

“UNAS TABLICAS GUARDADAS EN UN ARMARIO”. DEVOCIÓN FEMENINA, POLÍTICA Y TERRITORIALIDAD EN EL POLÍPTICO DE ISABEL I DE CASTILLA *

OLGA PÉREZ MONZÓN¹
Universidad Complutense de Madrid

El presente artículo plantea un novedoso acercamiento al llamado *Políptico de Isabel I*. A su valor devocional, objeto de estudio en anteriores trabajos, añadimos su lectura en clave biográfica de la monarca. Bajo este criterio, las escenas se agrupan en tres temas marco: oración en femenino, predicación y conquista, y territorialidad. Un análisis que, asimismo, reflexiona sobre sus modos perceptivos y sinestésicos.

Palabras clave: Isabel I de Castilla; *Políptico de Isabel I*; *devotio moderna*; política y devoción; territorialidad; devoción femenina.

“UNAS TABLICAS GUARDADAS EN UN ARMARIO”. FEMALE DEVOTION, POLITICS AND TERRITORY IN THE POLYPTYCH OF ISABEL I OF CASTILE

This article presents a novel approach to the so-called Isabel Polyptych. To its devotional value, which was studied in previous publications, we add a biographical analysis of the monarch. From this point of view, the scenes are grouped into three main themes: women’s prayer, preaching and conquest, and territoriality. An analysis that also reflects on their perceptive and synesthetic modes.

Key words: Isabel I of Castile; *Políptico de Isabel I*; *Devotio Moderna*; politics and territory; female devotion.

Cómo citar este artículo / Citation: Pérez Monzón, Olga (2023) “‘Unas tablicas guardadas en un armario’. Devoción femenina, política y territorialidad en el políptico de Isabel I de Castilla”. En: *Archivo Español de Arte*, vol. 96, núm. 384, Madrid, pp. 357-376. <https://doi.org/10.3989/aearte.2023.49>

Tras el fallecimiento de Isabel I en 1504, se procedió a inventariar el tesoro y las “*ropas, joyas y otras cosas*” de la cámara real, como paso previo a la almoneda de todos los bienes de la monarca Trastámara.² En la documentación generada por este proceso, se encuentra la primera cita a las cuarenta y siete tablas de temática mariana y cristológica que conforman el llamado *Políptico de Isabel I*, objeto de análisis en el presente estudio.³

* Este trabajo forma parte del PGC2018:093822: B:100 financiado por Feder/Ministerio de Ciencia e Innovación-Agencia Estatal de Investigación.

¹ olgapmonzon@ghis.ucm.es / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3174-3408>

² El proceso dio origen a una interesante documentación conservada en el Archivo General de Simancas (Valladolid). La transcripción parcial de la misma en Sánchez Cantón, 1950.

³ Alonso Xymenez y Felipe Morros, iluminador y pintor de la reina, firmaron el documento el 25 de febrero de 1505. Archivo General de Simancas (AGS), Contaduría Mayor de Cuentas (CMC), Primera época, leg. 192, fol. 20. Pub: Sánchez Cantón, 1930: 97-98 e Ishikawa, 2004: 9-10.

La subasta real dio como resultado la diseminación del conjunto, unas tablas se vendieron a nobles, otras a su nuera Margarita de Austria, algunas se perdieron y varias acabaron retornando a la colección real.⁴ Una dispersión que ha determinado que perdamos ciertas claves interpretativas del conjunto considerado como una pieza clave de las narrativas visuales desplegadas por la gobernante castellana.

Los primeros argumentos para el análisis de estas piezas parten de la información proporcionada por el citado legajo conservado en el Archivo General de Simancas. Un documento sucinto en contenido, con notables ausencias sobre la/s autoría/s de las piezas; pero sugerente en la mención de varios ítems:

- La conservación aislada e independiente de cada tabla y su custodia en un contenedor común; según cita expresamente el documento, “*en un armario*”.
- El enunciado identificativo de cada escena religiosa con la evidencia del domino de las “*ys-torias*”, en el sentido de narraciones compositivas,⁵ frente a la mínima presencia de “*ymá-genes*” o figuras aisladas.⁶ Una individualización que, si bien suele ajustarse a una denominación iconográfica de uso común (Entrada en Jerusalén, el Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo,...), en un número reducido de ejemplos ofrece particularizaciones semánticas que están permitiendo plantear lecturas interpretativas complementarias a las tablas de devoción. Sobre este tema, volveremos en las siguientes páginas.
- El idéntico tamaño de todas las “*tablicas*” de devoción. Una escala reducida —unos 21 x 15 cm—, fácilmente manejable, comparable en dimensiones a las de las estampas devocionales u otros libros de la reina Trastámara. Es el caso del *Breviario de Isabel* conservado en la British Library (Add. Ms. 18851. Última década del s. XV, 230 x 160 mm),⁷ ligeramente superior en dimensiones a las piezas del *Políptico*.

Una coincidencia de tamaño entre ambas obras —tablas y libro— que manifiesta su sincronía con la praxis devocional de la *devotio moderna*. Movimiento religioso que defendía la oración íntima y piadosa, en silencio y en soledad ya que la lectura de textos o la contemplación de imágenes permitía al devoto sumergirse empáticamente en el hecho religioso y participar activamente en el mismo.⁸ Una actitud de introspección que conectaba proactivamente con la imagen religiosa creando una intersección emocional, íntima y atemporal que, como última coda, favoreció la representación del fiel/donante en la propia secuencia bíblica, lo que nos sumerge directamente en los parámetros del retrato de la época.

Así figura en la conocida imagen de *María de Borgoña en oración* (*Libro de Horas de María de Borgoña*. c. 1470-1480, fol. 14v. Codex Vindobonensis 1857. Österreichische Nationalbibliothek, Viena) con la audaz inserción de tiempos y espacios diacrónicos: el recinto real privativo de un hogar doméstico, concebido a modo de “*marginalia*” circundante, donde la noble emerge enfrascada en la lectura; y el espacio mental correspondiente a su visión u oración personal donde María con el mismo traje reza directamente ante la Virgen sin ningún tipo de intermediarios [fig 1].

Unas intersecciones crono-temporales que, en una versión menos sofisticada, encontramos en ciertas tablas del *Políptico de Isabel I* como en el *Milagro de los panes y los peces* (Patrimonio Nacional, Madrid) donde Isabel y Fernando comparten auditorio con la multitud que asiste a la homilía pronunciada por Cristo [fig. 2]. Para completar la escenografía que apreciábamos en la miniatura flamenca, faltaría por añadir un ingrediente: la específica domesticidad de la reina y

⁴ El periplo de estas tablas ha sido analizado por varios autores que han atendido tanto a cuestiones meramente crematísticas, resaltando la tasación no muy elevada de las tablas, como a sus diferentes compradores. Faltarían por desbrozar las razones que determinaron esas adquisiciones; e identificar a todos los agentes participantes en este proceso, como Felipe el Hermoso reivindicado recientemente por Miguel Ángel Zalama como mediador de ciertas compras. Sobre el tema Zalama, 2008: 61; Zalama, 2019; Martín Barba, 2019; y Rojewski, 2022.

⁵ Una reflexión sobre el significado de este término en los documentos de la época y su contraposición al de “*ymágenes*” en Pérez y Miquel, 2020: 190-191.

⁶ De todo el conjunto, solo se aclimatan al carácter de figuras las tablas de “*San Michel y San Gabriel. San Juan, Santiago Mayor, San Pedro y San Pablo*”.

⁷ https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_18851. Consulta 26 de diciembre de 2022.

⁸ Una de las últimas aportaciones en Miquel, 2022: 357-384 y López Montilla, 2023.



Fig. 1. *María de Borgoña en oración* (*Libro de Horas de María de Borgoña*, c. 1470-1480, fol. 14v. Codex Vindobonensis 1857. Österreichische Nationalbibliothek, Viena).

su presencia física practicando el rezo con sus imágenes de devoción. Y nos interesa, muy especialmente, recrear esta “composición de lugar” para aprehender la intensidad emotiva que debía producir verse representado a uno mismo en un tiempo ajeno y además bíblico; en cierto modo, habitar en el otro lado del espejo aludiendo con un sentido claramente anacrónico a la emblemática novela de *Alicia en el país de las maravillas* (1860) de Lewis Carroll.⁹

Y, con ello, queremos señalar los dos aspectos sobre los que vamos a desbrozar nuestro acercamiento a esta obra nuclear del tardogótico hispano: su modo perceptivo y proxémico, y el planteamiento icónico del conjunto pictórico.

