se encuentran repartidos en seis legajos. Estos legajos compuestos por todos los retablos, oratorios, cuadros en tabla, lienzos y paños (tapices, algunas veces, otras no) fueron repartidos por los camareros de la reina a Juan Velázquez⁶³.

A partir de aquí, Madrazo calcula unas cuatrocientas sesenta obras pictóricas referenciadas en el libro⁶⁴. Se inicia entonces el debate sobre el número de cuadros que compuso la colección y que con el paso del tiempo menguara, eliminando tapices y otras obras que no se considerarán de pincel. Cabe destacar que en la descripción que hace Madrazo hay diversas cuestiones que le llevan a concluir que el conjunto de la reina no se puede considerar una colección pictórica propiamente dicha en términos de su época.

⁶¹ Historiador, arqueólogo y crítico de arte del siglo XIX. Véase biografía ampliada en: SALAS VÁZQUEZ, E., *Pedro de Madrazo y Kuntz*. Real Academia de la Historia. <https://dbe.rah.es/biografias/12578/pedro-de-madrazo-y-kuntz>.

⁶² MADRAZO, P., "Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España : desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1884.

⁶³ MADRAZO, P., *Viaje artístico por las colecciones de los reyes de España*, 1884, p. 11.

⁶⁴ MADRAZO, P., *Viaje artístico por las colecciones de los reyes de España*, 1884, pp. 7-15.

El primer foco de disputa se encuentra en que el grueso del conjunto está compuesto por obras religiosas y el segundo lo halla en la falta de dedicación a la hora de escribir los inventarios donde apenas se nombran dos pintores: Michel y Jeronymus. Y finalmente añade que, a pesar de la voluntad de algunos artistas españoles como Berruguete de introducir el modelo italiano, la reina hizo prevalecer el modelo tradicional⁶⁵. Aun siendo el primero, Madrazo transcribe en su capítulo la descripción de las obras que aparecen en los inventarios, pero no se detiene a analizarlas, lo cual implica imprecisión y prejuicios.

Como indica Francisco Javier Sánchez Cantón⁶⁶, el tema de Isabel la Católica como coleccionista de pinturas fue tratado de forma exigua por Francis Henry Taylor⁶⁷ en su historia de las colecciones artísticas⁶⁸. Un poco más en profundidad por Madrazo en 1884, tal y como ya se ha explicado. En consecuencia, del estudio de la Capilla Real de Granada por autores como Manuel Gómez Moreno⁶⁹ en 1908⁷⁰ y Antonio Gallego Burín⁷¹ en 1931⁷².

Y en *Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca)*⁷³ de José Ferrandis Torres⁷⁴, donde hace un recorrido por las colecciones reales y destaca la labor de mecenas de Isabel al engrosar la

⁶⁵ MADRAZO, P., *Viaje artístico por las colecciones de los reyes de España*, 1884, pp. 18-23.

⁶⁶ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Libros, cuadros y tapices que coleccionó Isabel la Católica*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950, pp. 10-11. Francisco Javier Sánchez Cantón fue un historiador y crítico de arte. Véase biografía ampliada en: PITA ANDRADE, M., J., *Francisco Javier Sánchez Cantón*. Real Academia de la Historia. <https://dbe.rah.es/biografias/6332/francisco-javier-sanchez-canton>.

⁶⁷ Comisario de exposiciones y director del Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Véase biografía ampliada en: *Francis Henry Taylor*. The MET. <https://www.metmuseum.org/art/libraries-and-research-centers/watson-digital-collections/manuscript-collections/francis-henry-taylor-records>

⁶⁸ HENRY TAYLOR, F., *The taste of angels. A history of Art collecting from Ramses to Napoleon*, Boston: Little Brown and Company, 1948.

⁶⁹ Manuel Gómez-Moreno y Martínez, arqueólogo, epigrafista e historiador del arte. Véase biografía ampliada en: MEDEROS MARTÍN, A., *Manuel Gómez-Moreno y Martínez*. Real Academia de la Historia. <https://dbe.rah.es/biografias/10930/manuel-gomez-moreno-y-martinez>.

⁷⁰ GÓMEZ-MORENO, M., *Un tesoro de peintures inédites du XV siècle a Grenada*, París: Gazette des Beaux Arts, 1908.

⁷¹ Historiador del arte, nombrado director general de Bellas Artes en el Ministerio de Educación Nacional en 1951. Véase biografía ampliada en: GALLEGO ROCA, J., F., *Antonio Gallego Burín*. Real Academia de la Historia. <https://dbe.rah.es/biografias/10110/antonio-gallego-burin>.

⁷² GALLEGO BURÍN, A., *La Capilla Real de Granada*, Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato Marcelino Menéndez y Pelayo, 1952 (1931).

⁷³ FERRANDIS, J., *Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca)*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1943.

⁷⁴ Historiador de las artes decorativas españolas y numismático. Véase biografía ampliada en: ALMAGRO GORBEA, M., *Javier Ferrandis Torres*. Real Academia de la Historia. <https://dbe.rah.es/biografias/9536/jose-ferrandis-torres>.

colección que le queda en herencia de su padre Juan II y de su hermano Enrique IV⁷⁵, pero no aporta más detalles del ámbito pictórico.

No obstante, no es hasta 1951 que Francisco Javier Sánchez Cantón publica *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, dedicando un apartado extenso a la colección de pinturas y realizando un juicio directo al denominarla colección, valoración que descarta Madrazo. Sánchez Cantón retoma el discurso de Madrazo, analizando la misma documentación, pero con un mayor grado de exigencia⁷⁶.

Desde un inicio Sánchez Cantón ya observa la dificultad para interpretar la documentación. Hay que destacar que la Corte era itinerante, lo cual supone una diáspora de documentación que dificulta la tarea de conservación. Esto tiene como consecuencia la confusión, repetición o mala atribución de algunas obras, así se explica Cantón que Madrazo contabilizará la exagerada cantidad de cuatrocientos sesenta cuadros⁷⁷.

El capítulo dedicado a los cuadros tiene como objetivo principal desmentir la falsa valoración que hace Madrazo al exponer el conjunto de la soberana como un tesoro medieval. En concreto, Sánchez Cantón, inicia el recorrido dando visibilidad a las pinturas no religiosas⁷⁸. Comienza contabilizando retratos sobre tabla, de los cuales aporta información confusa. Primero referencia un retrato, hoy perdido, de la soberana con 30 años (1481) pintado por Maestre Michel Sithium, que aparece en el inventario que Margarita de Austria mandó hacer del Palacio de Malinas en 1516⁷⁹. Algo sorprendente teniendo en cuenta que no



Fig. 1. Retrato de Isabel la Católica, Juan de Flandes, entre 1500-1504, Palacio Real de Madrid.

⁷⁵ FERRANDIS, J., *Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca)*, 1943, p. 17.

⁷⁶ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Libros, cuadros y tapices que coleccionó Isabel la Católica*, 1950, pp. 9-16.

⁷⁷ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Libros, cuadros y tapices que coleccionó Isabel la Católica*, 1950, p. 50.

⁷⁸ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Libros, cuadros y tapices que coleccionó Isabel la Católica*, 1950, p. 51.

⁷⁹ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Libros, cuadros y tapices que coleccionó Isabel la Católica*, 1950, p. 51.

es hasta 1492 que Sittow se convierte en pintor de Isabel la Católica. Junto a este retrato nombra el que hoy se conserva en el Palacio Real de Madrid (fig. 1) sin referirse a la autoría.

Consta también una tabla con San Juan Bautista y San Juan Evangelista donde aparece retratada la familia real al completo: Don Fernando, Isabel la Católica, el príncipe Juan y las cuatro infantas⁸⁰, la cual no se conserva o no se ha identificado. Asimismo, en lo que Sánchez Cantón describe como una de las primeras secciones de retratos de colecciones regias, aparecen retratos tanto del príncipe como de las infantas y de sus pretendientes⁸¹. La mayoría o bien se han perdido o bien no está clara su identificación debido a la vaguedad de la descripción en la documentación y la falta de detalles como el nombre del pintor, todo ello dificulta la tarea de asociación de las descripciones con los cuadros. De todos ellos, se conserva y se puede asociar al conjunto el Retrato de Juana (fig. 2), hoy en el Museo de Viena, atribuido a Juan de Flandes⁸². Asimismo, Cantón argumenta que existe la posibilidad de que el retrato realizado por Sittow atribuido indistintamente a Catalina de Aragón y María Tudor (fig. 3), bien podría ser el mismo o una copia de los que había de la infanta en la colección de la reina⁸³.



Fig. 2. Retrato de Juana la Loca, Juan de Flandes, 1496-1500. Museo de Historia del Arte, Viena)



Fig. 3. Retrato de Catalina de Aragón o María Tudor, Michel Sittow, alrededor de 1514. Museo de Historia del Arte de Viena.

⁸⁰ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., Libros, cuadros y tapices que coleccionó Isabel la Católica, 1950, p. 53.

⁸¹ Se inicia a finales del siglo XV en las grandes cortes europeas el intercambio de retratos con el fin de presentar los posibles candidatos para los enlaces matrimoniales y políticos.

⁸² SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., Libros, cuadros y tapices que coleccionó Isabel la Católica, 1950, p. 53.

⁸³ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., Libros, cuadros y tapices que coleccionó Isabel la Católica, 1950, p. 53.

Continúa el recorrido señalando los temas profanos, que ya advierte son pocos. Por un lado, aparece una obra con la historia de Lucrecia⁸⁴, heroína romana que seguramente utilizó la soberana buscando iconos que legitimaran su poder a pesar de su condición de mujer. Compradas para Margarita de Austria aparecen un lienzo de una batalla y otro de una procesión de moros presos sin aportar más información. Asimismo, nos presenta la descripción de una obra, que sostiene, tiene similitudes con la creación del Bosco, dos mapamundis, dos pinturas del Reino de Granada⁸⁵ y una tabla con la figura de la muerte⁸⁶.

Finalmente, termina hablando del grueso de pinturas religiosas. Por un lado, expone las referenciadas en los legajos de la Almoneda: dos conjuntos, uno en el que no se detiene en demasía y el segundo, el *Políptico de Isabel la Católica* (fig. 4)⁸⁷, una de las piezas más destacadas de su colección, de la cual se hablara con detalle en los apartados de los pintores.



Fig. 4. Reconstrucción del Políptico de Isabel la Católica, Juan de Flandes, entre 1499-1504.

⁸⁴ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Libros, cuadros y tapices que coleccionó Isabel la Católica*, 1950, p. 54.

⁸⁵ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Libros, cuadros y tapices que coleccionó Isabel la Católica*, 1950, p. 54.

⁸⁶ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Libros, cuadros y tapices que coleccionó Isabel la Católica*, 1950, p. 55.

⁸⁷ Las tablas narran la vida de Cristo. Dos de las obras son pintadas por Michel Sittow tal y como se ve en el siguiente capítulo: *Asunción de la Virgen* y *Ascensión de Cristo*. Quince de ellas atribuidas todas a Juan de Flandes se conservan en el Palacio Real de Madrid: *La multiplicación de los panes y los peces*, *La Resurrección de Lázaro*, *Cristo y la mujer cananea*, *Cristo apaciguando la tempestad en el lago Tiberiades*, *La Transfiguración*, *Cristo en casa de Simón el Fariseo*, *La Entrada de Cristo en Jerusalén*, *El Prendimiento de Cristo*, *Los improperios en casa de Caifás*, *Cristo ante Pilatos*, *Las tres Marías ante el sepulcro*, *La bajada de Cristo al limbo*, *Noli me tangere*, *La cena con los discípulos de Emaús* y *La venida del Espíritu Santo*. En el Museo del Prado: *Cristo en la Piedra fría*. En una colección privada en Londres, Aspley House: *Santa Cena*. Otra tabla conservada en Nueva York en el Metropolitan Museum of Art: *Bodas de Caná*



Fig. 5. Entierro de Santa Catalina y Virgen sobre la zarza ardiente, anónimo. Capilla Real de Granada.

Asimismo, menta unas pinturas llamadas “de Grecia” cuyo significado deduce son bizantinas⁸⁸, y de las cuales se conserva una tabla en la Capilla Real de Granada (fig. 5). Y, por otro lado, añade al conjunto las obras conservadas en la Capilla Real de Granada,⁸⁹ en cuyo lugar deposita la soberana el grueso de su colección⁹⁰.

Concluye del análisis del patronazgo de la soberana que temas como el de la Virgen con el Niño son frecuentes⁹¹, que la reina no limitó el mecenazgo pictórico a las obras de lienzo, pues identifica hasta 50 códices, breviarios y libros de horas, ilustrados por los miniaturistas que había en la Corte, provenientes de diferentes partes⁹². Y que se erige como ejemplo de patrona para sus sucesores⁹³.

J.V. L. Brans publica en 1952 uno de los estudios más referenciados en la actualidad junto al de Sánchez Cantón, *Isabel la Católica y el arte hispano-flamenco*⁹⁴. Brans inicialmente pone de manifiesto la falta de interés de los historiadores por intentar descubrir la sensibilidad estética que demostró una soberana que llevó a la cima el arte hispano-flamenco⁹⁵.

Brans como Ferrandis recurre al inventario de 1503 "*Libro de las cosas que estaban en el Tesoro de los Alcázares de Segovia en poder de Rodrigo de Tordesillas. Hísole Gaspar de Grieto por mandado de la rreyna Catholica el mes de noviembre del año pasado de 1503*

⁸⁸ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., Libros, cuadros y tapices que coleccionó Isabel la Católica, 1950, pp. 56-57.

⁸⁹ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., Libros, cuadros y tapices que coleccionó Isabel la Católica, 1950, p. 57.

⁹⁰ QUERALT DEL HIERRO, M., P., Isabel de Castilla: Reina, mujer y madre. 2012, pp. 154-158.

⁹¹ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., Libros, cuadros y tapices que coleccionó Isabel la Católica, 1950, p. 59.

⁹² SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., Libros, cuadros y tapices que coleccionó Isabel la Católica, 1950, p. 60. Véase tema ampliado en: RUIZ GARCÍA, E., *Los libros de Isabel la Católica. Arqueología de un patrimonio escrito*. Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004. DOCAMPO, J., “La iluminación de manuscritos durante el reinado de Isabella Católica: nuevas consideraciones” en LACARRA DUCAY, M» C., (coord.), *La miniatura y el grabado de la Baja Edad Media en los archivos españoles*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2012, pp. 225-274

⁹³ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., Libros, cuadros y tapices que coleccionó Isabel la Católica, 1950, p. 61.