⁹ La bibliografía ha ahondado recientemente sobre el valor perceptivo y sensitivo de estos espacios liminares como Gertsman y Stevenson, 2012. La reflexión sobre el relato anacronista en las obras de la época tiene en Nagel y Wood (2017) uno de sus pilares básicos.



Fig. 2. *Milagro de los panes y los peces*. Juan de Flandes (Patrimonio Nacional, Madrid).

La experiencia del rezo: contemplar e interactuar con las “*tablicas*” de devoción

La aludida cita del archivo de Simancas menciona la conservación de todo el conjunto devocional en un “*armario*”. No se incluye ninguna precisión más, ninguna explicación adicional al simple enunciado de este contenedor que interpretamos como una suerte de baúl o cajón similar a los empleados en el transporte de mercaderías diversas, entre las que se encontraban los objetos artísticos. Los trabajos de Iban Redondo, con el apoyo de diferentes fuentes textuales y visuales, nos han permitido radiografiar y visionar sus distintos formatos, materialidades, posibles cobertores textiles o compartimentos internos para preservar el movimiento o la conservación de estas piezas en su movimiento y uso.¹⁰

¹⁰ Redondo Parés, 2020.

Unas análogas fuentes de análisis indican que unas envolturas parecidas se emplearon para la custodia de los objetos artísticos preservados en los tesoros palatinos y religiosos. En las entradas del tesoro real del alcázar de Segovia, se incluyen retablos y pinturas protegidas en cajas heterogéneas en su forma, tamaño, materialidad y aditamentos envolventes:

Una caxa cuadrada encorada en que están quatro pinturas de lienzo las tres son el rey e la Reyna de Inglaterra e su fijo e la otra la infanta doña María... Otra pintura de mí el rey e de mí la Reyna e Dyos Padre como hecha la bendición e dos figuras de la archiduquesa en un caxón de palo blanco largo.¹¹

En los casos citados, las pinturas guardadas coinciden en su condición de retratos. Corresponden a miembros de la familia Trastámara y a representantes de otros linajes europeos, probables regalos diplomáticos, conforme a uno de los usos otorgados a este género artístico tan notable en el discurso político de la época.¹² Lo significativo desde el punto de vista que nos ocupa es constatar que los estuches/recipientes contenedores no solo servían para su mejor conservación, también evidencian que los retratos no siempre estaban visibles, ni permanecían expuestos.¹³ Una coyuntura extrapolable a las tablas del *Políptico de Isabel I* que nos permite dar un contexto más amplio a su “armario” contenedor al situarnos en una realidad ampliamente desarrollada durante el siglo XV: la contemplación pautada de los objetos, su visión limitada en el tiempo y en el espacio con la creación de escenografías efímeras.

En diferentes trabajos, hemos centrado la atención en las prácticas expositivas desarrolladas en el tardogótico y la preferencia por una observación cambiante de los objetos y un planteamiento camaleónico de los espacios.¹⁴ Su contemplación modulada, condicionada a momentos precisos, conforma el marco adecuado para conseguir las sensaciones de sorpresa, intensidad perceptiva, y en último término, emoción empática y sinestésica requerida en la asimilación y valoración del repertorio artístico.

Diferentes textos de la época y el propio imaginario visual, convertido en una suerte de huella arqueológica de la mirada, nos acercan a estas prácticas de *tempus* efímero aplicables tanto al entorno urbano como al interior de espacios cívicos y religiosos¹⁵ y, como hemos indicado, a la contemplación de la imagen devocional. A través de la “*filmografía*” de la época advertimos capillas privadas y *studiolos* adornados con pequeños retablos de visión cambiante según su uso;¹⁶ altares con alhajas expuestas a través de velos cobertores;¹⁷ y tablas devocionales asidas a la pared de modo estático o en visión transitoria con la yuxtaposición de un panel fijo y otro de mirada cambiante.¹⁸ La práctica piadosa, asimismo, permitía su custodia en cajas o bolsas de tejidos preciados y su empleo como aditamento de piezas de mobiliario, bien en el interior de camas de

¹¹ Sánchez, 1950: 172. De un tenor parecido: “*Onze caxas guarnesçidas para los retablos que están en la cámara... Que son los dichos 67.090 mrs.*” (*Cuentas de Gonzalo de Baena*, 1955, I, p. 345).

¹² Sobre la multifuncionalidad del retrato: Falomir, 2008.

¹³ Una circunstancia que podemos constatar en el *Díptico de Jean de Matheron* de Nicolás Froment (c. 1480. Musée du Louvre, París), pequeño retrato decorado en el verso y el reverso de sus tablas que ha conservado su bolsa de terciopelo de cubrimiento (<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010059196>. Consultado 3 de enero de 2023).

¹⁴ Pérez Monzón, 2013: 266-268; 2016:367-369; 2022: 810.

¹⁵ Las calles enramaban sus suelos y emparamentaban con tejidos sus edificios; mientras que los salones palatinos exhibían lujo y magnificencia en los banquetes con la colocación de sus urdimbres, aparadores de estrados y mesas de manteles. *Vid.* Domínguez Casas, 1993; Pérez Monzón, 2016:367-369; De Córdoba Miralles, 2002.

¹⁶ Y, por tanto, con sus portezuelas cerradas, abiertas o semiabiertas como aparece en la pintura de *la Anunciación* de J van Cleve, (c. 1525. Metropolitan Museum of Art, New York). <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436791>.

¹⁷ La pintura de Jean Bellegambe constituye un magnífico ejemplo de esta práctica ritual por la representación de un altar con un copón envuelto (*Virgen con Niño con Rosario, San Bernardo con monje cisterciense y abadesa Jean de Boubais*. c.1504-1534).

¹⁸ Una ornamentación cambiante que percibimos en la habitación de san Lucas y la tabla devocional asida a la pared mediante una endeble escarpia (*Libro de Horas de Juana de Castilla*, c.1486-1505. British Library. Add. Ms. 18852, fol. 184 r). https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_18852_fs001r.

doseles,¹⁹ bien en la superficie de escribanías y mesas²⁰ o, en el caso de los dípticos, gracias a su apertura angular y sujeción propia. Los reclinatorios también contribuían a “amueblar” el rezo al convertirse en soporte de imágenes y textos de oración que, en ciertos casos, podían integrar en su encuadernación tablas figurativas que, en un delicado anclaje, se abrían con el libro y permanecían visibles mientras el lector pasaba las páginas del manuscrito.²¹

La casuística es plural y diversa pero siempre coincidente en el diálogo cercano que se establecía entre el individuo y la imagen, el pensamiento y la palabra escrita con la figuración, con el objetivo último de crear entre ambos una intersección íntima generadora de sensaciones sinestésicas y emotivas que facilitaban la inserción del fiel en la propia acción religiosa. El *Políptico de Isabel I* claramente participó de estas prácticas.

Lo anterior nos lleva a discrepar de la opinión de algunos autores que consideran que, la cita de archivo relativa al citado conjunto, describe un proyecto inconcluso, una suerte de retablo al que le faltaría la mazonería unificadora de todas las tablas.²² Pensamos que el planteamiento previsto para el conjunto era el que define y expresa la documentación de archivo. Varias razones apuntan en esa dirección. Algunas las iremos desgranando en los epígrafes siguientes; pero, como primera reflexión, hemos de considerar que la configuración de todas las tablas en una única pieza afectaría irremediablemente a su modo contemplativo, motivaría un cambio en la escala perceptiva de las mismas y exigiría especialmente para las situadas en los niveles superiores una suerte de “lupa” en la mirada para poder apreciar su iconografía al quedar fuera del cono visual del ojo. Una coyuntura aún más enfatizada por la consideración de “*historias*” dadas a la mayor parte de las tablas con la consecuente multiplicación del número de personajes en cada composición, a la que habría que añadir a la aludida particularidad temática e iconográfica de ciertas pinturas que ciertamente requerían una mirada atenta y mantenida. Unos factores que impedirían esa comunicación directa y próxima exigible en la práctica de la *devotio moderna* y, por extensión, en la contemplación del *Políptico de Isabel I*.

No obstante, llama la atención su número, cerca de cincuenta tablas.²³ Una cantidad difícil de manejar que nos ha llevado a preguntarnos sobre la liturgia o la dramaturgia de su uso, máxime al tener que ajustarse a la gestualidad propia del rezo imprescindible para conseguir esos espacios de liminalidad requeridos en la oración individual. De modo plausible, seguiría las recomendaciones dadas por su confesor fray Hernando de Talavera de rezar con gestos contenidos, medida en las formas, en oratorios limpios, un entorno silencioso y, de forma bastante habitual, con ademán genuflexo.²⁴ Un gesto con el que se retratan de modo habitual los donantes contemporáneos, la reina incluida (*Virgen de los Reyes Católicos*. c. 1491. Museo del Prado, Madrid)²⁵ [fig. 3]. No obstante, como puntualiza Glenn Ehrstine, con ser preferente esta gestualidad, no era la única ya que se aceptaban otras posiciones corporales en la práctica piadosa.²⁶

¹⁹ Jean Fouquet adorna la cama de santa Isabel en el *Nacimiento de san Juan Bautista* con dos objetos de carácter devocional (*Las horas de Etienne Chavalier*, c. 1452-1460. Musée Conde, ms. 71, fol. 7).

²⁰ Simón Bening ubica al evangelista san Marcos en las *Horas da Costa* en un *studiolo* con un secreter convertido en atril de una estampa devocional (c. 1515, The Morgan Library Ms. M. 399, fol.119v). <https://www.themorgan.org/collection/da-costa-hours/238>.

²¹ Ilustra esta casuística el libro-altar del duque de Borgoña Felipe el Bueno con la Trinidad y la Coronación de la Virgen (1438-1450. Nationalbibliothek, Viena cod. 1800). Profundiza sobre este mobiliario López Montilla, 2023: 163-178.

²² Para Sue Weiss, a falta de la mazonería, las secuencias narrativas constituirían el cuerpo del retablo y las tablas de imágenes hagiográficas una supuesta predela o banco (2014: 125-128).

²³ Exactamente el documento cita cuarenta y siete tablas. Un número extraño e infrecuente que nos hace pensar en el extravío inicial de alguna tabla.

²⁴ Entre los distintos textos donde el confesor de la reina se ocupa de la oración femenina destaca la *Avisación a la virtuosa y muy noble señora doña María Pacheco, Condesa de Benavente*. Su estudio en Gómez Redondo, 2012: 798-802.

²⁵ La monarca Trastámara luce un traje de ricos tejidos y joyas de aparato, una indumentaria propia de actos celebrativos o entradas reales. El último trabajo de esta obra: Soler Moratón, 2022: 29-31.

²⁶ Ehrstine, 2012: 309. El artículo, además, incluye una relación detalladas de estas sensaciones y estados sinestésicos.



Fig. 3. *Virgen de los Reyes Católicos*. Maestro Reyes Católicos. c. 1491. Museo del Prado, Madrid.

La documentación guarda silencio sobre estas cuestiones y nos surgen otros interrogantes relativos a su uso más explícito. Conocer si se emplearon de modo exclusivamente individual,²⁷ se contemplaban a la par que se leían textos devocionales, o si fueron factibles otras posibilidades con la visión sincrónica de algunas tablas conforme al relato lineal evangélico o con base en otras lecturas transversales ya que, según expondremos en el siguiente epígrafe, planteamos que las “*tablicas*” pudieron usarse de acuerdo con registros icónicos alternativos relacionables con la biografía de la reina.

Una cualidad que lleva aparejado el tema de la posible sujeción de las tablas o su soporte de apoyo; en definitiva, el mobiliario que podía acompañar el rezo de la reina. Nuevamente no contamos con un apoyo documental preciso. Su reducido tamaño permitiría su asimiento por las manos; pero, por las razones antes expuestas, pensamos que sería más probable el uso de soportes más específicos. El abanico de opciones es amplio desde simples estantes pegados a la pared, muebles convertidos en puntuales apoyos de piezas devocionales, los habituales reclinatorios que solían engalanarse con tejidos heráldicos, o atriles más específicos con la posibilidad de colocar una o más piezas de modo directo o a través de artilugios mecánicos más sofisticados. El imaginario visual, de modo más o menos verosímil, nos inspira sobre estas posibilidades al trasladarnos a espacios habitados y en uso con un amplio muestrario de opciones [fig. 4]. Una circunstancia que hemos revertido en el entorno castellano a través de la lectura de los inventarios reales y la

²⁷ Pilar Silva defiende el uso individualizado de las imágenes tanto en la versión completa empleada en la cámara de la reina, como en una posible selección de las mismas durante las jornadas viajeras de la monarca (2004: 169).



Fig. 4. Atril con varios niveles (San Mateo, *Libro de Horas de Juana de Castilla*. C. 1485-1505. British Library. Add. Ms. 18852, fol. 186 https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_18852_fs001r

localización de piezas singulares de mobiliario como un curioso atril-retablo con varios encajamientos para imágenes:

Un arca que tiene el cobertero hecho a manera de retablo en que ay 22 encajamientos de estorias e imágenes de devoción de muchas maneras e entremedias de algunas de ellas unas tiras de oro tirado tan anchas como un dedo. Estaba la dicha arca fecha a manera de façistol con un paño de carmesy de pelo que terna dos tercias en algo.²⁸

Nos preguntamos si una pieza similar permitiría el asiento de las tablas de la reina e inclusive si el armario custodio de las “*tablicas*” fue solo un mero contenedor o pudo tener un plausible uso expositivo. Constituye un camino de investigación por explorar; además, sería necesario terminar de realizar los estudios técnicos de cada pintura con los correspondientes análisis de soportes y traseras para precisar cuestiones relativas a la autoría y comprobar si subsisten restos o indicios de anclajes, herrajes u otro cualquier elemento probatorio de su configuración y uso inicial.

La biografía visual y topográfica de Isabel en las “*tablicas*” de devoción

El casi medio centenar de pinturas coincide en su temática religiosa al ofrecer una completa narración cristológica con escenas relativas a los ciclos de Infancia, Vida Pública, Pasión y Gloria. A este relato, hay que sumar ciertas secuencias de exaltación mariana y un reducido ramillete de tablas con figuras hagiográficas. En general, representan temas afines a la tradición icónica cristiana sobre los que se han realizado importantes trabajos taxonómicos como los de Pilar Silva o Chiyo Isikawa;²⁹ sin embargo, no faltan particularismos icónicos y originales planteamientos compositivos que, desde la perspectiva de renovadas metodologías de la Historia del Arte, como la Antropología Cultural o los Estudios de Género, nos han llevado a reflexionar no solo sobre la identificación temática de las escenas sino sobre el porqué y el cómo de las mismas.

Unos elementos que aparecen vinculados a su compleja autoría. Y, con ello, nos referimos tanto a su autoría material vinculada al trabajo de los pintores de corte,³⁰ como a la llamada *autoritas intelectual* pergeñadora del programa planteado en la obra con la participación de los clérigos intelectuales integrantes del círculo de la reina. Hace unos años Chiyo Isikawa argumentó

²⁸ Torre, 1968: 374.

²⁹ Silva, 2004 e Isikawa, 2004.

³⁰ En el presente trabajo, no vamos a entrar en el análisis de esta cuestión; solo queremos recordar que se considera un trabajo de los pintores de corte Juan de Flandes y Michel Sittow, y, según la hipótesis de Weniger, Felipe Morros. Las últimas aportaciones en Silva, 2004: 157-256; Isikawa, 2004: 45-69; Weniger, 2011: 200-227; Hand y Koppel, 2018; Pérez y Miquel, 2020: 178-181; Rojenski, 2022: 5-23.

la influencia del pensamiento de Hernando de Talavera, primer obispo de Granada y confesor de la reina, en la definición icónica del *Políptico*.³¹ Una hipótesis, reafirmada en trabajos posteriores de Felipe Pereda,³² que compartimos plenamente; pero no tanto en su consideración como un referente único. La complejidad ideológica desarrollada en esta obra, similar a la planteada en proyectos coetáneos como el panteón de la cartuja de Miraflores,³³ nos lleva a pensar en la participación paralela de otras personalidades. Nombres como Pedro González de Mendoza o Alonso de Burgos, prohombres culturales y eminentes comitentes artísticos, no debieron estar ajenos a su configuración. Una casuística plausible ya que las “*tablicas*”, además de promover una lectura devocional, incorporan otra sumamente interesante en clave política mediante la personalización de las secuencias evangélicas y la introducción del tiempo presente, el tiempo de la Reina, en el discurso evangélico.³⁴

De tal modo que, según nuestra hipótesis, podemos considerarlas como una suerte de biografía personal de la monarca castellana donde las escenas genuinamente religiosas se mezclan con otras relativas a la conceptualización del poder monárquico a través de su mimesis con figuras bíblicas; interfieren con episodios de su biografía personal vinculados especialmente a su maternidad y la demoledora muerte de sus hijos o descendientes; y conectan con su estela política mediante la transmutación de narraciones neotestamentarias en hechos referentes de la vida del reino, como la expansión marítima o la conquista y cristianización del reino nazarí.