⁹⁴ BRANS, J. V., *Isabel la Católica y el arte hispano-flamenco*. Madrid: Ediciones cultura Hispánica, 1952.

⁹⁵ BRANS, J. V., *Isabel la Católica y el arte hispano-flamenco*. Madrid: Ediciones cultura Hispánica, 1952, pp. 8-9.

años⁹⁶. J. V Brans advierte de la dificultad para discernir entre las obras pertenecientes a Juan II y heredadas por Isabel y las obras aportadas directamente por el mecenazgo de la reina⁹⁷, a diferencia de Ferrandis quien otorga directamente todas las obras al mecenazgo de la reina⁹⁸.

No únicamente utiliza este documento, se basa en los inventarios repartidos en legajos en el Archivo de Simancas. Donde de igual modo advierte la dificultad de interpretación debido a las mismas causas que expone Sánchez Cantón. Brans va más allá y enumera todo un seguido de sucesos catastróficos como son los incendios en distintos espacios, la ocupación francesa (1808-1814) y la desamortización de Mendizábal (1836)⁹⁹, todos ellos devastadores para la reconstrucción completa de la colección.

A partir de este análisis, Brans pone de manifiesto el debate principal sobre la colección de la reina: ¿Cuántas pinturas componen la colección?. Brans tilda de exageradas tanto la contabilización que lleva a cabo Madrazo, por ser excesiva, como la de Sánchez Cantón, por ser escasa. Considera, teniendo en cuenta que hay obras que no aparecen en los inventarios, como obras que la reina regalo o donó en vida o que recibió en herencia o como regalo, que la colección debió contar con aproximadamente 300 pinturas¹⁰⁰.

Asimismo, no se abstiene de aportar su visión relacionada con otro gran debate que suscita el conjunto. Brans manifiesta su completo desacuerdo con las declaraciones juiciosas de Madrazo. Siguiendo la línea de Sánchez Cantón, Brans, expone tres motivos por los cuales la colección de la reina se ha de considerar colección, aun siendo su mayoría arte devoto, conservado en cofres.

En primer lugar, indica que si solo fuese devoción se habría limitado a coleccionar objetos devotos y subraya la importancia de la belleza para la soberana y su extraordinario gusto

⁹⁶ FERRANDIS, J., Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca), 1943, p. 17.

⁹⁷ BRANS, J. V., Isabel la Católica y el arte hispano-flamenco, 1952, p. 37.

⁹⁸ FERRANDIS, J., Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca), 1943, p. 17.

⁹⁹ BRANS, J. V., Isabel la Católica y el arte hispano-flamenco, 1952, p. 78.

¹⁰⁰ BRANS, J. V., Isabel la Católica y el arte hispano-flamenco, 1952, p. 116.

estético en la elección de las obras¹⁰¹. En segundo lugar, Brans recalca que la costumbre de colgar los cuadros en paredes no se forja hasta bien entrado el siglo XVI, por tanto, que Isabel los tuviese en cofres era de lo más común¹⁰². En última instancia, y con el propósito de desmentir que existía una falta de interés por las obras en no aparecer el nombre de los artistas, Brans explica cómo los propios pintores descuidaban su propia firma en sentirse seres artesanos, pues aún no existía la teoría del arte por el arte¹⁰³.

Adicionalmente, Brans justifica la predilección de la reina por el arte flamenco gracias a la intensa devoción y el realismo, que este estilo emite. Sus características consiguen cautivar al espectador, características que encajan con el carácter devoto de Isabel la Católica¹⁰⁴. Para el investigador, la colección de la reina suscita el asombro de todo aquel coleccionista y más en la época, pues sin duda no únicamente contó con un gran número de piezas sino con un gran nivel de calidad de estas¹⁰⁵.

Como ya se ha comentado, los estudios feministas o los estudios en torno a las mujeres dentro de la historia se inician en la década de los 60, aunque no es hasta tiempos más actuales que se trata la rama del mecenazgo femenino. Es por esto, que a partir de Sánchez Cantón y J.V. L. Brans las referencias a la colección pictórica de Isabel son más fragmentadas, tratándose el tema en capítulos, artículos o fragmentos de simposios hasta la conmemoración de la muerte de la soberana en 2004.

¹⁰¹ BRANS, J. V., Isabel la Católica y el arte hispano-flamenco, 1952, p. 123.

¹⁰² BRANS, J. V., Isabel la Católica y el arte hispano-flamenco, 1952, p. 123.

¹⁰³ BRANS, J. V., Isabel la Católica y el arte hispano-flamenco, 1952, p. 124.

¹⁰⁴ BRANS, J. V., Isabel la Católica y el arte hispano-flamenco, 1952, pp. 73-74.

¹⁰⁵ BRANS, J. V., Isabel la Católica y el arte hispano-flamenco, 1952, p. 122.

Fernando Checa Cremades (1952)¹⁰⁶ y José Miguel Morán Turina¹⁰⁷ por su parte, en 1985, al escribir *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*,¹⁰⁸ destacan los primeros indicios de transformación en el mundo del coleccionismo, con la intención de ordenar con cierto criterio la colección real, poniendo como ejemplo la Capilla Real de Granada donde la reina deposita no únicamente obras de arte sino también objetos como su corona con el objetivo de que se recordara su magnificencia¹⁰⁹.

Asimismo, hacen especial mención a la colección pictórica, ya que esta cuenta con un gran número de obras, algo que sorprende teniendo en cuenta el poco interés que tenía la nobleza en las obras de pincel. Dentro del conjunto se subraya la importancia de una primera galería de retratos que se conservaba en el Alcázar de Madrid. Aun así, no detiene su discurso en detalles, exponiendo una visión general basada en su mayoría en el escrito de Sánchez Cantón¹¹⁰.

Más tarde, en 1992, se celebra el quinto centenario del descubrimiento de América, a raíz del cual se publican nuevas investigaciones. Se lleva a cabo en Toledo la exposición *Reyes y Mecenas: Los Reyes Católicos- Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, una exposición doble en colaboración con Austria. En esta doble exposición el objetivo principal es darle valor al siglo XV, un siglo un tanto olvidado. Durante este se sienta los precedentes de las costumbres y gustos de la Casa de los Austrias, una dinastía cuyo poder alcanza hasta el siglo XVII.

En lo que respecta a Isabel la Católica, la presentan como una mujer a medio camino entre la Edad Media y la Edad Moderna. Dictaminan que a pesar de que el conjunto supere con creces

¹⁰⁶ Doctor en Filosofía y Letras especializado en Historia del Arte, director del Museo del Prado de 1996 a 2001. Véase biografía ampliada en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/checa-cremades-fernando/7b4a707f-9e9b-4c6b-a5de-15217782b7cf>

¹⁰⁷ Catedrático de Historia del Arte y profesor de la Universidad Complutense de Madrid desde 1978. Véase mas información en: *José Miguel Morán Turina*. Universidad Complutense de Madrid. <https://www.ucm.es/historiadelararte/jose-miguel-moran-turina>.

¹⁰⁸ MORÁN TURINA, J. M., CHECA CREMADES, F., *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid: Cátedra, 1985.

¹⁰⁹ MORÁN TURINA, J. M., CHECA CREMADES, F., *El coleccionismo en España*, 1985, pp. 37-38.

¹¹⁰ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Libros, cuadros y tapices que coleccionó Isabel la Católica*, 1950.

los tesoros de la Edad Media, no se puede considerar como una colección entendida desde el punto de vista del Renacimiento¹¹¹.

Este debate, que nos acompaña a lo largo de la investigación, descubre aquí la primera posición intermedia. Hasta el momento, Madrazo la desprecia como mero tesoro, Sánchez Cantón y J. V. Brans la elevan a la primera gran colección y los historiadores restantes se limitan a nombrarla y dar escasos datos. En este catálogo, los distintos investigadores van presentando los motivos que derivan hacia un pensamiento u otro.

Por un lado, consideran que la comparación de inventarios entre Isabel I de Castilla y su nuera Margarita de Austria nos muestra grandes diferencias respecto a la valoración de las pinturas. Por ejemplo, en el inventario de la soberana de 1503 se titula “tesoro” al conjunto, algo que no sucede con Margarita, cuyo inventario es más sofisticado¹¹². O también del grueso de obras flamencas que atesora la colección, concluyendo que esto ofrece un carácter más tradicional al no existir el acto moderno de contratar pintores hispanos o italianos¹¹³.

Pero por el otro lado, subrayan el cambio en la intencionalidad del patronazgo. A diferencia de la Edad Media, se pone en valor el carácter político e impositivo, insistiendo en representar su efigie, así como sus emblemas y escudos, para que quedara constancia de su carácter triunfal¹¹⁴. Igualmente, se pone de manifiesto la evolución de la imagen regia durante este periodo, que da inicio a una larga tradición dentro del retrato real¹¹⁵.

Otro de los asuntos recurrentes es la gran cantidad de arte flamenco que existe en la colección de la soberana. En este catálogo, Joaquín Yarza Luaces (1936-2016)¹¹⁶ describe los motivos que considera más destacables. Primeramente, señala la importancia de los Países Bajos como

¹¹¹ Reyes y Mecenas: Los Reyes Católicos. Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España, [catálogo de exposición], Toledo, Electa, Ministerio de Cultura, 1992, p. 45.

¹¹² Reyes y Mecenas [catálogo de exposición], pp. 45-46.

¹¹³ Reyes y Mecenas [catálogo de exposición], p. 148.

¹¹⁴ Reyes y Mecenas [catálogo de exposición], p. 39.

¹¹⁵ Reyes y Mecenas [catálogo de exposición], p. 36-37.

¹¹⁶ Importante historiador del arte medieval a nivel nacional e internacional. Véase su biografía en: *En recuerdo del profesor Joaquín Yarza Luaces*. Univesitat Autònoma de Barcelona. <https://www.uab.cat/web/detalle-de-noticia/en-recuerdo-del-profesor-joaquin-yarza-luaces-1345697212752.html?noticiaid=1345699301968>.

centro cultural y comercial y destaca la gran cantidad de comercio entre dichas zonas y la península. Seguidamente, se presentan tres grandes crisis en las zonas nórdicas, motivo por el cual los artistas flamencos hubieron de buscar suerte en otros lugares y manera en la que se extendió este gusto por toda Europa. De igual modo, la reconquista de parte de la península y la refundación de iglesias y monasterios hicieron proliferar la necesidad de encargar pinturas con la finalidad de decorar los espacios¹¹⁷.

Asimismo, Yarza Luaces considera la política matrimonial de los Reyes Católicos como un motivo cercano por el cual los Reyes se decantaron por este arte. Aun así, recalca que se trata de una cuestión de la que pueden surgir múltiples respuestas¹¹⁸.

Con todo, no dedica un bloque monográfico a la colección pictórica de la reina. Se realiza un recorrido por su gran biblioteca, su colección de tapices y la de cuadros, exponiendo las actuaciones más resaltadas como las obras flamencas conservadas en la Capilla Real de Granada o el Políptico de Isabel la Católica. Así como un itinerario de los pintores que actuaron en la península en distintas partes: Aragón, Valencia, Cataluña y Menorca.

J. Yarza Luaces en el VII Congreso Español de Historia del Arte (1992) hace una breve alusión a la colección de la soberana exponiendo su criterio con referencia a la designación de vocabulario adecuado que se debe atribuir: ¿patrón, mecenas, cliente o coleccionista?. Un debate que, como ya hemos visto, se inicia con Madrazo en desprestigiarla como coleccionista, y continúa siendo analizado con mayor detalle.

Yarza Luaces expone la etimología de los términos para finalmente demostrar el vínculo que estos tienen con la actividad de la reina. Según su criterio, la soberana cumple como extraordinaria promotora, cliente de los artistas y defensora y valedora de las artes¹¹⁹. Para el

¹¹⁷ Reyes y Mecenas [catálogo de exposición], p. 133-150.

¹¹⁸ Reyes y Mecenas [catálogo de exposición], p. 133-150.

¹¹⁹ YARZA LUACES, J, "Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano" en *Patronos, Promotores, Mecenas y Clientes*, Actas del VII Congreso Español de Historia del Arte. Murcia, 1992, p. 23.

historiador, una colección no únicamente tiene porque ser apreciada de forma estética, la cuestión es apreciarla¹²⁰.

En 1993, un año después de las comparencias, continúan publicándose estudios en torno a los Reyes Católicos. Es el caso de Rafael Domínguez Casas y el de Joaquín Yarza Luaces. Por su parte, Domínguez Casas presenta *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos*¹²¹ y Yarza Luaces *Paisaje artístico de una monarquía*¹²².

Yarza Luaces se sirve de su pequeña intervención y amplía el tema en *Los Reyes Católicos: Paisaje artístico de una monarquía* (1993)¹²³. En esta publicación relaciona las principales empresas del reinado de los Reyes Católicos con como estas se reflejaban en el mecenazgo artístico. Asimismo, su objetivo es alcanzar a valorar hasta donde se pueden considerar los reyes como promotores artísticos¹²⁴.

No compone un discurso al uso, sino que primero pone de manifiesto cómo las grandes empresas políticas tuvieron su repercusión en el arte. Va realizando un recorrido por la arquitectura, escultura y pintura del reinado, siempre distinguiendo el patronazgo del rey del de la reina.

¹²⁰ YARZA LUACES, J, “Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano”, p. 45.

¹²¹ DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid: Alpuerto, 1993.

¹²² YARZA LUACES, J., *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*. Madrid: Nerea, 1993.

¹²³ YARZA LUACES, J., *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*. Madrid: Nerea, 1993.

¹²⁴ YARZA LUACES, J., *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, p. 87.



Figura 6. Virgen de los Reyes Católicos, Maestro de la Virgen de los Reyes Católicos, 1491-1493, Museo del Prado.