Todo bajo los principios de la definición teórica del poder monárquico perfectamente articulado en *las Partidas* de Alfonso X y mantenido en el tiempo donde el rey/la reina se representa por su imagen y sus símbolos, en especial, la heráldica planteada no solo con un valor identificativo sino plenamente sustitutivo y de remembranza.³⁵

Un binomio al que podemos añadir como tercera coordenada la inclusión del territorio, en base a la ecuación propia del período de igualar el rey/la reina con su reino y que las “*tablicas*” visibilizan a través de la presencia de ciertos hitos del paisaje monumental castellano como nuevos escenarios de las secuencias bíblicas.

Bajo este prisma, la memoria regia de Isabel I en el *Políptico* se vertebra a través de un abanico de variables que incluyen desde sus representaciones figurativas propiamente dichas a la cita de sus armoriales pasando por la representación de los edificios o las ciudades distintivas del reino. Formas heteróclitas de aludir a una misma realidad que permiten plantear lecturas alternativas al discurso lineal del relato evangélico³⁶ que nos ha llevado a estructurar su lectura en torno a tres grandes apartados: oración en femenino; expansión y catequización del reino; y el territorio de la reina.

La oración en femenino

Los recientes estudios de género en la Edad Media han introducido nuevos puntos de vista sobre el valor signifiante de ciertas historias evangélicas desde la percepción de la devoción fe-

³¹ Ishikawa, 2004: 23-45.

³² Pereda, 2007: 273.

³³ Pérez Monzón, 2021: 238-240.

³⁴ Una circunstancia que, por otra parte, no resulta excepcional. Resulta pertinente la cita del texto de Elisabeth Morrison donde plantea la originalidad icónica de ciertas miniaturas de las llamadas *Horas de James IV* en relación a la dedicatoria a su esposa Margarita de Tudor (Morrison, 2013: 473-504).

³⁵ El trasfondo de las palabras del texto alfonsí se mantuvo durante todo el período medieval: “*La ymagen del Rey, como su sello, en que está su figura, e la señal que trae otro sí en sus armas, e su moneda, e su carta, en que se nombra su nome, que todas estas cosas, deven ser mucho honradas, porque son en su remembranza do él non está*”. *Segunda Partida*, Título XIII, Ley XVIII.

³⁶ Lecturas cambiantes para las que, por otra parte, resultarían muy útiles las piezas de mobiliario antes aludidas. En el presente trabajo, hemos atendido a una lectura que cohesionan las escenas evangélicas con la biografía vital de la reina, lo que nos ha llevado a centrar nuestro discurso en un número determinado de estas “*tablicas*”. Este criterio no invalida otros posibles usos devocionales, sobre los que estamos trabajando en la actualidad, que podrían vehicular de modo armónico todo el conjunto.

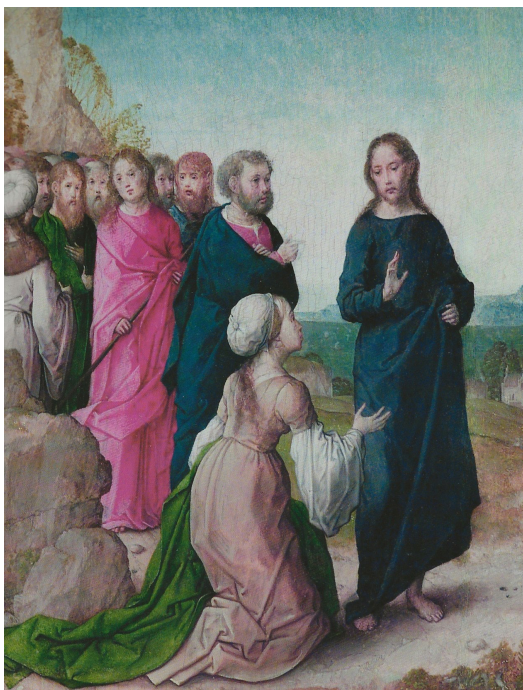


Fig. 5. *Encuentro con la Cananea* (Patrimonio Nacional, Madrid).

menina. Investigadoras como Joni M. Hand³⁷ o Marian Bleeke,³⁸ respectivamente, explican las elecciones icónicas de figuras principescas como una visual demostración de identidad o bajo la perspectiva de la maternidad femenina. De este modo, imágenes marianas de la *Virgen de la leche*, la *Virgen preñada* o la *Virgen parturienta* facilitaban una particular teoría de recepción y respuesta en un público femenino; mientras que el dolor de las progenitoras en la *Matanza de los Inocentes* trasfiere emocionalmente los estrechos vínculos materno-filiales, se convierte en una alegoría del dolor lacerado y en una prefiguración del tema de la Piedad definido por el estado antinatural de sostener en el regazo materno el cuerpo inerte del hijo. Los pintores de la reina cultivaron estos usos de la imagen devocional en femenino asentándose una dinámica que mantuvieron sus descendientes directos³⁹ y se prolongaron en los siglos de época moderna, conforme ha demostrado María Cruz de Carlos en su libro *Nacer en palacio* donde monarcas y figuras de la realeza se mimetizaban con personajes de tradición bíblica.⁴⁰

Unas consideraciones que, a nuestro criterio, concurren en el *Políptico de Isabel I* donde varias de las “*tablicas*” tienen un protagonista femenino.⁴¹ En concreto, tres de los episodios vinculados a la vida pública de Cristo y uno del ciclo de gloria se dedican a encuentros con mujeres arrepentidas: *la Magdalena* (Jn 12,1-8; Lc 7, 36-50. Palacio Real, Madrid), *la Cananea* (Mt 15, 21-28. Palacio Real, Madrid) [fig. 5], *la Samaritana* (Jn 4, 1-30. Musée du Louvre, Paris) y el *Noli me tangere* (Mc 16, 9; Jn 20, 15-17. Palacio Real, Madrid).

Sin ser temas ajenos a la tradición cristiana, sorprende la reiteración o la insistencia ante un mismo asunto; máxime al constatar la ausencia de secuencias de carácter taumatúrgico tan habituales en la iconografía cristiana. No hay escenas de curaciones de enfermedades corporales o mentales —sanaciones de paralíticos, ciegos o endemoniados— donde Jesús muestra su condición teofánica. Y la coincidencia de ambas circunstancias no puede ser casual, arbitraria o un recurso meramente repetitivo; desde nuestro punto de vista, corresponde a un planteamiento razonado y estrechamente vinculado al lenguaje retórico de la persuasión donde no puede olvidarse la condición femenina del destinatario principal del conjunto.

Todas las escenas se focalizan en el diálogo directo y personal entre Cristo y mujeres reconocidas por sus fuertes convicciones y creencias con el axioma del arrepentimiento y la práctica de la penitencia como ejes nodulares de su proceder. Unas cualidades que validan su condición de prototipo de conductas femeninas y, por extensión, del buen quehacer regio. En suma, unas figuras femeninas

³⁷ Hand 2018: 140-142.

³⁸ Bleeke, 2017.

³⁹ La comitencia femenina de las hijas de la reina en García Pérez, 2020.

⁴⁰ De Carlos Varona, 2018.

⁴¹ Una metáfora visual que Juan de Flandes mantuvo en otras obras vinculadas al patrocinio regio como el retablo de san Juan Bautista destinado a la cartuja de Miraflores (Burgos). Particularmente en la escena del *Nacimiento del Predecesor* donde la reina da rostro a una de las matronas del parto. Cit. Kasl, 2014: 167-169. En este sentido, resulta especialmente lamentable la pérdida de las tablas relativas al ciclo de Infancia ya que pensamos que su análisis permitiría corroborar los argumentos esgrimidos.



Fig. 6. *Cómo apareció [Cristo] a Nuestra Señora en la mañana* (Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie).

representantes de tiempos bíblicos vistas como modelo y espejo a la vez —nuevamente, los umbrales cruzados de *Alicia en el país de las maravillas*— de la monarca Trastámara y su ideario moral.