Un ejemplo, la Virgen de los Reyes Católicos (fig. 6) que alude a la Inquisición, ya que aparecen los inquisidores escogidos por los reyes junto a los mismos y el príncipe Juan y la infanta Isabel. También, la Cartuja de Miraflores cuya intención fue ensalzar al rey Juan II de Castilla, o San Juan de los Reyes, primer lugar escogido de enterramiento antes de la Conquista de Granada¹²⁵. A pesar de que no existe documentación, sobre un encargo directo de la soberana, la mayoría de las fuentes la sitúan entre las obras de la colección como regalo de alguno de los representados.

El segundo capítulo lo dedica a la imagen real, donde el investigador destaca la gran cantidad de escudos personales, retratos y efigies existentes de la pareja real. Subraya la falta de un modelo concreto, así como la falta de imágenes de calidad, que seguro las hubo, pero en su mayoría se conservan las de baja calidad. Este suceso lo atribuye al hecho de que la Corte era itinerante y, por lo tanto, la intención de los reyes es que su figura esté presente en todos los lugares¹²⁶.

Es en el capítulo tres cuando se adentra en la labor de patrocinio artístico de la soberana¹²⁷. Indica que no es hasta 1492 que el mecenazgo de la soberana es más activo, algo que ya defiende en la exposición de Toledo de 1992. De igual modo aprovecha para ampliar aquellas cuestiones que le llevan a asegurar que la soberana sentía preferencia por el arte flamenco tal y como se refleja en el conjunto, cuestiones ya mencionadas anteriormente. Como Brans, advierte de la dificultad para discernir entre las obras heredadas por su padre y su hermano.

¹²⁵ YARZA LUACES, J., Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía, pp. 13-52.

¹²⁶ YARZA LUACES, J., Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía, pp. 53-86.

¹²⁷ YARZA LUACES, J., Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía, pp. 87-122.

Ahora bien, por un lado, explica los principales artistas de la corte de Isabel, motivo que considera importante al hablar del gusto de la soberana y por otro habla sobre las pinturas legadas a la Capilla Real de Granada. Como los historiadores restantes describe la colección de joyas, tapices y libros ya que en ese campo fue también una gran coleccionista nuestra protagonista.

Se puede ver en las conclusiones a las que llega Yarza Luaces como su pensamiento en torno al conjunto cambia. Tiene claro que existía en la reina conciencia del poder propagandístico que adquiere el arte cuando se usa en pro de beneficios políticos y religiosos. Afirma que no hubo interés por las obras italianas a pesar de las dos conservadas en la Capilla Real. El verdadero cambio se produce cuando el historiador señala los límites de la sensibilidad artística de la reina, si bien destaca que fue la soberana con mayor número de encargos, también valora su falta de exigencia y su conformidad.

Rafael Domínguez Casas¹²⁸ enfoca su objetivo en redescubrir el patrimonio artístico de los Reyes Católicos, ya que el interés general de los investigadores se había focalizado en los siglos posteriores, a partir de Carlos I (Carlos V)¹²⁹. Algo que ya se pone de manifiesto en el catálogo de la exposición celebrada el año anterior. Domínguez Casas, va más allá y sitúa las causas de estas carencias: primero, en la escasez de documentación, segundo en la dificultad de transcripción de la documentación conservada y tercero y último, como causa de la desaparición de la mayoría de las obras descritas.¹³⁰

Para Domínguez Casas el mecenazgo artístico de la soberana se inicia fervientemente a partir de 1492, cuando las principales empresas políticas, ya comentadas, finalizan. Es entonces cuando la reina se preocupa por atraer a los artistas.¹³¹ Poco a poco, el investigador, plantea un listado con descripción documentada de todos los artistas de la Corte, desde orfebres,

¹²⁸ Historiador del arte especializado en los Reyes Católicos y los Austrias, profesor de la Universidad de Valladolid. Véase mas información: *Rafael Domínguez Casas*. Universidad de Valladolid: Departamento de Historia del Arte. <https://historiadelarte.uva.es/departamento/rafael-dominguez-casas/>.

¹²⁹ DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos*, pp. 9-12.

¹³⁰ DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos*, pp. 9-12.

¹³¹ DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos*, p. 116.

iluminadores y tapiceros hasta pintores, estos últimos de los que se habla en más detalle en los apartados correspondientes de este trabajo.

Sin embargo, el recorrido de Domínguez Casas no se adentra en resolver los debates suscitados por los estudios de la colección de la soberana hasta el momento mencionados. Se limita a exponer a los artistas que gozaron del mecenazgo regio, en este caso tanto de Fernando el Católico como de Isabel la Católica.

A partir del 2000 se multiplican las aportaciones sobre la colección de la soberana. Cerca del quinto centenario de su muerte se publican nuevas biografías, más críticas. Asimismo, también aparecen estudios relacionados con el arte y la cultura de su época. Es el caso en 2002 de Elisa Bermejo (1922-2010)¹³², quien en *Isabel la Católica. Reina de Castilla*¹³³, centra su objetivo en exponer los principales pintores de Castilla y de Aragón. Una Elisa Bermejo, autora en 1962 de una monografía sobre Juan de Flandes¹³⁴ utilizada en este trabajo.

A pesar de centrar su atención en la producción pictórica de Castilla y Aragón, alude a la faceta de coleccionista, así como a la colección de la soberana, realizando aportaciones interesantes con respecto a los debates ya surgidos. Primeramente, ya indica que la época de la reina es una época en que la concepción de tesoro desaparece para dar paso a una idea, más cercana a la nuestra, de coleccionismo¹³⁵.

Seguidamente, nos habla de la significativa cantidad de obras de pincel que acumulo y como entre estas abundan las flamencas. Concluyendo así que el gusto predominante de la reina era por obras religiosas y sobre todo de estilo flamenco. Idea que se ve reforzada al contar la

¹³² Doctora en Filosofía y Letras. Véase más información en: *Bermejo Martínez, Elisa*. Museo del Prado. <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/bermejo-martinez-elisa/8f45725e-8633-4807-ae94-003c9e59e132>.

¹³³ BERMEJO MARTÍNEZ, E., "Pintura de la época de Isabel la Católica" en NAVASCUÉS PALACIO, P., *Isabel la Católica. Reina de Castilla*. Barcelona: Lunwerg, 2002, pp. 85-169.

¹³⁴ BERMEJO, E., *Juan de Flandes*. Madrid: Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962.

¹³⁵ BERMEJO MARTÍNEZ, E., "Pintura de la época de Isabel la Católica", p. 86.

soberana con los dos mejores artistas de corte, sendos de procedencia nórdica: Juan de Flandes y Michel Sittow¹³⁶.

Finalmente, Bermejo expone un marco en el que la reconquista y la refundación de muchos monasterios e iglesias fueron el impulsor que favoreció el mecenazgo artístico de la soberana, quien dotó a estos lugares con pinturas, orfebrería, tapices y libros¹³⁷. Es decir, encuentra la pintura un momento de esplendor para su difusión, un motivo que Yarza Luaces entiende como indispensable para la llegada de tantos artistas flamencos, tal y como hemos visto¹³⁸.

Como no podía ser de otro modo, para el quinto centenario de la muerte de Isabel I de Castilla se celebra una gran exposición conmemorativa en Valladolid, donde se reúnen los principales historiadores con el fin de realizar una reflexión en torno a la figura de la soberana.

De esta exposición se publica en catálogo: *Isabel la Católica. La magnificencia de un Reinado*¹³⁹. Esta monografía dedicada a la reina cuenta con un capítulo enteramente dedicado a la colección de pinturas de la reina llevado a cabo por Pilar Silva Maroto¹⁴⁰. Aun así, hay valoraciones que relacionan a la soberana con el arte a lo largo del catálogo.

En esta publicación, encontramos por ejemplo la nueva visión de Checa Cremades, quien se encarga de destacar la multitud de estilos que conviven en la colección de la reina, desde artes decorativas islamizantes, pinturas italianizantes, el predominante arte flamenco, obras renacentistas y obras góticas¹⁴¹. Sin restar importancia a ninguno de ellos.

¹³⁶ BERMEJO MARTÍNEZ, E., “Pintura de la época de Isabel la Católica”, p. 86.

¹³⁷ BERMEJO MARTÍNEZ, E., “Pintura de la época de Isabel la Católica”, pp. 86-90.

¹³⁸ *Reyes y Mecenas* [catálogo de exposición], pp. 133-150.

¹³⁹ CHECA CREMADES, F., (coord.) *Isabel la Católica. La Magnificencia de un Reinado*, [catálogo de exposición]. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004.

¹⁴⁰ Doctora en Historia del Arte, activa en el Museo del Prado. Véase más información en: *Silva Maroto, Pilar*. Museo del Prado. <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/silva-maroto-pilar/5d602b16-3afa-4d99-a191-6c32e08a04ef>.

¹⁴¹ CHECA CREMADES, F., (coord.) *Isabel la Católica. La Magnificencia de un Reinado*, [catálogo de exposición], 2004, pp. 18-20.

Asimismo, subraya como todos estos lenguajes artísticos convergieron para expresar el triunfo de una monarquía unida¹⁴². Este pensamiento moderno es el que lleva a Checa Cremades a valorar que la soberana fue una coleccionista moderna, a pesar de que su conjunto este compuesto en su mayoría por estilos más tradicionales, porque para la reina era más importante la expresión de triunfo que el estilo¹⁴³. Ahora bien, el capítulo de interés para este trabajo es el llevado a cabo por Pilar Silva Maroto: “La colección de pinturas de Isabel la Católica”¹⁴⁴, un recorrido detallado sobre la colección de pinturas de la soberana.

En la línea de las anteriores publicaciones, Silva Maroto reafirma la complejidad que supone conocer el número exacto de obras debido a la gran dificultad que enfrenta la lectura de la documentación. En esta documentación, o bien los nombres de los artistas no aparecen, o bien, es imposible discernir entre obras recibidas en herencia, obras regaladas y obras de mecenazgo activo¹⁴⁵.

En cambio, Pilar Silva Maroto, considera que, aunque no se puede conocer el número exacto de obras que componen el conjunto, si es posible determinar cuál fue su contenido, su función y su destino, lo que para ella es fundamental para valorar la colección y la figura de Isabel la Católica como coleccionista¹⁴⁶.

Una de las cuestiones que analiza es la cantidad de obras en lienzo que constan. Durante el siglo XV la costumbre era pintar sobre todo en tabla, así el lienzo, como material, se empieza a introducir a mediados y finales de siglo y, por tanto, el hecho de que en la colección exista un número elevado de estas denota modernización¹⁴⁷. De igual modo que dentro del grupo de los lienzos, aparezcan pinturas profanas, como por ejemplo una obra sobre el reino de Granada.

¹⁴²CHECA CREMADES, F., (coord.) *Isabel la Católica. La Magnificencia de un Reinado*, [catálogo de exposición], 2004, p. 23.

¹⁴³CHECA CREMADES, F., (coord.) *Isabel la Católica. La Magnificencia de un Reinado*, [catálogo de exposición], 2004, pp. 23-25.

¹⁴⁴SILVA MAROTO, P., “La colección de pinturas de Isabel la Católica” en CHECA CREMADES, F., *Isabel la Católica. La Magnificencia de un Reinado*, [catálogo de exposición]. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 115-126.

¹⁴⁵SILVA MAROTO, P., “La colección de pinturas de Isabel la Católica”, 2004, p. 116.

¹⁴⁶SILVA MAROTO, P., “La colección de pinturas de Isabel la Católica”, 2004, p. 117.

¹⁴⁷SILVA MAROTO, P., “La colección de pinturas de Isabel la Católica”, 2004, p. 117-118.

Con respecto a la función de las obras de pincel, se aclara primeramente que su intención no fue que estuviesen colgadas de paredes, pues se deja bien claro que esa función se cubría con paños y tapices. Por otro lado, se desmiente la idea existente sobre una galería de retratos en el Alcázar de Segovia, pues estos se guardaban en el de Madrid y probablemente en los últimos años de vida de la soberana, la acompañaron en su itinerancia con tal de mitigar el dolor de las pérdidas sufridas durante la última década¹⁴⁸.

Asimismo, concluye, como tantos otros, que el gusto predominante de la reina fue el arte flamenco, a pesar de que dentro del conjunto existan obras españolas e italianas¹⁴⁹. También, que el grueso de la colección lo componen obras religiosas, pero que no por ello hay que quitarle mérito a la que fue la primera reina en buscar pintores extranjeros que estuviesen a su servicio como pintores de corte¹⁵⁰.

Volviendo con Yarza Luaces, en 2005, tan solo un año después de la conmemoración, publica *Isabel la Católica: promotora artística*¹⁵¹. La investigación se enfoca más en las promociones artísticas: arquitectónicas y escultóricas, así como en la faceta de coleccionista de tapices y libros. Analiza la colección de pinturas de forma fragmentaria a partir de las tres grandes promociones de los Reyes Católicos: Miraflores (Burgos), Capilla Real de Granada y San Juan de los Reyes (Toledo). Lugares donde se alberga parte de las obras que pertenecieron a la colección de la soberana.

Aun así, expone cuestiones en torno al conjunto importantes de destacar. Una de las preguntas que se formula es: ¿Existió algún tipo de censura dentro del arte?¹⁵². La realidad es que sí, esto se confirma con el contrato en 1480 de Francisco Chacón, pintor del cual únicamente se conserva una obra posterior a la muerte de la soberana. El cometido de este pintor fue el de controlar que la pintura fuese fiel a la fe cristiana.¹⁵³

¹⁴⁸ SILVA MAROTO, P., “La colección de pinturas de Isabel la Católica”, 2004, p. 123.

¹⁴⁹ SILVA MAROTO, P., “La colección de pinturas de Isabel la Católica”, 2004, pp. 125-126.

¹⁵⁰ SILVA MAROTO, P., “La colección de pinturas de Isabel la Católica”, 2004, pp. 124-125.

¹⁵¹ YARZA LUACES, J., *Isabel la Católica. Promotora artística*. León: Edilesa, 2005.

¹⁵² YARZA LUACES, J., *Isabel la Católica. Promotora artística*, 2005, p. 27.

¹⁵³ YARZA LUACES, J., *Isabel la Católica. Promotora artística*, 2005, pp. 27-28.

Otra de las cuestiones que trata en el análisis es el eterno debate sobre si Isabel I de Castilla encarna la figura de coleccionista o meramente la de una reina cuyo conjunto es un tesoro. “¿Es justo calificar a Isabel como coleccionista?”¹⁵⁴.

Yarza Luaces no encuentra diferencias entre la figura del coleccionista de pinturas y la del coleccionista de curiosidades. Explica como en la época, el coleccionismo pictórico era mayoritariamente menor en las colecciones de cualquier noble, rico o rey¹⁵⁵. Por otro lado, descarta que el grueso religioso del conjunto sea motivo para hablar de tesoro y no de colección. De nuevo manifiesta que este carácter es visible en la mayoría de los conjuntos compuestos durante el siglo XV y XVI¹⁵⁶.

Le sorprende del análisis de Granada la escasez de pinturas españolas dentro del conjunto, a pesar de que cuente con dos obras de dos grandes artistas del momento, una de Pedro Berruguete (fig. 7) y otra de Bartolomé Bermejo (fig. 8)¹⁵⁷. Asimismo, concluye que la motivación de los proyectos artísticos llevados a cabo por la reina se debe a la instrumentalización que esta supo hacer para mostrar su poder¹⁵⁸.



Fig. 7. San Juan Evangelista en Patmos, Pedro Berruguete. Granada: Capilla Real.



Fig. 8. Epifanía, Bartolomé Bermejo. Granada: Capilla Real, 1490. Reverso: Santa Faz



¹⁵⁴ YARZA LUACES, J., Isabel la Católica. Promotora artística, 2005, p. 76.

¹⁵⁵ YARZA LUACES, J., Isabel la Católica. Promotora artística, 2005, p. 76.

¹⁵⁶ YARZA LUACES, J., Isabel la Católica. Promotora artística, 2005, pp. 77-79.

¹⁵⁷ YARZA LUACES, J., Isabel la Católica. Promotora artística, 2005, p. 124.

¹⁵⁸ YARZA LUACES, J., Isabel la Católica. Promotora artística, 2005, p. 149.

Importante, para conocer en profundidad las obras que formaron parte de la colección de la reina y los estudios que se han llevado a cabo en torno a ella, es el capítulo de José Manuel Pita Andrade (1922-2009)¹⁵⁹, que se encuentra en *Isabel la Católica y el arte*¹⁶⁰. Pita Andrade recoge los estudios más relevantes donde se expone la documentación relacionada con la colección, a partir de los cuales reordena y clarifica la lista de pinturas, dividiéndola en diferentes ámbitos con tal de conseguir una mayor comprensión.

Se sirve de las palabras de Sánchez Cantón para describir la compleja labor de lectura de los inventarios. Igualmente, reafirma el peso de las obras religiosas dentro de la colección. Y se plantea la siguiente cuestión con respecto a las pinturas: *¿Cuál sería la estimación que sentía por ellas entre las múltiples cosas que reunió a lo largo de su vida, heredadas unas y adquiridas otras?*¹⁶¹.

Tras las consideraciones previas se plantea la división de la colección de la reina en seis apartados. Primeramente, las pinturas de devoción sin destino asignado, este grupo lo forman todas las obras no destinadas a Granada y sin contar el famoso Político de la reina. El segundo grupo lo componen las pinturas enviadas a Granada que no tenían como destino la capilla real.

El siguiente conjunto es el formado por los cuadros de la Capilla Real. Todo junto deriva al cuarto apartado dedicado a las obras pintadas por los maestros al servicio de la soberana, un quinto grupo compuesto por retratos y finalmente el último ámbito dedicado a las pinturas profanas.

En cada una de las siguientes agrupaciones se adjunta la lista de las obras ordenada alfabéticamente tal y como aparecen descritas en los inventarios. Todo junto nos proporciona

¹⁵⁹ Catedrático de Historia del Arte, director honorario del Museo del Prado y académico de las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando. Véase su biografía en: RODRÍGUEZ REBOLLO, Á., *José Manuel Pita Andrade*. Real Academia de la Historia. <https://dbe.rah.es/biografias/9803/jose-manuel-pita-andrade>. Pita Andrade, José Manuel. Museo del Prado. <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/pita-andrade-jose-manuel/092c6c97-7cbb-44e4-96db-3811eded865e>.

¹⁶⁰ ANES, G., *Isabel la Católica y el arte*. Madrid: Real Academia de la Historia y Marquesa viuda de Arriluce de Ybarra, 2006.

¹⁶¹ ANES, G., *Isabel la Católica y el arte*. Madrid, p. 14.

un listado actualizado que advierte de posibles repeticiones y que permite una lectura más accesible de la documentación hasta el momento presentada.

Con el tiempo aparecen nuevas valoraciones sobre la colección, es el caso en 2008 de Miguel Ángel Zalama Rodríguez¹⁶², este historiador especializado sobre todo en la época de Juana I¹⁶³ se acerca más a la opinión de Madrazo que a la de Sánchez Cantón. Como sus antecesores, no puede evitar centrar su atención en las dos principales publicaciones que estudian la colección de la reina, así como aportar su visión.

Para Zalama Rodríguez, Isabel la Católica, atesoro un gran número de pinturas, pero en ningún caso esto es determinante para nombrarla coleccionista al uso moderno. Para el investigador hay diferentes cuestiones que anularían la visión de gran coleccionista de la reina, así el título del artículo ofrece un prelude sobre la lectura: “*La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica*”¹⁶⁴.

Zalama Rodríguez nos explica la dificultosa tarea de venta de las pinturas en la almoneda realizada tras la muerte de la soberana. Tal como dictamina la reina, las pinturas que no habían de ser enviadas a Granada debían ponerse a la venta en almoneda. A partir del estudio de esta, Zalama Rodríguez concluye que no era verdaderamente una colección pues, por una parte, en los inventarios los nombres de los pintores no aparecen y las descripciones son escuetas y aportan poca información, de igual modo, no existen noticias que atestiguan la compra de obras¹⁶⁵.

¹⁶² Catedrático y director del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid. Véase más información: Miguel Ángel Zalama, Universidad de Valladolid: Departamento de Historia del Arte. <https://historiadelarte.uva.es/departamento/miguel-angel-zalama/>.

¹⁶³ ZALAMA, M. Á., y VANDENBROECK, P. (coords.), Felipe I, el Hermoso. La belleza y la locura, Madrid, 2006. ZALAMA, M. Á., Vida cotidiana y arte en el palacio de la reina Juana I en Tordesillas, Valladolid, 2008. ZALAMA, M. Á., Juana I. Arte, poder y cultura en torno a una reina que no gobernó, Madrid, 2010. ZALAMA, M. Á., El Renacimiento. Artes, artistas, comitentes y teorías, Madrid, 2016.

¹⁶⁴ ZALAMA RODRÍGUEZ, M. A., “La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica”, Boletín del Seminario de Estudios de Arte, núm. 74, Valladolid, 2008, pp. 45-66.

¹⁶⁵ ZALAMA RODRÍGUEZ, M. A., “La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica”, 2008, pp. 62-64.

Por otro lado, destaca la dificultad que hubo para venderlas, ya que en 1507 consta una cédula con más de un centenar de obras sin vender, muchas de las cuales eran retratos¹⁶⁶. Asimismo, del Político de Isabel la Católica, que el investigador considera un nombre poco acertado para el conjunto de 47 tablillas, nos indica Zalama Rodríguez que fueron difíciles de vender pese a su alta calidad, algo que desde luego sorprende¹⁶⁷. Otra cuestión destacable son las bajas tasaciones de las obras, muy pocas superan los dos ducados, una ridiculez en comparación con otros objetos como tapices, joyas o vestidos¹⁶⁸.

Es decir, según la valoración de Miguel Ángel Zalama, el conjunto de la soberana no se puede tildar de colección, así como tampoco se puede saber cuál fue el número exacto de obras que atesoraba, pero como Pilar Silva Maroto, cree que son muchas menos que las que contabilizó Madrazo y más que las que contabilizó Sánchez Cantón. Todo indica para el investigador que la reina prefería otras manifestaciones artísticas.

Tras las declaraciones de Zalama, un año más tarde, en 2009, Pilar Silva Maroto presenta en el libro *La senda española de los artistas flamencos* el capítulo “Pintura y pintores flamencos en la corte de Isabel la Católica”¹⁶⁹. Inicialmente, hace referencia a cuestiones que ya comenta en anteriores publicaciones y que ya se han expuesto en el escrito.

A pesar de que en este capítulo únicamente hace referencia a las pinturas y pintores a los que la historiografía considera como flamencos indistintamente del lugar de origen, también expone datos de interés que desmienten algunas ideas presentadas por Miguel Ángel Zalama. Silva Maroto nos habla de la compra de distintas obras.

¹⁶⁶ ZALAMA RODRÍGUEZ, M. A., “La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica”, 2008, pp. 51-52.

¹⁶⁷ ZALAMA RODRÍGUEZ, M. A., “La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica”, 2008, pp. 59-61.

¹⁶⁸ ZALAMA RODRÍGUEZ, M. A., “La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica”, 2008, pp. 62-64.

¹⁶⁹ SILVA MAROTO, P., “Pintura y pintores flamencos en la corte de Isabel la Católica” en *La senda española de los artistas flamencos*. Madrid: Fundación de Amigos del Museo del Prado: Galaxia Gutenberg, 2009, pp. 45-62.

Por un lado, un retablo comprado a un mercader milanés para la Capilla Real, identificada por Pita Andrade en 2006 como el Tríptico del Descendimiento de Dirk Bouts (fig. 9), ya que la obra se pintó antes del inicio del reinado de la soberana y está la debió comprar o heredar. Sin embargo, aunque no fuese exactamente ese retablo, la investigadora tiene claro que la descripción de la documentación hace referencia a una obra de pincel, puesto que no existen entre los inventarios de la reina para la Capilla Real ningún retablo de madera.



Fig. 9. Tríptico del Descendimiento, Dirk Bouts. Granada: Capilla Real, alrededor de 1450.

Otra compra, que aparece documentada, sería un encargo hecho directamente a Flandes para un retablo que debía colocarse en San Juan de los Reyes en Toledo y que Didier Martens (1960)¹⁷⁰ identifica como el Retablo de la Adoración de los Magos del Maestro de la Leyenda de Santa Catalina¹⁷¹, retablo que originalmente fue ubicado en la cartuja de Miraflores y que hoy en día se encuentra repartido en diferentes museos.

Si en los estudios anteriores Pilar Silva Maroto expone distintas cuestiones sobre la colección, en: *Las relaciones artísticas entre Flandes y Castilla en el siglo XV*¹⁷² focaliza su atención en plantear los sucesos que intervienen en la preponderancia del arte flamenco en la península.

¹⁷⁰ MARTENS, D., “Un singular tríptico flamenco en las colecciones de Isabel la Católica”, *BSAA arte LXXXI*, Universidad de Valladolid, 2015, pp. 29-46. Historiador del Arte en la Universidad de Bruselas, véase más información sobre Didier Martens en: <https://cvchercheurs.ulb.ac.be/Site/Compos/DESC3341UK.php>.

¹⁷¹ SILVA MAROTO, P., “Pintura y pintores flamencos en la corte de Isabel la Católica”, 2009, p. 52.

¹⁷² SILVA MAROTO, P., “Las relaciones artísticas entre Flandes y Castilla en el siglo XV” en GARCÍA SORIA, M., BAYÓN PERALES, M., (coords.), *Aragón y Flandes: un encuentro artístico (siglos XV-XVII)*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2015, pp. 67-76.

Así, coincide con otros autores al exponer las amplias relaciones comerciales que había con Flandes, paralelas a los acuerdos políticos acrecentados con el doble matrimonio. Otros motivos serían el prestigio de la corte de Borgoña y la alta calidad de todas sus producciones artísticas, además de cómo el estilo realista, a la par que simbólico, permite manifestar escenas sagradas acordes con el poder que tenía la religiosidad en el reino¹⁷³.

Describe las principales pinturas flamencas que constituían el conjunto de la soberana, así como los pintores de corte. En este punto, Silva Maroto presenta una nueva cédula de 1494 en que la reina paga a su criado, Juan de Salazar, para traer ciertas pinturas de Flandes, de nuevo Silva Maroto desmiente lo planteado por Zalama.

Ahora bien, volviendo a Miguel Ángel Zalama, en la línea de la anterior investigación mencionada, publica en *Ellas siempre han estado ahí. Coleccionismo y mujeres*¹⁷⁴, un capítulo dedicado a la soberana: En torno a la valoración de las artes: tapices y pinturas en el tesoro de Isabel la Católica. Ya en el título aporta una pista sobre su valoración hacia el conjunto de obras. De nuevo se centra en la almoneda de bienes de Isabel para llegar a la conclusión de que no se trata de una colección en términos modernos.

Advierte sobre la diferencia entre tesoro y colección, pues una colección tiene la idea de adquirir y exponer y de igual modo encontrar un sentido a cómo exponer estas pinturas, en contra de lo que sería un tesoro cuyo único interés se encuentra en el valor material de la pieza sin contar con la estética. Si bien Zalama destaca que la soberana tuvo la voluntad de mostrar magnificencia en las dotaciones de los ajueres de las infantas, no lo considera motivo de peso para considerar el conjunto de pinturas una colección¹⁷⁵.

Utiliza como paradigma de su valoración el ejemplo de la Capilla Real de Granada, el investigador, ve desinterés por parte de la soberana, puesto que las pinturas llegaron después

¹⁷³ SILVA MAROTO, P., “Las relaciones artísticas entre Flandes y Castilla en el siglo XV”, 2015, p. 68.

¹⁷⁴ ZALAMA RODRÍGUEZ, M.A., “En torno a la valoración de las artes: tapices y pinturas en el tesoro de Isabel la Católica” en ÁNGEL ZALAMA RODRÍGUEZ, M.A., ANDRÉS GONZÁLEZ, P., *Ellas siempre han estado ahí. Coleccionismo y mujeres*. Madrid: Doce Calles, 2020, pp. 15-40.

¹⁷⁵ ZALAMA RODRÍGUEZ, M.A., “En torno a la valoración de las artes: tapices y pinturas en el tesoro de Isabel la Católica”, 2020, p. 17.

de la muerte de esta y gracias a la acción de Fernando el Católico. De igual modo, la escasez descriptiva y los pocos detalles que se aportan de las pinturas en los inventarios son otro motivo de peso, así como los títulos con los que estaban recogidas y nos presenta el ejemplo del inventario del Alcázar de Segovia de 1503 donde las pinturas se encuentran en el apartado “Cosas de capilla e ornamentos”.