No fue un *unicum* en la época. Otras obras vinculadas a la memoria regia exteriorizan una praxis parecida como el sepulcro de Juan II de la cartuja de Miraflores donde, como señaló Joaquín Yarza, una pléyade de figuras veterotestamentarias actúan como mímisis y carismáticos predecesores del padre de Isabel, en su condición de buenos gobernantes regios.⁴²

Un pensamiento coincidente con los libros de devoción de su biblioteca donde se conservaban varios ejemplares de la *Vita Christi* del Cartujano (ca. 1300-1377/8) y su elogio penitencial de la figura de la Magdalena, una de las devociones más asentadas de la reina. Y, en ese sentido, llamamos la atención que en la citada almoneda real la escena evangélica de *Cristo en casa de Simón* se referencia como “*la penitencia de la Magdalena*”, en una personalización de cualidad femenina de esta temática bíblica que añade nuevos argumentos a esta perspectiva de género que estamos planteando.

Un enfoque que en el *Político* permite analizar ciertas elecciones icónicas bajo la visión de la maternidad femenina; es el caso de la pintura *Cómo apareció [Cristo] a Nuestra Señora en la*

⁴² Yarza, 2007: 40-50.



Fig. 7. Escudo real. Detalle de la escena *Cómo apareció [Cristo] a Nuestra Señora en la mañana* (Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie).

mañana (Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie) [fig. 6]. El tema, poco empleado en el abecedario visual, se centra en el encuentro de Cristo resucitado y su madre en la soledad de la alcoba.

Nuevamente la tabla se articula en el diálogo de dos personajes a través de los gestos oratorios de su hijo y la mano en el pecho de María en señal de aceptación del mensaje recibido. La comunicación gestual se completa con la verbal, no oída, pero escrita en la filacteria que comunica a ambos personajes con la inscripción: “*Ya he resucitado y estoy contigo. Aleluya*”.

El escenario es solemne. El paisaje natural del *Encuentro con la Cananea o la Samaritana* trueca en un espacio palatino, impreciso en la identificación de la estancia pues, si bien la arquitectura semeja la forma de un pórtico, el mobiliario nos sitúa en la más pura domesticidad. Tras María, asoma una cama de aparato

perfectamente identificada con su correspondiente estructura textil de cielo, colcha, goteras y lujosos adornos de pedrería. Similar en formato y calidades a las que describen los inventarios palatinos y que debían ornar las estancias privadas de la Reina.⁴³

La individualización del espacio procede del frontón que cierra la arquitectura y su ornato con el escudo real [fig. 7]. Una figura heráldica empleada como un símbolo sustitutivo e identificativo de la reina que el abecedario artístico de la época reprodujo en disimiles formatos, desde la pequeña escala de la tabla pictórica aquí mencionada, al tamaño monumental de interiores arquitectónicos como la cabecera del monasterio de san Juan de los Reyes (Toledo), frustrado panteón de Isabel y Fernando donde los frisos heráldicos perimetran e identifican el espacio regio [fig. 8]. En este último caso, la escala colosal de los escudos cincelados permite acercarnos con una mirada microscópica a la tabla del *Políptico* y reconocer con claridad los distintos componentes de este signo heráldico: el cuartelado de Castilla y Aragón con el ápice de la granada, el timbre de la corona o la cabeza y las alas explayadas del águila tenante. Cambia la escala, pero no su valor semántico; en la época, estaban perfectamente identificados y asumidos estos códigos visuales.

El armorial heráldico define la cámara de la Virgen María o, con más propiedad y según nuestro criterio, la cámara de la Reina ya que se produce una ósmosis figurativa entre ambas figuras al compartir personal y maternalmente el mismo dolor-soledad⁴⁴. María la muerte de su hijo y en el caso de la gobernante Trastámara, el fallecimiento de su único hijo el príncipe Juan (1478-1497).

Una metáfora visual extraña desde nuestra óptica contemporánea pero habitual en el periodo, muy proclive a este tipo de invenciones visuales⁴⁵. De tal forma, encontramos estos gestos latreúticos en representaciones teatrales donde los monarcas asumieron la identidad de personajes bíblicos⁴⁶ o en textos como las *Memorias del reinado de los Reyes Católicos* de Andrés Bernáldez o la *Anónima continuación* de la “*Crónica*” de Pulgar donde, de forma precisa, se establecen hilvanos

⁴³ En la testamentaria real, se citan diferentes paños de cama, cobertores o goteras. Cit. Torre, 1968: 274-277.

⁴⁴ Para otros autores, la cita heráldica se justifica más por la pertenencia de la pintura a la Reina. El análisis arquitectónico de este pórtico, en el contexto de sus posibles fuentes de inspiración en Redondo, 2022: 79-81.

⁴⁵ Juan de Flandes usó, en otras ocasiones, estos guiños que permitieron la inserción de otros personajes de la Corte en escenas religiosas. Su análisis más particularizado en Redondo, 2022: 72-74.

⁴⁶ Muy ponderadas fueron las justas celebradas en Valladolid en 1428 donde Juan II apareció como “*Dios Padre*” y sus acompañantes “*con diademas, cada vno con su titulo del santo que era, e con su señal en la mano de su martirio*”. Cit. Cañas, 2010:173.



Fig. 8. Escudo real. Interior de la cabecera de la iglesia de san Juan de los Reyes (Toledo).

metafóricos entre el dolor de la Virgen María y el de la reina atravesada por las heridas causadas por la pérdida de varios de sus descendientes, particularmente del heredero.⁴⁷

La corte y la espectacularidad religiosa estaban acostumbrados a estas interjecciones fronterizas que la práctica visual no inventa, solo corrobora y fija en la memoria y nuevamente imaginamos sobre el valor empático que debía producir en Isabel su oración ante la secuencia bíblica evocadora, en este caso, de su dolorosa biografía personal.

Expansión y catequización del reino

Los elementos de tinte personal adquieren visibilidad en otras escenas del *Políptico* que introducen, del mismo modo, en el relato bíblico un tiempo presente revestido de significado político.

Pensamos en piezas tan singulares como las *Bodas de sant Juan en casa del archiclicino* —las *Bodas de Caná*— (New York, Metropolitan Museum of Art) interpretada por Isikawa como una alegoría del matrimonio entre el príncipe heredero Juan y Margarita de Austria⁴⁸, en su consideración como un símbolo de la continuidad del linaje Trastámara.⁴⁹ La *Multiplicación de los Panes y los Peces* (Patrimonio Nacional, Madrid) [fig. 2] relativa a los sucesos consecuentes a la conquista del reino nazarí; o en la tabla de *Jesús apaciguando la tempestad* (Patrimonio Nacional, Madrid) alusiva a la expansión marítima desplegada por la corona de Castilla en los momentos finiseculares del siglo XV.

Las tres escenas aparecen enhebradas por la cualidad histórica otorgada a los hechos evangélicos con la rúbrica de la presencia de la familia real en todas ellas. En las dos primeras pinturas, a través de las efigies regias propiamente dichas —los príncipes Margarita y Juan en las *Bodas de*

⁴⁷ Gómez Redondo, 2012: 130 y 143. Para completar Martínez de Medina, 2003: 11-42.

⁴⁸ Isikawa, 2004: 90-93.

⁴⁹ Una interpretación que añade nuevos argumentos a la vindicación del imaginario visual del príncipe heredero, muy difuminado por la memoria posterior, al que recientemente se han atribuido nuevos retratos como el *Hombre con sombrero rojo* de Michel Sittow (Vega, 2023: 120-122).

Caná, y los monarcas Isabel y Fernando en la *Multiplicación de los Panes y los Peces*— y mediante las enseñas heráldicas de la corona en *Jesús apaciguando la tempestad*.

A diferencia de la escena de Berlín, la secuencia del milagro evangélico constituye un tema recurrente en los ciclos de vida pública de Cristo con objeto de ensalzar la vertiente taumatúrgica del Mesías. Lo particular, por tanto, no radica en la elección temática en sí misma, sino en su formulación compositiva. El reparto del alimento salvífico, en torno al que suelen vertebrarse la mayoría de las representaciones;⁵⁰ en la pintura de Juan de Flandes ocupa un lugar secundario —estrictamente lateral— al convertirse la “*ystoria*” neotestamentaria en una prédica cristológica ante una abigarrada multitud donde destacan los atentos rostros de Isabel y Fernando. De tal modo, la escena bíblica, se traslada a tiempos contemporáneos, al tiempo de la Reina, y, deliberadamente, al ecosistema de su actuación política.