La falta de documentación sobre los pintores es otro de los motivos que le lleva a valorar como tesoro el conjunto. Y también destaca la falta de interés de la soberana por hacerse con obras de la colección de su hermano, pues Miguel Ángel Zalama afirma rotundamente que la reina únicamente adquirió cinco retablos que el rey tenía en el Alcázar de Segovia¹⁷⁶.

En lo que se refiere al número de obras que compuso el tesoro de la soberana, es conciso al decir que es imposible conocer la cantidad exacta y se limita a aportar las cifras propuestas por Madrazo y Sánchez Cantón. Es rotundo al afirmar que en ningún caso el conjunto de pinturas compuso una colección, pues en su opinión los tapices y las joyas tenían más valor para Isabel la Católica.

Para finalizar este recorrido por las investigaciones que atañen a la colección de la Reina Católica, este 2023 se ha celebrado en el Museo del Prado la exposición *El Prado en femenino: Promotoras artísticas de las colecciones del museo (1451-1633)*, que inicia su recorrido con nuestra protagonista. A pesar de no ser el foco de la exposición, si se pone de relieve su importante labor como precedente de las grandes colecciones del siglo XVI y XVII.

El itinerario que presenta el museo tiene como objetivo poner en valor la gran cantidad de obras que se conservan en el Prado gracias al mecenazgo de las grandes soberanas del Renacimiento y del Barroco. Se pone de relieve la necesidad de la reina de buscar emblemas regios que perpetúan su memoria, ya que accede al trono tras una guerra civil.

¹⁷⁶ ZALAMA RODRÍGUEZ, M.A., “En torno a la valoración de las artes: tapices y pinturas en el tesoro de Isabel la Católica”, 2020, p. 19.

Se la presenta como una coleccionista amante de las artes y los lujos, gran mecenas tanto de piedras preciosas, joyas, pinturas e incluso objetos curiosos.



Fig. 10. Retrato de Isabel la Católica, Anónimo, Madrid: Museo del Prado, alrededor de 1490.

Paralelamente al hilo de la exposición se utilizan tres pinturas relacionadas con la soberana que se conservan en el propio museo. La primera Virgen de los Reyes Católicos (fig. 6), toda una obra maestra cuyo autor es desconocido y que bien podría haber sido realizada por dos manos, tal y como nos lo explican en la obra comentada en vídeo por el Museo del Prado¹⁷⁷. La siguiente obra es un Retrato de Isabel la Católica (fig. 10), anónimo, en el que luce una joya que se ha podido identificar como regalo de su padre¹⁷⁸.

¹⁷⁷ ALBA, L., Obra comentada: La Virgen de los Reyes Católicos, Anónimo (1491 - 1493) [Vídeo Youtube] Madrid: Museo del Prado, 2013.

¹⁷⁸ El Prado en femenino: Promotoras artísticas de las colecciones del museo (1451-1633) [catálogo exposición] Madrid, Museo del Prado, 2023, pp. 19-20.

Y finalmente la tercera obra presente es una demostración de su labor como comitente, se trata de un dibujo de Juan Guas donde se muestra el primer diseño para el retablo que presidía la capilla mayor de San Juan de los Reyes (fig. 11)¹⁷⁹, primer lugar de enterramiento escogido por la soberana.

A modo de conclusión, es importante advertir de la rápida y constante llegada de nuevas informaciones que obligan a revalorar la colección de la reina. Asimismo, actualmente siguen apareciendo nuevas obras coincidentes con las de los inventarios de Isabel I de Castilla, lo que permite seguir analizando el conjunto y sus características, así como realizar nuevas cuestiones.



Fig. 11. Boceto para el retablo de San Juan de los Reyes, Juan Guas, Madrid: Museo del Prado, entre 1485-1492.

¹⁷⁹ El Prado en femenino: Promotoras artísticas de las colecciones del museo (1451-1633) [catálogo exposición] Madrid, Museo del Prado, 2023, p. 21

2.2.1 Pintores de corte

Como se podrá observar por la multitud de nombres que reciben los artistas, existe, a finales del siglo XV, una confusión o asimilación análoga entre los pintores alemanes y los flamencos, no se ejerce un uso léxico preciso y por tanto alemán o flamenco pretenden hacer referencia a los artistas del norte independientemente del origen geográfico exacto.

Contaron los reyes con pintores distinguidos, ahora bien, este es otro de los grandes debates que envuelve la colección de la soberana. Recorriendo la historiografía se puede observar como se menciona una gran cantidad de pintores al servicio de los reyes. Por un lado, se menciona como pintor al servicio de la reina Francisco Chacón, del cual se cree que adopto más el carácter de inspector que de pintor. Por otro lado, Antonio Palomino (1655-1726)¹⁸⁰ menciona a Antonio del Rincón, el cual únicamente aparece mencionado en la publicación de Madrazo, pues en la actualidad se descarta que existiera por falta de documentación y de obras que lo relacionen.

Se mencionan, así como a Antonio del Rincón muchos otros de los cuales no se tiene ninguna constancia documental como Flores Frutos o Juan de Borgoña¹⁸¹. Aun así, si existe, antes de Michel Sittow y Juan de Flandes, un pintor documentado y conocido con el nombre de Antonio Ingles, llegado en marzo de 1489 con la embajada inglesa y se quedo solamente un año y medio¹⁸². La documentación presentada por Antonio de la Torre (1878-1966)¹⁸³ en *Testamentaria de Isabel la Católica*¹⁸⁴ hace pensar que su labor fue la de retratista, pero no se conservan obras ni documentación que dilucide el tema.

¹⁸⁰ Fue un pintor y tratadista de pintura española que trato de elevar el oficio del pintor al del intelectual. Véase su biografía en: *Palomino y Velasco, Aciselo Antonio*. Madrid: Museo del Prado. <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/palomino-y-velasco-aciselo-antonio/1cdc6108-2bfb-42c3-b455-8c714e6fbed1>.

¹⁸¹ BRANS, J. V., *Isabel la Católica y el arte hispano-flamenco*, 1952, p. 125.

¹⁸² SILVA MAROTO, P., “Las relaciones artísticas entre Flandes y Castilla en el siglo XV”, 2015, pp. 71-72.

¹⁸³ Archivero e historiador. Véase su biografía en: DE LA CRUZ HERRANZ, M., L., *Antonio de la Torre y del Cerro*. Real Academia de la Historia. <https://dbe.rah.es/biografias/16385/antonio-de-la-torre-y-del-cerro>.

¹⁸⁴ DE LA TORRE Y DEL CERRO, A., *Testamentaria de Isabel la Católica*. Valladolid: Instituto Isabel la Católica, 1968.

Todo junto conlleva la elección de sus dos principales pintores de corte, por un lado, Michel Sittow, pintor el cual gozo de mayor sueldo y sobre el cual ha ido apareciendo mas información que ha permitido atribuir mas obras a su catalogo aportando un mayor conocimiento del artista y de su etapa en la corte española. Por otro lado, Juan de Flandes es el pintor mas conocido de todos los documentados, tal y como lo describe Pita Andrade¹⁸⁵

2.2.1.1. Juan de Flandes

Pintor de corte de Isabel la Católica desde octubre de 1496¹⁸⁶, es el pintor del cual se conservan un mayor número de pinturas pertenecientes a la colección de la reina, esto tiene como consecuencia que actualmente sigan apareciendo y se sigan atribuyendo obras del pintor, gracias al análisis y estudio de su estilo y técnica¹⁸⁷.

Poco se conoce sobre la fecha y lugar de nacimiento del pintor, así como tampoco su verdadero nombre, ni su formación. Por un lado, su edad es todo un enigma, Bermejo deduce que contaría con cierta edad, tal vez 30, teniendo en cuenta que en 1496 se asienta como pintor de la reina y ello supondría haberse ganado un cierto prestigio¹⁸⁸. Del mismo modo, se deduce por su nombre en las nóminas: Juan de Flandes o Juan el Flamenco y su estilo nórdico que debió haber aprendido el oficio en Gante o Brujas¹⁸⁹.

Su nombre ha sido motivo de grandes discusiones entre los historiadores más destacados, Brans por su parte pensó que Juan de Flandes y Juan Flamenco no podían ser el mismo pues la diferencia de calidad entre la obra conocida de Juan Flamenco: Retablo de San Juan Bautista y las obras atribuidas a Juan de Flandes era indicativo de que no se podía tratar del mismo artista¹⁹⁰. No es hasta el siglo XIX que la figura de este artista llama la atención y gracias

¹⁸⁵ ANES, G., Isabel la Católica y el arte, 2006, p. 26.

¹⁸⁶ ANES, G., Isabel la Católica y el arte, 2006, p. 26.

¹⁸⁷ BERMEJO MARTÍNEZ, E., "Pintura de la época de Isabel la Católica" en NAVASCUÉS PALACIO, P., Isabel la Católica. Reina de Castilla. Barcelona: Lunwerg, 2002, p. 124.

¹⁸⁸ BERMEJO, E., Juan de Flandes. Madrid: Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962, pp. 7-9.

¹⁸⁹ SILVA MAROTO, P., "Pintura y pintores flamencos en la corte de Isabel la Católica" en *La senda española de los artistas flamencos*. Madrid: Fundación de Amigos del Museo del Prado: Galaxia Gutenberg, 2009, p. 59.

¹⁹⁰ BRANS, J. V., Isabel la Católica y el arte hispano-flamenco, 1952, p. 126.

a la labor de investigación se acaba concluyendo que Juan Flamenco y Juan de Flandes son la misma persona¹⁹¹.

Se desconoce cómo llegó a la Corte, se supone de forma lógica que acudió en busca de trabajo como tantos otros artistas¹⁹². Existen varias hipótesis sobre que motivó al pintor a venir a la península, historiadores como Elisa Bermejo, ven en la marcha del pintor a Palencia, tras la muerte de la reina, una posible amistad previa con Berruguete y deduce, de aquí, que tal vez hubiesen estado juntos en Italia, dando razonamiento: a la llegada de Juan a la península, a su marcha a Palencia tras la muerte de la reina y al uso que el pintor hace de algunos escenarios cuatrocentistas¹⁹³.

A pesar de ello, Pilar Silva Maroto es la primera en relacionar un documento encontrado donde consta que la reina paga una ayuda de costa al pintor en 1496, lo que demuestra que Juan de Flandes llegó junto con la embajada que Maximiliano, había mandado para la celebración del doble enlace del príncipe Juan y la infanta Juana¹⁹⁴. Supone Ignace Vandevivere¹⁹⁵ que trabajó en la corte de Maximiliano lo que le daría reconocimiento¹⁹⁶.

Lo cierto es que aparece documentado como trabajador de la reina a partir de junio de 1496, a pesar de que no será hasta octubre que se incorpora como pintor de corte con un sueldo anual de 20.000 maravedíes, sueldo que se incrementará a 30.000 maravedíes en 1498 y que obtendrá hasta la muerte de la soberana en 1504¹⁹⁷.

¹⁹¹ SILVA MAROTO, P., En torno a Juan de Flandes, pintor de corte de Isabel la Católica [Conferencia] Madrid: Museo del Prado, 2016.

¹⁹² SILVA MAROTO, P., “Pintura y pintores flamencos en la corte de Isabel la Católica”, 2009, p. 59.

¹⁹³ BERMEJO MARTÍNEZ, E., “Pintura de la época de Isabel la Católica”, 2002, p. 126.

¹⁹⁴ SILVA MAROTO, P., “Pintura y pintores flamencos en la corte de Isabel la Católica”, p. 59.

¹⁹⁵ VANDEVIVERE, I., Juan de Flandes, 1985, Bélgica: Burgge Memlingmuseum, 1985. Ignace Vandevivere fue comisario en 1986 de una exposición sobre Juan de Flandes en el Museo del Prado. Véase más información en: *Juan de Flandes [exposición 1986]*. Madrid: Museo del Prado. <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/juan-de-flandes/46d8d176-ofbf-403a-bdb3-9832f207c1be>.

¹⁹⁶ DOMÍNGUEZ CASAS, R., Juan de Flandes, p. 123.

¹⁹⁷ WEISS, J., “Juan de Flandes and His Financial Success in Castile” en *Journal of historians of Netherlandish art*, v 11:1, 2019, p. 4.



Fig. 12. Virgen con el Niño, Juan de Flandes, Madrid: Galería Caylus, alrededor de 1495.

Su formación y estilo son aún hoy motivo de debate. Por un lado, se cree que se podría haber formado en Brujas en el entorno de Memling, idea que difunde Matthias Weninger, y que con la atribución de obras como Virgen con el Niño (fig. 12) se puede observar la deuda con el pintor brujense¹⁹⁸.

Por otro lado, se cree desde que difundió la idea F. Winkler¹⁹⁹, que su estilo es deudor de algunas composiciones de artistas de la Escuela de Gante como Hugo van der Goes²⁰⁰. Pronto consigue captar la esencia del entorno español aprendiendo a mezclar el estilo

flamenco con el hispánico, algo que desde luego demostrará con gran habilidad para crear narraciones originales.

Bermejo considera en 1962 que esta increíble simbiosis hispano-flamenca, en la que Juan de Flandes presenta las características étnicas y los paisajes del reino a la perfección, una señal indicativa de que el pintor debió llegar a tierras españolas en 1490²⁰¹, a pesar de que no sería hasta 6 años más tarde que entraría en nómina de la reina. Esta premisa o deducción, es descartada en la actualidad, dado que existe documentación que confirma el pago al pintor por el viaje desde Flandes en 1496²⁰².

En cualquier caso, sin gozar de la misma fama de retratista que Sittow, ejecutó retratos tanto de la reina como de su familia. Muestras de ello son el conjunto de retratos, conservados, que realiza a su llegada. El de la infanta Juana (fig. 2) y el de Felipe el Hermoso (fig. 13), hoy en el Kunsthistorisches Museum de Viena. También, el Retrato de una infanta (fig. 14) cuya

¹⁹⁸ SILVA MAROTO, P., En torno a Juan de Flandes, pintor de corte de Isabel la Católica [Conferencia] Madrid: Museo del Prado, 2016.