El sermón formó parte de la cultura visual de la época, en la tradición impulsada por las órdenes mendicantes que convirtieron estos actos proselitistas en acontecimientos urbanos y multitudinarios. En ellos, la palabra se acompañaba de gestos nemotécnicos, imágenes, música y representaciones parateatrales, un símil de los dramas litúrgicos celebrados desde antiguo en templos y ciudades. Se difundieron de viva voz, y se perpetuaron en textos e imágenes codificándose casi un subtema icónico dedicado a la predicación con una tipografía compositiva bastante asentada: ubicación preferentemente urbana de la prédica, atril portátil con tejidos cobertores, gestos de dicción del orador y la presencia de un público variado donde no suelen faltar elementos anecdóticos como el del asistente aburrido y somnoliento. Fueron especialmente célebres las pláticas de san Bernardino de Siena, san Pedro Mártir o san Vicente Ferrer;⁵¹ y, en absoluto, fueron ajenas al universo de Isabel.

Según ha estudiado Felipe Pereda,⁵² después de la conquista del reino nazarí, la preocupación apremiante fue la organización de la diócesis y el desarrollo de la catequización con la colaboración imprescindible del obispo Hernando de Talavera que empleó todos los ingredientes del *ars praedicandi* en los actos celebrados en las ciudades del reino de Granada y en la propia capital nazarí. A tal fin, preparó sermones masivos en las Alpujarras y favoreció la celebración de actos litúrgicos o paralitúrgicos donde la palabra del sermón y la prédica se completaba con la contemplación de “*imáxines de papel*” o la visión de “*representaciones santas y devotas*” destinadas a facilitar el aprendizaje doctrinal.

La reina participó activamente de este panorama proselitista arbitrado en la sintonía de los poderes político y religioso. Son conocidas sus compras y entregas de imágenes y alhajas litúrgicas para las iglesias y ciudades recién conquistadas; además, la correspondencia mantenida con Talavera manifiesta que estaba al tanto de estos actos multitudinarios y efímeros. Resulta plausible, por tanto, imaginar en las nuevas ciudades castellanas unos fotogramas parecidos al representado en la escena del *Político de Isabel I* donde el hecho evangélico muta en un populoso sermón. Un giro semántico referido de forma explícita en la descripción dada a la “*tablica*” en la citada almoneda de Toro: “*quando farto los cinco mil hombres y predicaba*”⁵³. Una aclaración ya perdida en el inventario real de 1600 “*el milagro de los panes y los peces*”, y con el olvido del matiz quedaba difuminada la “temporalidad” otorgada a la escena religiosa por Juan de Flandes.

Una particularidad acentuada por la reconocible presencia de los reyes en el acto. No hay duda al respecto ya que el pintor acude a uno de los prototipos más emblemáticos de la reina del que se conservan más de una copia [fig. 9].⁵⁴ Una elección que refuerza el anacronismo cronológico de la escena, y la *liminalidad* propia de la *devotio* que posibilita estos trasvases de calendario y, con ello, la inserción de la reina —mental y presencialmente— en una nueva versión de los hechos cristológicos: la política religiosa de catequización del reino nazarí.

Una individualización de signo gubernativo que, asimismo, vemos reflejada en otra de las escenas del conjunto, *Jesús apaciguando la tempestad* (Palacio Real, Madrid) [fig. 10], singular por

⁵⁰ El célebre mosaico de san Apolinar de Ravena (siglo VI) sirve para ilustrar esta consuetudinaria casuística.

⁵¹ A modo de memoria perenne de estos actos efímeros, encontramos las tablas del *Milagro de la nube* de Pedro Berugete (c. 1493-1499. Museo Nacional del Prado, Madrid) o la anónima *Predicación de san Vicente Ferrer y la Ascensión de Cristo* donde la voz del santo se acompaña del enarbolado de una imagen apocalíptica (c. 1470-1490. Dominicos *Las Caldas de Besaya*, Cantabria).

⁵² Cit. Pereda, 2007: 273.

⁵³ Ishikawa, 2004: 137.

⁵⁴ El último trabajo sobre los retratos de Isabel en García-Frías, 2023, pp. 61-96.-



Fig. 9. Retrato de Isabel I, Juan de Flandes (Patrimonio Nacional, Madrid).

su temática y su resolución compositiva. Unas cualidades que llevaron a Pilar Silva a considerar la tabla como el resultado de una petición precisa⁵⁵ y que, según planteamos, se ajusta a la intención primaria de personalizar en las “*tablicas*” los hechos clave de la vida de la reina.⁵⁶

Todo es particular en esta escena de devoción. En primer lugar, el relato que presenta a los apóstoles-pescadores con Cristo como pacificador de las fuerzas de la naturaleza cuidadosamente muta en una secuencia de matiz paralitúrgico. De tal modo, el contenido telúrico de la frase de san Mateo “*increpó a los vientos y al mar y sobrevino una gran calma*” (8,27) se concreta en una figura teofánica de ademanes serenos y gestos elocutivos al sostener el orbe en una mano y realizar el gesto de bendición ritual con la otra. Una corografía que completan los apóstoles identificados por algunos de sus atributos (las llaves de san Pedro, la espada de san Pablo), y la ostentación de alhajas de distinto uso litúrgico como pequeños libros devocionales, la cruz con astil de tipología procesional o el cáliz eucarístico empleado, asimismo, como atributo de san Juan.

El trueque de una escena bíblica en otra de tono sacramental coincide con la presencia de dos figurantes que no se ajustan a las exigencias estrictas del guion evangélico. Nos referimos a los dos operarios del navío, el controlador del timón y el encargado del enarbolado de la vela, imprescindibles en el manejo de la embarcación representada que, de modo muy significativo, copa la práctica totalidad del espacio pictórico.

⁵⁵ Silva, 2004: 186-188.

⁵⁶ La escena también ha recibido otras interpretaciones. En este sentido, Ishikawa planteó la escena como una alegoría de la iglesia cristiana y del buen gobierno de Fernando (2004: 78).



Fig. 10. *Jesús apaciguando la tempestad* (Patrimonio Nacional, Madrid).

Su escala, centralidad compositiva y el verismo de su planteamiento le convierten en el gran protagonista del relato. Es una nao, como indica expresamente el inventario de Toro —“*como fue Xpo en la nao sobre el mar*”—⁵⁷ evidencia su fisonomía de timón, vela y ausencia de remos; y constata la presencia de los citados marinos. Unos elementos que definen y cualifican la embarcación más característica de la época con la que el reino de Castilla orquestó su política expansionista de ultramar.⁵⁸

Y, en este sentido, no parece casual la relevancia que la composición pictórica ha otorgado al componente acuático. Si el suelo rocoso del primer término, con diseminados arbustos y especies acuáticas, parece delimitar el lago Tiberiades; este parece perder su perfil en el fondo compositivo donde la superficie lacustre adquiere una connotación marítima, casi oceánica, nuevamente evo-

⁵⁷ Una cualidad nominativa perdida en los siguientes inventarios de la obra. En el ítem de Malinas figura como “*comme N^{ro} S^{or} estoit en une naviere avec Mon^{sr} saint Pierre qui pescheoit*” y en el de 1600 “*quando aparecio Xpo a Sanct Pedro en la nabe*”. Las citas extraídas de Ishikawa, 2004: 77.

⁵⁸ Aznar, 2006: 323-339.

cadora de unos hechos relevantes en la política del reino. Una particularidad que queda signada con la personalización del navío real a través del izado en el astil mayor de una banderola con el escudo real, el cuartelado de Castilla y Aragón, y una inscripción laudatoria hacia el rey —“*larga vida al rey*”—. Citas expresas a la connotación monárquica otorgada a la escena.

El territorio de la reina

Como indicábamos en los párrafos previos, el rey/la reina puede significarse a través de su efigie, su heráldica o su territorio, lo que da cabida a la representación del paisaje monumental en las escenas bíblicas.