¹⁹⁹ WINKLER, F., "Juan de Flandes" en *Thieme-Becker*, Leipzig, XIX, 1926, pp. 278-279.

²⁰⁰ BERMEJO, E., Juan de Flandes, p. 9.

²⁰¹ BERMEJO, E., Juan de Flandes, p. 10.

²⁰² SILVA MAROTO, P., "Pintura y pintores de la corte de Isabel la Católica", p. 59.

fisonomía, por un lado, considera el Thyssen²⁰³, que representa a Catalina, por otro lado, Pilar Silva Maroto la atribuye a la más pequeña, María²⁰⁴, y Domínguez Casas presenta la idea de que fuese Juana, todas hijas de Isabel²⁰⁵.



Fig. 13. Retrato de Felipe I “El Hermoso”, Juan de Flandes, Viena: Museo de Historia del Arte, alrededor de 1500.



Fig. 14. Retrato de una infanta, Juan de Flandes, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, alrededor de 1496.

²⁰³ BOROBIA, M., *Retrato de una infanta. Catalina de Aragón (¿?)*. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza. Disponible en: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/flandes-juan/retrato-infanta-catalina-aragon>.

²⁰⁴ SILVA MAROTO, P., *En torno a Juan de Flandes, pintor de corte de Isabel la Católica* [Conferencia] Madrid: Museo del Prado, 2016.

²⁰⁵ DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Juan de Flandes*, p. 125.



Fig. 1. Retrato de Isabel la Católica, Juan de Flandes, entre 1500-1504, Palacio Real de Madrid.

Constan también de su mano tres retratos de Isabel: el conservado en el Palacio Real (fig. 1), el del Palacio del Pardo y el de la Academia de Historia, todos en Madrid y todos análogos²⁰⁶.

El Retrato de Isabel la Católica (fig. 1) que hoy se encuentra en el Palacio Real de Madrid, representa a la reina envejecida, en cuyo rostro se visibiliza el dolor de las pérdidas; primero del príncipe Juan en 1497, después de su hija, la reina de Portugal Isabel en 1498 y finalmente de su nieto Miguel que falleció con apenas dos años de vida en 1500²⁰⁷. Una etapa en la que Isabel veía como su proyecto de

unión dinástica se podía desvanecer.

Como es propio de los retratos de finales del siglo XV en la corte española, el retrato carece de elementos simbólicos, enfocando todo el poder de la imagen en la faz de la reina, que aparece fuertemente iluminada y donde únicamente se identifica uno de sus joyeles más famosos el joyel de la Cruz de Jerusalén y la Venera de Santiago²⁰⁸. Además, con Juan de Flandes y Michel Sittow presenciamos el inicio del retrato áulico moderno²⁰⁹ totalmente individualizado, este tiene como objetivo principal mostrar la magnificencia del personaje y a su vez ser un recuerdo permanente²¹⁰.

Paralelamente, Juan de Flandes, llevó a cabo para la reina encargos religiosos, de los que también se conservan un buen número de ejemplos. Se considera una de sus primera obra:

²⁰⁶ DOMÍNGUEZ CASAS, R., Juan de Flandes, p. 123.

²⁰⁷ LADERO QUESADA, M. A., “Isabel la Católica vista por sus contemporáneos”, 2006, p. 246.

²⁰⁸ CHECA CREMADES, F., (coord.) Isabel la Católica. La Magnificencia de un Reinado, [catálogo de exposición], 2004, p. 174.

²⁰⁹ Véase tema ampliado en: RODRÍGUEZ MOYA, I., M., *Los retratos de los Monarcas Españoles en la Nueva Espala. Siglos XVI-XIX*. Castellón: Universidad Jaume I, 2001. GALLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1991. FRANCASTEL, Pierre y Galiene. *El retrato*. Madrid: Cátedra, 1995. VV.AA. *El retrato*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004. VV.AA. *Los Reyes de España: dieciocho retratos históricos desde los Reyes Católicos hasta la actualidad*. Madrid: Siglo XXI, 1999.

²¹⁰ DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos*, 1993, p. 117.

Adoración de los Reyes Magos (fig. 15) de la Iglesia de Santa María de Cervera de Pisuerga, en Palencia, fechada hacia 1496 y que, según Domínguez Casas, contiene un trasfondo político-religioso en que la gloria de la Monarquía Católica y la unión de las dos grandes casas: Habsburgo y Trastámara se ve representada a través de un episodio bíblico²¹¹.



Fig. 15. Adoración de los Reyes Magos, Juan de Flandes, alrededor de 1496, Iglesia de Santa María de Pisuerga.

Otro de sus primeros encargos fue la obra firmada como Juan Flamenco, el Retablo de San Juan Bautista (fig. 16), cuyo origen fue la Cartuja de Miraflores



Fig. 16. Reconstrucción del Retablo de San Juan Bautista, Juan de Flandes, entre 1496-1499, originalmente destinado a la Cartuja de Miraflores, Burgos.

(Burgos)²¹². El retablo destinado al lugar de enterramiento de Juan II contaba con cinco tablas que explican la vida del santo²¹³. A pesar de que al principio no se asocia a Juan de Flandes con esta obra, pues firma como Juan Flamenco, gracias a la dendrocronología se ha podido analizar y afirmar que se trata del mismo pintor solo que con diferente “apodo” o apellido²¹⁴. Aun así, Yarza Luaces en 2005 vinculó el estilo de la tabla central con el pintor Michel Sittow²¹⁵. En

²¹¹ DOMÍNGUEZ CASAS, R., Juan de Flandes, pp. 123-124.

²¹² DOMÍNGUEZ CASAS, R., Juan de Flandes, p. 123. Véase más información en: COO, J., REYNAUD, N., “Origen del retablo de San Juan Bautista atribuido a Juan de Flandes” en *Archivo Español de Arte*, Vol. 52, 206, Madrid, 1979. Cinco tablas repartidas por distintos museos: Bautismo de Cristo en la Colección Abelló en España, El nacimiento y la imposición del nombre de San Juan se conservan en el Museo de Cleveland, Ecce Agnus Dei en el Museo de Belgrado y finalmente el Destacamiento de San Juan Bautista en el Museo de Arte de Génova, tal como lo explica: SILVA MAROTO, P., En torno a Juan de Flandes, pintor de corte de Isabel la Católica [Conferencia] Madrid: Museo del Prado, 2016.

²¹³ DOMÍNGUEZ CASAS, R., Juan de Flandes, p. 123.

²¹⁴ SILVA MAROTO, P., En torno a Juan de Flandes, pintor de corte de Isabel la Católica [Conferencia] Madrid: Museo del Prado, 2016.

²¹⁵ YARZA LUACES, J., Isabel la Católica, 2005, p. 73.

1496 está la reina en Burgos, es entonces cuando Juan de Flandes inicia esta obra y no será hasta 1499 que la finalice.

Para la misma Cartuja de Miraflores realiza también un *Ecce Homo* (fig. 17) datado de 1500, así como la copia del *Tríptico de Van der Weyden*²¹⁶ (fig. 18) cuyo original lo custodiaba la cartuja y cuya copia realizada por Juan de Flandes se mandó trasladar a Granada²¹⁷.

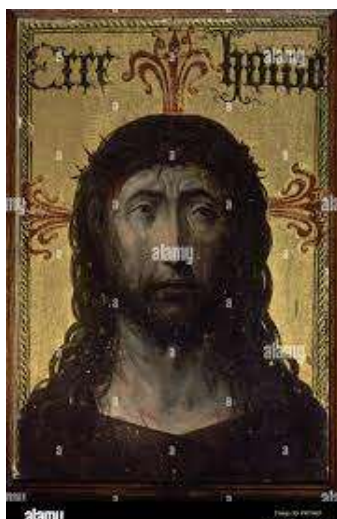


Fig. 17. Ecce Homo, Juan de Flandes, alrededor de 1500. Burgos: Cartuja de Miraflores.



Fig. 18. Reconstrucción Tríptico Miraflores-Granada, Juan de Flandes, entre 1496-1499, originalmente Capilla Real de Granada.

Del mismo modo, se consideran de su mano la mayoría de las obras conservadas del conocido *Políptico de Isabel la Católica*. En los inventarios de la reina constaban 47 tablitas de casi el mismo tamaño (21x15x17cm)²¹⁸ que hoy todas las teorías afirman ser una serie incompleta donde faltan escenas imprescindibles.

²¹⁶ El Retablo de la Virgen compuesto por tres tablas y copiado del Tríptico de Van der Weyden con apenas escasas diferencias de color entre uno y otro. Las pinturas de la Natividad y la Piedad se conservan en la Capilla Real de Granada, la tercera, Cristo apareciendo a su madre se conserva en el Museo Gemäldegalerie de Berlín. Véase más información en: MARTENS, D., “Un singular tríptico flamenco en las colecciones de Isabel la Católica”, *BSAA arte LXXXI*, Universidad de Valladolid, 2015, pp. 29-46. Historiador del Arte en la Universidad de Bruselas, véase más información sobre Didier Martens en: <https://cvchercheurs.ulb.ac.be/Site/Compos/DESC3341UK.php> Rogier van der Weyden [catálogo exposición] Madrid: Museo del Prado, 2015.

²¹⁷ SILVA MAROTO, P., En torno a Juan de Flandes, pintor de corte de Isabel la Católica [Conferencia] Madrid: Museo del Prado, 2016.

²¹⁸ BERMEJO MARTÍNEZ, E., “Pintura de la época de Isabel la Católica”, 2002, p. 126.

Estas se venden en la almoneda: treinta y dos compradas por Felipe el Hermoso para su hermana, Margarita de Austria²¹⁹, diez a la Marquesa de Denia y una al alcaide de los Donceles²²⁰. Es gracias a la compra que Felipe el Hermoso hace para Margarita que hoy se conservan y se pueden observar 15 de ellas en el Palacio Real, de las 27 en total que se preservan²²¹. Las regaladas a Margarita de Austria las debió observar Durero, pues este dice: “*En perfección y bondad no se conocen otras iguales*” esto nos permite valorar la gran calidad de las pinturas²²².

Dos de las tablillas se adjudican en el inventario de Malinas de Margarita de Austria en 1516 como obra de Michel Sittow. El resto de las pinturas del conjunto, según los análisis de los expertos, se pueden atribuir a la mano de Juan de Flandes. Inicialmente, se pensaba que podría haber actuado un tercer pintor, pues hay grandes diferencias en 7 de las pinturas, y se pensó que probablemente sería Felipe Morras Picardo, quien aparece como pintor e iluminador en las nóminas²²³.

Tras analizar las obras, Pilar Silva Maroto se ha dado cuenta de que es la misma mano de Juan de Flandes y divide la serie del políptico en las pinturas realizadas en una primera etapa del pintor y las pinturas que realizó cuando ya se había habituado a la península y su estilo²²⁴. No se puede afirmar con certeza que formasen un retablo, aunque todo parece indicar esta posibilidad, además el hecho de que el retablo no estuviese montado se justifica debido a la falta de escenas imprescindibles, es decir, la obra estaba incompleta²²⁵.

²¹⁹ Comúnmente se creía que el tesorero de Margarita de Austria, Diego Flores, las compró bajo su orden, pero Miguel Angel Zalama lo desmiente en: ZALAMA RODRÍGUEZ, M., A., Juana I, 2010, p. 54.

²²⁰ ZALAMA RODRÍGUEZ, M., A., Juana I, 2010, p. 54.

²²¹ Cuando muere Margarita de Austria en 1530, veinte de las tablillas pasan a manos de Carlos V quien se las envía como regalo a España para su mujer Isabel. Así nos lo indica: BERMEJO MARTÍNEZ, E., “Pintura de la época de Isabel la Católica”, 2002, p. 127.

²²² SILVA MAROTO, P., En torno a Juan de Flandes, pintor de corte de Isabel la Católica [Conferencia] Madrid: Museo del Prado, 2016.

²²³ SILVA MAROTO, P., En torno a Juan de Flandes, pintor de corte de Isabel la Católica [Conferencia] Madrid: Museo del Prado, 2016.

²²⁴ SILVA MAROTO, P., En torno a Juan de Flandes, pintor de corte de Isabel la Católica [Conferencia] Madrid: Museo del Prado, 2016.

²²⁵ ZALAMA RODRÍGUEZ, M. A., “La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica”, p. 59.

Es importante destacar del mismo modo que lo hace Pilar Silva Maroto en la conferencia realizada en el Museo del Prado, que Juan de Flandes, debió realizar no solo obras religiosas y retratos, sino también obras de carácter efímero que por su material o carácter han desaparecido.

A la muerte de la reina y a diferencia de su compañero Michel Sittow, Juan de Flandes continuó su carrera pictórica en la península. Se trasladó primero a Salamanca y más tarde se asentó en Palencia, donde consta que formó familia y donde se documenta una carrera exitosa con encargos importantes para las principales sedes religiosas. Supo adaptar su estilo al gusto hispánico de sus patronos una vez fallecida la reina, algo a lo que se vio obligado debido a los gustos de los nobles y religiosos.

En definitiva, se conservan pocas obras del pintor y poca documentación referente a ellas, aun así, gracias al estudio de su técnica y estilo actualmente siguen apareciendo nuevas atribuciones. Poco a poco, los investigadores consiguen acercarse más a la figura del pintor y apreciar la alta calidad de las obras que motivó a la reina a patrocinar su carrera, elevando su categoría con el título de pintor de corte.

2.2.2 Michel Sittow

Michel Sittow, Melchior Alemán, Mychel Flamenco, son algunos de los nombres con los que se conoce al que algunos consideran el primer pintor de cámara de la Monarquía Española en la Edad Moderna²²⁶. Si bien en 1498 firma como Miguel Zitu, otras veces aparece solo como Michel y repetidamente como Melchior Alemán, tal y como firma en su contrato, algo que ha dificultado el estudio de su carrera artística. Investigadores como Yarza Luaces²²⁷ descartan la idea de que Melchior y Michel fuesen la misma persona, pero en la actualidad es más aceptada la vinculación de sendos nombres con el mismo artista²²⁸.

El arte de Sittow fue redescubierto a principios del siglo XX por el historiador Max Jacob Friedländer (1867-1958)²²⁹, con el transcurso del tiempo, los nuevos análisis e investigaciones, poco a poco, se han ido atribuyendo obras a este pintor, así como se han descartado otras.

Sittow nace en Reval cerca de 1469²³⁰, su padre Clawes era artista en la misma localidad y se cree que Sittow aprendió el oficio de él²³¹. Pronto en 1484 marcha a Brujas, donde recibe la influencia de Hans Memling con quien se cree que estuvo trabajando.²³² Si bien en un principio se había apuntado que podría haber sido discípulo de Van der Weyden, Weninger descarta esta opción, puesto que Weyden muere en 1464 y, por tanto, sería imposible²³³.

Los nuevos enlaces matrimoniales requieren de un pintor capaz de realizar retratos a la altura de la magnificencia regia y así a partir del 3 de marzo de 1492 consta Sittow como pintor de la Casa de la Reina Isabel con un sueldo de 50.000 maravedíes²³⁴, muy por encima de lo que

²²⁶ DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Pintores de Cámara. Michel Sittow*, 1993, pp. 120.

²²⁷ YARZA LUACES, J., *Los Reyes Católicos*, 1993, p. 91. YARZA LUACES, J., *Isabel la Católica*, 2005, p. 118.

²²⁸ ANES, G., *Isabel la Católica y el arte*, 2006, p. 26.

²²⁹ Teórico e historiador del arte, especializado en la pintura neerlandesa de los siglos XV, XVI y XVII. Véase su biografía en: <https://arthistorians.info/friedlanderm>.

²³⁰ Michel Sittow: Estonian painter at the courts of Renaissance Europe [catálogo], Washington: National Gallery of Art, Yale University, 2017., pp. 27.

²³¹ PHELAN, R., J., "Michel Sittow: Estonian Painter at the Courts of Renaissance Europe", *The InTowner*, (202) 737-4215, 2018, p. 5.

²³² DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Pintores de Cámara. Michel Sittow*, 1993, pp. 120.

²³³ Michel Sittow: Estonian painter at the courts of Renaissance Europe [catálogo], p. 30.

²³⁴ Michel Sittow: Estonian painter at the courts of Renaissance Europe [catálogo], p. 27.

costraría posteriormente Juan de Flandes. Hay diversas hipótesis sobre como llegó a tierras españolas, bien podría ser por haber logrado cierta fama como retratista en la corte de Felipe el Hermoso o, simplemente, a través de contactos diplomáticos²³⁵.

Entre las diferentes vías de llegada a la península, Weninger apunta como posibilidad que Sittow podría haber llegado con un contrato de trabajo desde Brujas para realizar unas pinturas en Najera alrededor de 1487-149²³⁶. Aun así, el mismo Weninger, cree que existe mayor probabilidad de que accediera a la casa de la reina a través de la familia Mendoza²³⁷ y que probablemente llegó a Castilla alrededor de 1489, tres años antes de aparecer en las nóminas²³⁸.

Domínguez Casas, por su parte, cree que la primera obra que debió realizar Sittow en tierras españolas fue Virgen de los Reyes Católicos (fig. 6) ²³⁹, pintada entre 1491 y 1493 para el Monasterio de Santo Tomás de Ávila. Esta atribución está actualmente mayoritariamente descartada, pues los dibujos subyacentes a la obra indican que los trazos se asemejan más a los de Fernando Gallego²⁴⁰.

La cifra tan alta de su sueldo, así como su viaje a los Países Bajos en 1502 hasta 1503, y su posterior marcha a la corte inglesa en 1504, con motivo de retratar a la infanta Catalina, que tanto echaban de menos sus padres. Hace pensar a Zalama que tal vez Sittow no únicamente estaba contratado como pintor de corte, cabe la posibilidad de que ejerciese como embajador para la soberana²⁴¹. Aun así, historiadores como Pilar Silva Maroto opinan que la ración salarial del pintor está más que justificada por la calidad de sus obras²⁴².

²³⁵ DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Pintores de Cámara. Michel Sittow*, 1993, pp. 120-121.

²³⁶ Michel Sittow: Estonian painter at the courts of Renaissance Europe [catálogo], p. 34.

²³⁷ Se trata de una familia nobiliaria cuyo origen es la localidad de Mendoza, entrando al servicio de la corona castellana ya en el siglo XIV.

²³⁸ Michel Sittow: Estonian painter at the courts of Renaissance Europe [catálogo], p. 34.

²³⁹ DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Pintores de Cámara. Michel Sittow*, 1993, pp. 120.

²⁴⁰ Es un pintor de la escuela española, adscrito al estilo hispanoflamenco. Desarrolló su carrera artística en Salamanca, pero no se tiene constancia documental de que la reina le hiciera ningún encargo directamente.

²⁴¹ ZALAMA RODRÍGUEZ, M. A., "La infructuosa venta en almoneda..." 2018, p. 53.

²⁴² SILVA MAROTO, P., "Pintura y pintores flamencos en la corte de Isabel...", 2009, p. 57.

El estilo de Sittow combina la técnica del óleo, en auge en el siglo XV, y una gran habilidad como retratista al favorecer los rasgos del retratado de forma sutil y realista²⁴³. Uno de sus retratos más controvertidos es el hoy adscrito a María Tudor, la efigie representada, en un primer momento se identificó como Catalina de Aragón (fig. 3)²⁴⁴, pero la dendrocronología lo fecha a partir de 1515, lo que hace pensar que sería más bien María Tudor, hermana de Enrique VIII de Inglaterra²⁴⁵.

El 28 de noviembre de 1515 es llamado como pintor al servicio de Margarita de Austria²⁴⁶. El mismo será quien en 1516 hace el inventario en el cual se pueden identificar 32 obras del Político de Isabel la Católica. De igual modo, se sirve del escrito de este, para dejar constancia de su autoría en dos de las obras: Asunción de la Virgen (fig. 19) y Ascensión de Cristo (fig. 20), separados del resto de la serie ese mismo año para formar un díptico.



Fig. 19. Asunción de la Virgen, Michel Sittow, alrededor de 1500. Estados Unidos: National Gallery of Art.



Fig. 20. Ascensión de Cristo, Michel Sittow, alrededor de 1500. Londres: National Gallery of Art.

²⁴³ PHELAN, R., J., “Michel Sittow: Estonian Painter at the Courts of Renaissance Europe”, *The InTowner*, (202) 737-4215, 2018, pp. 5.

²⁴⁴ SILVA MAROTO, P., “Pintura y pintores flamencos en la corte de Isabel...”, 2009, p. 57.

²⁴⁵ Michel Sittow: Estonian painter at the courts of Renaissance Europe [catálogo], pp. 4-5. Véase biografía ampliada de Maria Tudor en: <https://dbe.rah.es/biografias/11399/maria-tudor>.

²⁴⁶ Michel Sittow: Estonian painter at the courts of Renaissance Europe [catálogo], p. 28.

Sorprende, en este punto, que Sittow conociese el autor del resto de tablillas y aun así no hiciera alusión al nombre, así Pilar Silva Maroto plantea la opción de una cierta rivalidad entre Sittow y Juan de Flandes²⁴⁷, sendos pintores de la corte de Isabel la Católica.



Fig. 21. Retrato de Fernando el Católico, Michel Sittow, entre de 1500-1510. Londres: Colección Windsor.

Se encuentran también de su mano y en el mismo inventario del Palacio de Malinas, un retrato de Isabel a sus treinta años, un retrato de su hija Isabel de Portugal y una Virgen con el Niño dormido, todas desaparecidas hoy en día. Figuran entre sus atribuciones un retrato, hoy conservado en la colección Windsor en Inglaterra, del rey Fernando el Católico (fig. 21)²⁴⁸.

Paralelamente a su labor como retratista, consta documentación sobre un encargo destinado a copiar una pintura de otro artista, situación que no debió de ser singular²⁴⁹. Asimismo, es seguro que realizó más obras

religiosas para la soberana, aparte de las dos mentadas del Políptico²⁵⁰. Y se puede afirmar que fue un pintor apreciado para la reina, pues cuando en Maximiliano manda dos retratos, uno de Margarita de Austria y otro de Catalina de Aragón, la reina no repara en decir que Sittow lo haría de forma más cierta y perfecta²⁵¹.

²⁴⁷ SILVA MAROTO, P., En torno a Juan de Flandes, pintor de corte de Isabel la Católica [Conferencia] Madrid: Museo del Prado, 2016.

²⁴⁸ DOMÍNGUEZ CASAS, R., Pintores de Cámara. Michel Sittow, 1993, p. 121.

²⁴⁹ SILVA MAROTO, P., "Pintura y pintores flamencos en la corte de Isabel...", 2009, pp. 57-58.

²⁵⁰ ANES, G., Isabel la Católica y el arte, 2006, p. 26.

²⁵¹ SILVA MAROTO, P., "Pintura y pintores flamencos en la corte de Isabel...", 2009, p. 58.

Tras la muerte de la soberana, Sittow continuará ejerciendo de pintor y sobre todo de retratista de calidad, como lo demuestra el retrato de Enrique VII de Inglaterra (fig. 22). Regresó a tierras castellanas en 1515 para reclamar el dinero que se le debía del tiempo que trabajó para la reina, en 1516 consta como pintor en la corte de Margarita de Austria y un año más tarde regresa a Reval donde finalmente falleció entre 1525 y 1526²⁵².



Fig. 22. Retrato de Enrique VII, Michel Sittow, 1505. Londres: National Portrait Gallery.

²⁵² DOMÍNGUEZ CASAS, R., Pintores de Cámara. Michel Sittow, 1993, pp. 122-123.

3. Conclusiones

Se llega a la conclusión en este trabajo de que existe una gran complejidad a la hora de investigar la colección de Isabel la Católica. Pese a ser una de las más estudiadas aún presenta cuestiones abiertas cuya dificultad de resolución no disminuye. Asimismo, las investigaciones que arrojan luz sobre el conjunto nos aportan una serie de respuestas o ideas que nos acercan a la colección de la soberana y del mismo modo nos generan nuevas cuestiones.

Primero de todo, si bien es cierto que todo apunta a que el gusto estético de la reina se decantó por el arte nórdico, no hay que despreciar el que aparezcan dos pinturas italianas en las colecciones. Pues como bien se ha expuesto existe una gran complejidad a la hora de comprender los inventarios. El hecho de que la figura de Isabel la Católica viviese en una época de transición, no salva que existiesen, aún, métodos tradicionales, sobre todo en el momento de inventariar piezas, puesto que no será hasta bien entrado el siglo XVI que esta costumbre evolucionará para aportarnos más información. Todo y con esto, se podría confirmar esta predilección sobre todo con el mecenazgo regio llevado a cabo con la contratación de los pintores de corte, de los cuales los dos principales son de origen nórdico: Juan de Flandes y Michel Sittow.

Por otro lado, la función devota de la colección de Isabel I de Castilla queda repetidamente expuesta por los principales historiadores. Y si bien es cierto, que no tuvo únicamente una función estética, no por esto se la debería tildar de tesoro. Tal y como han expuesto Sánchez Cantón, Brans o Pita Andrade, entre otros, las características del conjunto de la soberana se asemejan a grandes rasgos con las primeras colecciones del Renacimiento. Esto sumado al increíble número de obras que se mencionan en los inventarios nos decanta a pensar que si fue una colección. Asimismo, es posible que historiadores como Miguel Ángel Zalama se acerquen más a la idea de tesoro, pues hay que recordar que la reina vive en tiempos de cambio.

Todo ello nos lleva a concluir que la soberana, aún no presentar absolutamente todos los rasgos de una coleccionista pictórica en términos renacentistas, supo iniciar la adaptación hacia la modernidad introduciendo en nuestra historia a los primeros pintores de corte.

Finalmente destacar que fue una mujer culta y una gran mecenas. Como soberana supo utilizar el arte como herramienta de poder dando legitimidad a su imagen. Lamentablemente siguen existiendo dudas respecto a la colección, como cuantas obras la compuso, que pinturas fueron. De igual modo, cuesta saber por la falta de documentación que obras formaron parte de su mecenazgo activo y cuáles fueron heredadas y regaladas. Paralelamente el estudio de sus pintores de corte suscita cuantiosas dudas debido a la carencia de documentación y a la pérdida de una gran número de pinturas.

4. Bibliografía

ANES, G., *Isabel la Católica y el arte*. Madrid: Real Academia de la Historia y Marquesa viuda de Arriluce de Ybarra, 2006.

ANES, G., *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1996.

ARANDA BERNAL, A. M., “La participación de las mujeres en la promoción artística durante la edad moderna” en *Goya*. Revista de Arte, núm. 301-302, Madrid, 2004, pp. 229-240.

BERMEJO MARTÍNEZ, E., “Pintura de la época de Isabel la Católica” en NAVASCUÉS PALACIO, P., *Isabel la Católica. Reina de Castilla*. Barcelona: Lunwerg, 2002, pag. 85-169.

BERMEJO, E., *Juan de Flandes*. Madrid: Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962.

BRANS, J. V., *Isabel la Católica y el arte hispano-flamenco*. Madrid: Ediciones cultura Hispánica, 1952.

CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M., “Arquitectura y mecenazgo en la Corona de Castilla” en *Las artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico (1479-1516)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1993, pag. 223-239.

CHECA CREMADES, F., (coord.) *Isabel la Católica. La Magnificencia de un Reinado*, [catálogo de exposición]. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004.

DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid: Alpuerto, 1993.

El Prado en femenino: Promotoras artísticas de las colecciones del museo (1451-1633) [catálogo de exposición], Madrid, Museo del Prado, 2023.