Una reciente historiografía ha profundizado en los distintos matices otorgados a esta temática inanimada tan característica de la realidad tardogótica. En la mayoría de los casos, esta corresponde a un imaginario tópico común en sus fórmulas pero sin ninguna precisión nominativa; pero, en singulares ejemplos, cada vez más evidentes, las microarquitecturas pintadas adquieren un reconocido componente de verosimilitud al memorizar un específico *skyline* urbano, un edificio singular o una cierta particularidad topográfica.⁵⁹ Unos mimbres que configuran el léxico de los recientemente llamados retratos arquitectónicos cuya praxis coincide en concepto con los principios definidores del retrato fisionómico y su voluntad de perpetuar la realidad contemporánea, bien en los semblantes de sus habitantes, bien en los perfiles de los espacios que habitan.

Ambas realidades coexisten en las tablas del *Políptico de Isabel I*. Y, a falta de realizar un pormenorizado estudio del mismo, queremos llamar la atención sobre la presencia en algunas pinturas de ciertos paisajes que evocan el imaginario de la reina y su ecosistema cultural a través de sus ciudades más emblemáticas, sus espacios de residencia o sus hechos políticos más relevantes.

Un abanico de opciones que podemos concretar en las escenas de la *Entrada en Jerusalén* (Patrimonio Nacional, Madrid) donde Ishikawa ya percibió los perfiles amurallados de la ciudad de Ávila⁶⁰ [fig. 11]; los *Improperios* emplazada en el patio del cuarto de la reina en la catedral de Toledo advertido por Fernando Marías y Felipe Pereda⁶¹; los paisajes andalusíes de macizas arquitecturas militares estudiados por Juan Carlos Ruiz Souza;⁶² el edificio religioso tardogótico de la *Última Cena*;⁶³ o la probable representación de alguna de sus residencias más queridas ¿castillo de Arévalo o castillo de Medina del Campo? [fig. 12] con sus sólidos volúmenes en los *lejos* de la tabla *Cómo apareció [Cristo] a Nuestra Señora en la mañana* [fig. 6]. Demasiadas coincidencias para considerar el hecho como meramente casual. Hay una intencionalidad clara en representar la territorialidad donde se asienta el poder regio y, paralelamente, unos indicios que permiten dar credibilidad a la relevancia otorgada a este tipo de temática.

Nos referimos a la existencia de modelos arquitectónicos empleados como prototipos figurativos en estas imágenes. Una hipótesis que podemos aseverar con base en varios indicios como el encargo y pago de dibujos urbanos —los casos de los que hemos conservado documentación corresponden a lugares del antiguo reino nazarí—, la custodia de estas piezas en los inventarios reales, y su mayoritaria representación en los fondos de composiciones religiosas. Lamentablemente, hemos perdido el resultado final, los dibujos propiamente dichos; mas los ítems aludidos permiten entender estas vistas al modo del *skyline* de las metrópolis contemporáneas donde una población se representa a través de los perfiles de sus edificios más característicos⁶⁴. Así ocurre en las tablas del *Políptico de Isabel I*.

El verismo en la representación de este paisaje monumental nos lleva al último engranaje de esta argumentación: la territorialidad, como símbolo de la unión inquebrantable entre el rey/la reina y su reino. Como han señalado varios autores, en una “corte sobre ruedas”, la presencia

⁵⁹ De Rock, 2019.

⁶⁰ Ishikawa, 2004: 97-99

⁶¹ Marías y Pereda, 2007: 215-230.

⁶² Ruiz Souza 2015: 573-583.

⁶³ Redondo Cantera ha planteado su similitud con edificios burgaleses de la época o con el toledano de san Juan de los Reyes (2022: 66). En el mismo texto, la autora analiza las similitudes de otras arquitecturas pintadas (Redondo, 2022: 61-84).

⁶⁴ Un análisis más pormenorizado en Pérez Monzón, 2022: 820-826.



Fig. 11. *Entrada en Jerusalén* (Patrimonio Nacional, Madrid).

física de los reyes constituía una manera de hacer política, un modo de reafirmar la identidad del gobernante con su reino.⁶⁵ Un recurso que, en el caso de los Reyes Católicos, se materializó en las frecuentes visitas a poblaciones o lugares significativos del reino, y en la multiplicación de sus entradas reales rodeadas de una notable teatralidad y fasto.⁶⁶

Una escenografía que encontramos perpetuada en la tabla de la *Entrada en Jerusalén* mutada, como hemos comentado antes, en el contorno amurallado de la ciudad de Ávila. Recapitulemos sobre el momento elegido. La composición no contempla el paso solemne del cruce del umbral de la puerta, común en el abecedario icónico de la escena evangélica; sino el del recibimiento en el entorno paisajístico de la ciudad. Un acto perfectamente pautado en la práctica ceremonial de la época que marcaba una jerarquización social del espacio con la disposición gradual de las distintas jerarquías y autoridades; la ostentación de armas e insignias; el atrezo con elementos textiles empleados para cubrir el terreno y definir el camino de entrada; y el acompañamiento musical.

Unos elementos que figuran en la escena evangélica con una última coda muy reveladora: la mayor dignidad de la ciudad protagoniza la recepción y, en este caso, el encargado de homena-

⁶⁵ Arias Guillén, 2018: 187-191.

⁶⁶ Fernández de Córdoba, 2002: 304-320.

jea a Cristo es el mismo rey Fernando perfectamente reconocible a través del mismo perfil —pero invertido— empleado en otras piezas del conjunto como en la *Multiplicación de los panes y los peces*.⁶⁷

Escribía Michael Camille que la idea de una visión instantánea era ajena a la sensibilidad medieval que gustaba de reflexionar detenidamente sobre los objetos.⁶⁸ Una idea aplicable a las “*tablicas*” de Isabel que, con base en los criterios esgrimidos combina el tiempo bíblico y el contemporáneo actuando de espejo y modelo a la vez de una actuación gubernativa. Unos hilvanes que permiten considerar el conjunto como una suerte de recurso nemotécnico de la figura de un buen monarca (en este caso, Isabel I), una nueva versión visual de la asentada tradición de los Espejos de Príncipes.

BIBLIOGRAFÍA

- Arias Guillén, Fernando (2018): “El estado sobre ruedas. El poder regio y el valor de la itinerancia en Castilla durante la Baja Edad Media”. En: Arias, Fernando/ Martínez, Pascual, *Los espacios del rey. Poder y territorio en las monarquías hispánicas (siglos XII-XIV)*, Bilbao: Universidad del País Vasco, pp. 185-206.
- Aznar Vallejo, E. (2006): “La organización de la flota real de castilla en el siglo XV”, en *La Península Ibérica entre el Mediterráneo y el Atlántico. Siglos XIII-XV*, Cádiz: SEEM, pp. 323-339.
- Bleeke, Marian (2017): *Motherhood and meaning in medieval Sculpture. Representations from France, ca. 1100-1500*, Woodbridge: The Boydell Press.
- Cañas Gálvez, Francisco de Paula (2010): “La cámara de Juan II”, en Gámra, Andrés y Labrador, Félix (eds.), *Evolución y Estructura de la Casa Real de Castilla, I*, Madrid: Marcial Pons, pp. 81-196.
- De Carlos Varona, María Cruz (2018): *Nacer en palacio. El ritual del nacimiento en la corte de los Austrias*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- De Rock, Jelle (2019): *The image of the city in early Netherlandish painting (1400-1550)*, Turnhout: Brepols.
- Ehrstine, Glenn (2012): “Passion spectatorship between private and public devotion”. In: Gertsman, Elina y Stevenson, Jill (eds.), *Thresholds of Medieval Visual Culture. Liminal Spaces*, Woodbridge: The Boydell Press, pp. 302-322.
- Falomir, Miguel (2008): *El retrato en el Renacimiento*, Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Fernández de Córdoba Miralles (2002): *La Corte de Isabel I. Ritos y ceremonias de una reina (1474-1504)*, Madrid: Dykinson.
- García-Frías Checa, Carmen (2023): “Perpetuating the image of the queen: portraits of Isabella I of Castile”. En: Pérez, Olga/Miquel, Matilde/Bueso, Miriam/López, Víctor (coords.), *La copia y sus usos en la pintura tardogótica. El tiempo, la memoria y la identidad/ The copy and its uses in Late Gothic Painting. Time, Memory and Identity*, Madrid: La Ergástula, pp. 61-96.
- García Pérez, Noelia (2020): *Mary of Hungary. Renaissance Patron and Collector: Gender, art and culture*, Turnhout: Brepols.
- García Silva, Noelia (ed.), (2020): *Isabel la Católica y sus hijas. El patronazgo artístico de las últimas Trastámara*, Murcia: Universidad de Murcia.
- Gertsman, Elina y Stevenson, Jill (ed.), (2012): *Thresholds of Medieval Visual Culture. Liminal Spaces*, Woodbridge, The Boydell Press.
- Gómez Redondo, Fernando (2012): *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*, Madrid: Cátedra.
- Hand, John Oliver y Koppel, Greta (eds.) (2018): *Michel Sittow. Estonian Painter at the Courts of Renaissance Europe*, Washington D. C. y Tallin.