- FERNANDEZ ALVAREZ, M., *Isabel la Católica*. Barcelona: Espasa Editorial, 2019.
- FERNÁNDEZ VALENCIA, A., “Mujeres impulsando colecciones y museos desde la actividad política” en *Patrimonio en femenino*, [catálogo de la exposición], Ministerio de Cultura, 2011, pp. 67-70.
- GARCÍA PÉREZ, N., “El patronazgo artístico femenino y la construcción de la historia de las mujeres: una asignatura pendiente de los estudios de género” en BOSCH FIOL, E., FERRER PÉREZ, V. E., y NAVARRO GUZMÁN, C. (coords.), *Los feminismos como herramientas de cambio social. Vol. 1: Mujeres tejiendo redes históricas, desarrollos en el espacio público y estudios de las mujeres*. España: Universidad de les Illes Balears, 2006, pp. 121-128.
- GARCÍA PÉREZ, N., *Isabel La Católica y sus hijas : el patronazgo artístico de las últimas Trastámara*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia, 2021.
- GARCÍA PÉREZ, N., *La mujer en el Renacimiento y la promoción artística: Estado de la cuestión* en *Imafronte*: Universidad de Murcia, nº 16, 2004
- GARCÍA VALERDIZ, R., *El patrocinio artistico femenino a traves de la monarquía hispanica: Sancha de León, Isabel la Católica e Isabel de Farnesio*, [Trabajo de Fin de Master en Gestión del Patrimonio Artístico y Arquitectónico], España: Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2016.
- GÓNZALEZ HERAS, N., *Sobre mujeres y su participación en las artes* en *Revista Historia Autónoma*, 20, 2022, pp. 191-194.
- LADERO QUESADA, M. A., “Isabel la Católica vista por sus contemporáneos”, en *La España medieval*, núm. 29, Madrid, 2006, pp. 225-286.
- LADERO QUESADA, M. A., *La España de los Reyes Católicos*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

MADRAZO, P., “Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España : desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1884. (Libro en formato electrónico disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/viaje-artistico-de-tres-siglos-por-las-colecciones-de-cuadros-de-los-reyes-de-espana--desde-isabel-la-catolica-hasta-la-formacion-del-real-museo-del-prado-de-madrid/>)

Michel Sittow: Estonian painter at the courts of Renaissance Europe [catálogo de exposición], Washington: National Gallery of Art, Yale University, 2017.

MORÁN TURINA, J. M., CHECA CREMADES, F., *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid: Cátedra, 1985.

Museo Nacional del Prado. *El Prado en femenino I: Promotoras artísticas en el Museo del Prado (1451-1633)* [Video]. Youtube. 14 de diciembre de 2022. (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=r06qPaVe6XI>)

REGALADO DEL VALLE, V., *El Tratado Jardín de Nobles Doncellas y su influencia en la personalidad de Isabel la Católica*. DIGILEC: Revista Internacional de Lenguas y Culturas, 6, 2020, pp. 1-13. <https://doi.org/10.17979/digilec.2019.6.0.5893>

Reyes y Mecenas: Los Reyes Católicos. Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España, [catálogo de exposición], Toledo, Electa, Ministerio de Cultura, 1992.

RODRÍGUEZ ACERO, M. G., *La gestión artístico-cultural y la mujer en España*. Universidad de Málaga, 2008.

RODRÍGUEZ RUIZ, D., “Mecenazgo y monarquía en España. Del Renacimiento a la Ilustración” en *Skarby Korony Hiszpańskiej. Treasures of the Spanish Crown*, [catálogo de la exposición], Cracovia, Patrimonio Nacional de España, 2011, pp. 37-62.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Libros, cuadros y tapices que coleccionó Isabel la Católica*.

Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950.

SILVA MAROTO, P., “En torno a Juan de Flandes, pintor de corte de Isabel la Católica” en *Maestros en la sombra*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013, pp. 25-43.

SILVA MAROTO, P., “Las relaciones artísticas entre Flandes y Castilla en el siglo XV” en GARCÍA SORIA, M., BAYÓN PERALES, M., (coords.), *Aragón y Flandes: un encuentro artístico (siglos XV-XVII)*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2015, pp. 67-76.

SILVA MAROTO, P., “Pintura y pintores flamencos en la corte de Isabel la Católica” en *La senda española de los artistas flamencos*. Madrid: Fundación de Amigos del Museo del Prado: Galaxia Gutenberg, 2009, pp. 45-62.

VALDEÓN BARUQUE, J., *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica*, III Simposio sobre el reinado de Isabel la Católica, Valladolid, Ámbito Ediciones, 2003.

VON SCHLOSSER, J., *Cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío: una contribución a la historia del coleccionismo*. Madrid: Akal, 1988.

YARZA LUACES, J., “Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano” en *Patronos, Promotores, Mecenas y Clientes*, Actas del VII Congreso Español de Historia del Arte. Murcia, 1992, pp. 17-47.

YARZA LUACES, J., “Isabel la Católica: promotora de las artes” en *Reales Sitios*, vol. XXVIII, núm. 110, Madrid, 1991, pp. 57-64.

YARZA LUACES, J., *Isabel la Católica. Promotora artística*. León: Edilesa, 2005.

YARZA LUACES, J., *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*. Madrid: Nerea, 1993.

ZALAMA RODRÍGUEZ, M. A., “Arte y artes en España en torno a 1500” en *Juana I. Arte, poder y cultura en torno a una reina que no gobernó*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2010, pp. 41-61.

ZALAMA RODRÍGUEZ, M. A., “Juana, heredera de los Reyes Católicos” en *Juana I. Arte, poder y cultura en torno a una reina que no gobernó*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2010, pp. 123-130.

ZALAMA RODRÍGUEZ, M. A., “La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, núm. 74, Valladolid, 2008, pp. 45-66.

ZALAMA RODRÍGUEZ, M.A., “En torno a la valoración de las artes: tapices y pinturas en el tesoro de Isabel la Católica” en ÁNGEL ZALAMA RODRÍGUEZ, M.A., ANDRÉS GONZÁLEZ, P., *Ellas siempre han estado ahí. Coleccionismo y mujeres*. Madrid: Doce Calles, 2020, pag. 15-40.

ZALAMA RODRÍGUEZ, M.A., “Las hijas de los Reyes Católicos. Magnificencia y patronazgo de cuatro reinas” en LOMBA SERRANO, C., MORTE GARCÍA, C., VÁZQUEZ ASTORGA, M., *Las mujeres y el universo de las artes*. Zaragoza: Institución Fernando El Católico, 2020, pp. 31-54. (pdf)

5. Anexos

Figura 1. Juan de Flandes. *Retrato de Isabel la Católica*. Madrid: Palacio Real de Madrid, entre 1500-1504. Disponible en:

https://www.patrimonionacional.es/microsites/retratos/obras_principales.htm

Figura 2. Juan de Flandes. *Retrato de Juana I (Juana la Loca)*. Viena: Museo de Historia del Arte, entre 1496-1500. Disponible en:

<https://www.khm.at/objektdb/detail/710/?offset=3&lv=list>

Figura 3. Michel Sittow. *Retrato de Catalina de Aragón o María Tudor*. Viena: Museo de Historia del Arte, alrededor de 1514. Disponible en:

<https://www.khm.at/objektdb/detail/2441>

Figura 4. Juan de Flandes, *Reconstrucción de las obras del Políptico de Isabel la Católica*, entre 1499-1504. Disponibles en: <https://www.patrimonionacional.es/colecciones-reales/pintura/poliptico-de-isabel-la-catolica>

<https://www.patrimonionacional.es/colecciones-reales/pintura/poliptico-de-isabel-la-catolica>

https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Juan_de_Flandes_-_Last_Supper_%28Apsley_House%29.jpg

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cristo-sobre-la-piedra-fria/523010b5-bbb5-4fff-bof7-d6e101d4e09f>

<https://www.palaciorealtestamentario.es/2022/02/25/las-cuarenta-y-siete-tablicas-y-guales-todas-de-la-reina-isabel/>

Figura 5. Anónimo, *Entierro de Santa Catalina y Virgen sobre la zarza ardiente*, citadas “de Grecia”. Granada: Capilla Real. Disponible en: <https://capillarealgranada.com/wp-content/uploads/Capilla-Real-Granada-29-La-Virgen-sobre-la-zarza-ardiente-y-entierro-de-santa-Catalina.-An%C3%B3nimo.-657-X-356-cm.jpg>

<https://capillarealgranada.com/wp-content/uploads/Capilla-Real-Granada-29-La-Virgen-sobre-la-zarza-ardiente-y-entierro-de-santa-Catalina.-An%C3%B3nimo.-657-X-356-cm.jpg>

Figura 6. Maestro de la Virgen de los Reyes Católicos, *Virgen de los Reyes Católicos*. Madrid: Museo del Prado, entre 1491-1493. Disponible en:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-de-los-reyes-catolicos/6be8122a-7cc8-4438-b16d-15d1a03be0eb>

Figura 7. Pedro Berruguete, *San Juan Evangelista en Patmos*, Granada: Capilla Real, 1499.

Disponible en: <https://capillarealgranada.com/wp-content/uploads/15-San-Juan-en-Patmos.-Pedro-Berruguete.-538-X-388-cm-Capilla-Real-Granada.jpg>

Figura 8. Bartolomé Bermejo, *Epifanía*, Granada: Capilla Real, 1490. Disponible en:

<https://capillarealgranada.com/14-epifaniasanta-faz-bartolome-bermejo-43-x-45-cm-capilla-real-granada/>

Figura 9. Dirk Bouts, *Tríptico del Descendimiento*, Granada: Capilla Real, alrededor de 1450.

Disponible en: <https://capillarealgranada.com/retablo-dieric-bouts-capilla-real-granada/>

Figura 10. Anónimo, *Retrato de Isabel la Católica*, Madrid: Museo del Prado, alrededor de

1490. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-reina-isabel-la-catolica/dd9275b0-8d37-46da-9049-22f2ef0791df>

Figura 11. Juan Guas, boceto para el retablo que debía presidir la capilla mayor de San Juan de los Reyes, Madrid: Museo del Prado, entre 1485-1492. Disponible en:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/capilla-mayor-de-san-juan-de-los-reyes-toledo/67ed9983-b75f-4448-9cac-102e38571d10>

Figura 12. Juan de Flandes, *Virgen con el Niño*, Madrid: Galería Caylus, alrededor de 1495.

Disponible en: <https://galeriacaylus.com/es/portfolio-posts/susana-y-los-viejos/>

Figura 13. Juan de Flandes, *Retrato de Felipe I “El Hermoso”*, Viena: Museo de Historia del Arte, alrededor de 1500. Disponible en: <https://www.khm.at/objektdb/detail/711/>

Figura 14. Juan de Flandes, *Retrato de una infanta*, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, alrededor de 1496. Disponible en:

https://www.museothyssen.org/sites/default/files/styles/full_resolution/public/imagen/obras/descarga/1930.36_retrato-infanta-catalina-aragon.jpg

Figura 14. Juan de Flandes, *Retrato de una infanta*, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, alrededor de 1496. Disponible en:

https://www.museothyssen.org/sites/default/files/styles/full_resolution/public/imagen/obras/descarga/1930.36_retrato-infanta-catalina-aragon.jpg

Figura 15. Juan de Flandes, *Adoración de los Reyes Magos*, Cervera de Pisuerga: Iglesia de Santa María del Castillo, alrededor de 1496. Disponible en:

<http://losprimitivosflamencos.blogspot.com/2012/11/la-adoracion-de-los-magos-de-juan-de.html>

Figura 16. Juan de Flandes, *Reconstrucción del Retablo de San Juan Bautista*, originalmente Burgos: Cartuja de Miraflores, entre 1496-1499. Disponible en:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Miraflores_Altarpiece_%28Juan_de_Flandes%29#/media/File:Retable_de_Miraflores_\(reconstitution\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Miraflores_Altarpiece_%28Juan_de_Flandes%29#/media/File:Retable_de_Miraflores_(reconstitution).jpg)

Figura 17. Juan de Flandes, *Ecce Homo*, Burgos: Cartuja de Miraflores, alrededor de 1500.

Disponible en: <https://www.alamy.es/ecce-homo-pintura-sobre-tabla-pintura-hispanoflamenca-autor-juan-de-flandes-ubicacion-cartuja-de-miraflores-burgos-espana-image219974113.html>

Figura 18. Juan de Flandes, *Reconstrucción del Tríptico Miraflores- Granada o Retablo de la Virgen*, originalmente en la Capilla Real de Granada entre 1496-1499. Disponible La

Natividad y La Piedad en: <https://capillarealgranada.com/la-sacristia-museo/las-tablas-flamencas/>. Disponible Cristo apareciéndose a su madre en: <https://www.alamy.es/cristo-apareciendo-a-su-madre-ca-1496-juan-de-flandes-netherlandish-segun-la-leyenda-jesus-se>

[aparecio-a-su-madre-despues-de-su-resurreccion-entrenado-en-brujas-juan-de-flandes-emigro-a-espana-para-servir-en-la-corte-de-la-reina-isabella-de-castilla-en-esta-pintura-suprimio-su-propio-estilo-individual-y-copio-de-cerca-una-obra-de-rogier-van-der-weyden-que-habia-sido-propiedad-del-padre-de-isabella-el-rey-juan-ii-el-poder-espiritual-y-el-estatus-artistico-del-original-de-rogier-incitaron-a-isabella-a-ordenar-una-copia-exacta-la-reina-lego-su-version-a-su-sitio-de-entierro-la-capilla-real-en-grana-image458116920.html](https://www.museo-las-cajas.com/obra/aparecio-a-su-madre-despues-de-su-resurreccion-entrenado-en-brujas-juan-de-flandes-emigro-a-espana-para-servir-en-la-corte-de-la-reina-isabella-de-castilla-en-esta-pintura-suprimio-su-propio-estilo-individual-y-copio-de-cerca-una-obra-de-rogier-van-der-weyden-que-habia-sido-propiedad-del-padre-de-isabella-el-rey-juan-ii-el-poder-espiritual-y-el-estatus-artistico-del-original-de-rogier-incitaron-a-isabella-a-ordenar-una-copia-exacta-la-reina-lego-su-version-a-su-sitio-de-entierro-la-capilla-real-en-grana-image458116920.html).

Figura 19. Michel Sittow, *Asunción de la Virgen* (obra perteneciente al Político de Isabel la Católica), Estados Unidos: National Gallery of Art, alrededor de 1500. Disponible en: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.50280.html>

Figura 20. Michel Sittow, *Ascensión de Cristo*, Londres: National Gallery of Art, alrededor de 1500. Disponible en: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/michel-sittow-the-ascension>

Figura 21. Michel Sittow, *Retrato de Fernando el Católico*, Londres: Colección Windsor, entre 1500-1510. Disponible en: <https://www.descubrirelarte.es/2015/03/25/fernando-ii-de-aragon-el-rey-que-construyo-un-imperio.html>

Figura 22. Michel Sittow, *Retrato de Enrique VII*, Londres: National Portrait Gallery, 1505. Disponible en: <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw03078/King-Henry-VII>