Fig. 12. Probable fortaleza castellana: ¿castillo de Arévalo o de la Mota de Medina del Campo? Detalle de la escena *Cómo apareció [Cristo] a Nuestra Señora en la mañana* (Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie).

⁶⁷ Fernando, retratado en varias ocasiones por Juan de Flandes, a criterio de Redondo Cantera, actúa a modo de coregidor local encabezando este cortejo de recepción (2022: 68). La misma autora, en un espectro cronológico posterior, analiza las entradas reales protagonizadas por reinas (2021: 597-626).

⁶⁸ Camille: 2005, 72.

- Hand, Joni M. (2018): *Women, Manuscripts and Identity in Northern Europe, 1350-1550*, UK, Ashgate.
- Ishikawa, Chiyo (2004): *The Retablo de Isabel la Católica by Juan de Flandes and Michel Sittow*, Turnhout.
- Kasl, Ronda (2014): *The Making of Hispano-Flemish Style English: Art, Commerce, and Politics in Fifteenth-Century Castile*, Turnhout: Brepols.
- López Montilla, María Jesús (2024): “Amueblando el rezo. La práctica gestual de la oración en la Baja Edad Media”. En Noelia Silva, Francisco de Asís García, Laura Rodríguez, Raúl Romero (eds.), *(In)Materialidad en el arte medieval*, Madrid, Trea, pp. 163-178.
- Mariás, Fernando/Pereda, Felipe (2007): “La Casa de la Reina Isabel La Católica en la catedral de Toledo: pasos y miradas”, *Goya*, 319-320, pp. 215-230.
- Martín Barba, José Julio (2019): “El desarrollo de la almoneda de los bienes muebles de Isabel la Católica”, *Historia, Instituciones, Documentos*, 46, pp. 249-282.
- Martínez de Medina, Francisco J. (2003): “Las teorías religiosas del poder político en la España de los Reyes Católicos”. En: *Oficio de la toma de Granada*, Granada: Diputación de Granada, pp. 11-42.
- Miquel, Matilde (2022): “Sentimientos pintados y contemplaciones mentales. Espiritualidad visual y literatura medieval hispana a finales del siglo XV”. En: Peirats, Anna Isabel (coord.): *Isabel de Villena i l'espiritualitat europea tardomedieval*. Valencia: Tirant Humanidades, pp. 357-384.
- Miquel, Matilde y Pérez, Olga (2020): “La “Línea” de Apeles. Narrativas y sinergias en el tardogótico castellano”, *Codex Aquilarensis*, 36, pp. 167-198.
- Nagel, Alexander/Wood, Christopher S. (2017), *Renacimiento anacronista*, Madrid, Akal.
- Pereda, Felipe (2007): *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*, Madrid: Marcial Pons.
- Pérez Monzón, Olga (2013): “Ornado de tapiçerías e vaxillas de oro e plata. Lujo y magnificencia en la arquitectura palatina bajomedieval”. En: Pilar Martínez Taboada/Elena Paulino Montero/Juan Carlos Ruiz Souza (eds.): *Anales de Historia del Arte. Palacio y génesis del Estado Moderno en los reinos hispánicos*, 23, volumen Extra II, pp. 259-285.
- Pérez Monzón, Olga (2016): “El retablo bajomedieval: visiones complementarias y espacios camaleónicos”. En: Matilde Miquel Juan/Olga Pérez Monzón/Miriam Bueso Manzananas(eds.): *Ver y crear: obradores y mercados pictóricos en la España Gótica (1350-1500)*, Madrid: La Ergástula, pp. 365-398.
- Pérez Monzón, Olga (2021): “Metáforas celestes y memoria regia. (Re)lecturas icónicas de la Cartuja de Miraflores”, en Martínez de Aguirre, Javier *et al.* (coords.), *Modelos, categorías y prestigio en el arte medieval hispano. Repensando el canon*, Madrid: Silex, pp. 193-240.
- Pérez Monzón, Olga (2022): “Dibujar la historia en los muros palatinos. Memoria y ornato en la corte de Isabel I de Castilla”, *Anuario de Estudios Medievales*, 52/2, pp. 799-831.
- Pérez Priego, Miguel Ángel (ed.) (1997): *Teatro medieval. 2. Castilla*, Barcelona: Crítica.
- Redondo Parés, Iban (2020): *El mercado de arte entre Flandes y Castilla durante el reinado de Isabel I de Castilla (1474-1504). Rutas, mercaderes, clientes y obras*, Madrid: La Ergástula.
- Redondo Cantera, María José (2021): “La presentación de una soberana: las entradas de la emperatriz Isabel de Portugal (1503-1539)”. En: Blasco, Beatriz/Jair, Jonatan/Ramiro, Sergio (coords.), *Las mujeres y las artes: mecenas, artistas, emprendedoras, coleccionistas*, Madrid: Abada, 597-626.
- Redondo Cantera, María José (2022): “Imaginarios de lo sagrado en la pintura de Juan de Flandes”. *Sarmental. Estudios de Historia del Arte y Patrimonio*, (1), pp. 61-84.
- Rojewski, Oskar J. (2022): “Dos tablas relacionadas con el Político de Isabel la Católica: el Cristo sobre la piedra fría del Museo del Prado y el Camino del Calvario del Museo Pushkin de Moscú”, *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, 12, pp. 5-23.
- Ruiz Souza, Juan Carlos (2018): “Memoria visual de la Alhambra en el entorno de 1500. De Juan de Flandes al palacio del Buen Retiro”. En: Bermúdez, Jesús *et al.* (eds.), *El conde de Tendilla y su tiempo*, Granada: Universidad de Granada, pp. 761-775.
- Sánchez Cantón, Francisco Javier (1930): “El retablo de la Reina Católica”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 6, pp. 97-134.
- Sánchez Cantón, Francisco Javier (1950): *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel La Católica*, Madrid: CSIC.
- Silva Maroto, Pilar (2006): *Juan de Flandes*, Salamanca: Caja Duero.
- Soler Moratón, Melania (2022): “Retratos de piedad, retratos de poder: las representaciones devocionales de Isabel I de Castilla y de su heredera, Juana I, y su simbología pública”, *Potestas*, 20, pp. 25-49.
- Sue Weiss, Jessica (2014): *Isabel of Castile, flemish aesthetics, and identity construction in the Works of Juan of Flandes*, Austin: The University of Texas.
- Torre y del Cerro, Antonio de la (1968): *Testamentaria de Isabel la Católica*, Valladolid: Instituto Isabel La Católica de Historia Eclesiástica.
- Torre, Antonio de la/Torre, Francisco de la (1955): *Cuentas de Gonzalo de Baeza, tesorero de Isabel la Católica*, Madrid: CSIC.
- Vega, Carmen (2023): “The identification of three portraits by Michel Sittow. Starting hypothesis”. En: Pérez, Olga/Miquel, Matilde/Bueso, Miriam/López, Víctor (coords.), *La copia y sus usos en la pintura tardogótica. El tiempo, la memoria y la identidad/ The copy and its uses in Late Gothic Painting. Time, Memory and Identity*, Madrid: La Ergástula, pp. 97-126.
- Weniger, Matthias (2011): *Sittow, Morros, Juan de Flandes. Drei Maler aus dem Nordem am Hof Isabellas von Kastilien*, Kiel: Ludwig.
- Zalama, Miguel Ángel (2008): “La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica», *BSSA Arte*, 74, pp. 45-66.
- Zalama, Miguel Ángel (2014): “Tapices donados por los Reyes Católicos”, *Archivo Español de Arte*, 87, 345, pp. 1-14.
- Zalama, Miguel Ángel (2019): “En torno a la valoración de las artes: tapices y pinturas en el tesoro de Isabel la Católica”. En: Zalama, Miguel Ángel/Andrés González, Patricia (dirs.), *Ellas siempre han estado ahí. Coleccionismo y mujeres*, Madrid: Ediciones Doce Calles, pp. 15-40.

Fecha de recepción: 27-II-2023

Fecha de aceptación: 03-VII-2023