

DIBUJAR LA HISTORIA EN LOS MUROS PALATINOS. MEMORIA  
Y ORNATO EN LA CORTE DE ISABEL I DE CASTILLA\*

*DEPICTING THE HISTORY ON THE PALACE WALLS. MEMORY  
AND ORNAMENT AT THE COURT OF ISABEL I OF CASTILE*

OLGA PÉREZ MONZÓN  
Universidad Complutense de Madrid  
<https://orcid.org/0000-0003-3174-3408>

*Resumen:* Este texto reflexiona sobre los conceptos de magnificencia y solemnidad desarrollados en la corte de Isabel I de Castilla. Analizamos cómo estos principios adquieren visibilidad en el ornato de los muros palatinos y en la creación de escenografías efímeras donde el personal de su casa y corte asumía la custodia, conservación y exposición de un variopinto número de objetos artísticos. Entre los mismos, nos interesan especialmente los objetos de tema histórico, las series o figuras dinásticas y los dibujos o planos de territorios y ciudades. Muchos han desaparecido; de otros, tenemos noticias documentales o visuales. Nos atrae su propia materialidad, su complementariedad con narraciones textuales (escritas o habladas) y su relación con protagonistas regios en una visión global que traslada al imaginario artístico la metáfora de la unidad rey-reino que define la teoría política del momento.

*Palabras clave:* tardogótico castellano; Isabel I de Castilla; Corte palatina; historia visual; ceremonias.

*Abstract:* This text reflects on the concepts of magnificence and solemnity as developed at the court of Isabel I of Castile. It analyses how these principles acquired visibility in the decoration of the palace walls and in the creation of ephemeral settings where members of her house and court took responsibility for the custody, display and conservation of a diverse number of artistic objects. Among them, we are particularly interested in historical themes, dynastic series or figures, and drawings or plans of territories and cities. Many have disappeared; documentary or visual evidence is available for others. What attracts us is its very material form, the way in which it was complemented by textual narratives (whether written or spoken), and the relationship with royal protagonists in an overall vision that transferred the metaphor of the unity of king and kingdom that defined the political theory of the time to the artistic mindset.

*Keywords:* Castilian late Gothic; Isabel I of Castile; palace court; visual history; ceremonies.

SUMARIO

1. Introducción.– 2. Metáforas históricas: Cristina de Pizán en el *castillo de la Fortuna*.– 3. Palacio y colección: los parámetros de la investigación.– 4. Custodiar, conservar y exponer: hacia una arqueología de la mirada en la realidad palatina.– 5. Los hilos de Clío: el relato de la historia.– 6. Bibliografía citada.

---

\* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación “Corte y cortes en el tardogótico hispano: narrativa, memoria y sinergias en el lenguaje visual” (PGC2018:093822: B:100) financiado por FEDER/Ministerio de Ciencia e Innovación - Agencia Estatal de Investigación. Este trabajo está dedicado al profesor y, sobre todo, amigo Juan Carlos Ruiz Souza.

Citation / Cómo citar este artículo: 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. <https://doi.org/10.3989/aem.2022.52.2.13>

Copyright: © 2022 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

1. INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

La máxima de la *Segunda Partida* de Alfonso X el Sabio de definir el palacio como *el lugar do el rey está*<sup>2</sup> es un concepto de amplio significado que incluye tanto la realidad arquitectónica y tipológica (fortalezas, palacios, tiendas...) de estas construcciones, como la dimensión representativa de la figura regia y la solemnidad/magnificencia propia de sus actos.

El presente estudio versa sobre el aparato palatino desplegado en la corte de Isabel I de Castilla (1474-1504), particularmente, en las ocasiones de mayor boato y protocolo (banquetes o recepciones, principalmente) que obligaban a la intervención de un amplio número de operarios de su Casa y Corte (mayordomos, tesoreros, artífices, reposteros...) encargados de la exhibición, custodia y conservación de los objetos de dimensión artística en torno a los que se vertebraban escenografías efímeras. Su temporalidad, complejidad y, a veces, artificiosidad constituyen una de las notas características de los espacios de la realeza.

En el caso de la gobernante castellana, contamos con una realidad arquitectónica muy transformada, unas fuentes escritas ciertamente heterogéneas en contenido y carácter, y un patrimonio mobiliario notablemente diezmado. Es nuestro propósito, interrelacionar estos elementos con el acento puesto en el uso político y memorial otorgado al discurso histórico y sus distintos formatos (relatos de corte histórico, series o figuras dinásticas y dibujos o planos de territorios y ciudades) con el ánimo no sólo de *imagining the past*, como glosó esta emblemática exposición celebrada hace una década<sup>3</sup>, sino de recordar el presente y construir una memoria dinástica futura. Nos interesa el concepto; pero también las conjunciones modales empleadas en la narración como imagen del binomio rey-reino defendido en la teoría política del momento.

## 2. METÁFORAS HISTÓRICAS:

CRISTINA DE PIZÁN EN EL *CASTILLO DE LA FORTUNA*

Empezamos nuestro recorrido por las conocidas miniaturas alusivas al *Libre de la Mutacion de Fortune* (1403) donde Cristina de Pizán describía la sala maravillosa –*sale merveilleuse*– del castillo de la Fortuna (fig. 1)<sup>4</sup>. En las distintas versiones del tema, se repite una similar composición: una mujer

---

<sup>1</sup> Abreviaturas utilizadas: BNE = Biblioteca Nacional de España; BnF = Biblioteca nacional de Francia.

<sup>2</sup> Alfonso X, *Segunda Partida*, título X, ley XXIX.

<sup>3</sup> Morrison, Hedeman 2010.

<sup>4</sup> Pizán 1959, pp. 100-101.

de elegante atavío observa atentamente los muros de una arquitectura residencial adornada con un mobiliario apropiado, una chimenea monumental y unos paramentos decorados con secuencias figurativas y textos distribuidos en registros paralelos. Su color complementa el de la techumbre y la solería. La mirada de la mujer, de forma clara, se detiene en las *ystorias* pintadas transmitiendo interés, casi ensimismamiento, por la narración contada a tenor de sus gestos corporales (manos cruzadas en el pecho, pose enhiesta, visión circunspecta...) que son capaces de transmitir la emoción que envuelve la escena.



Fig. 1. Cristina de Pizán lee la historia en las paredes de la sala de la Fortuna (*Cristine de Pizan*, c. 1410. BNF, Ms. Fr. 603, f. 127v). Pub. *Hay más en ti. Imágenes de la mujer en la Edad Media (siglos XIII-XV)*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2011, p. 150.

El ornato era una cualidad semántica de la construcción residencial. Entendido como un principio endémico (no epidémico) de la misma, según la justificación dada por artistas, teóricos, filósofos o teólogos desde la Antigüedad hasta el período bajomedieval que no dudaron en conectar el ornato con la proporcionalidad (y, por consiguiente, la escala), la calidad de los materiales o la decoración propiamente dicha. Ilustran estos principios textos como el tratado de Vitruvio (80 a. C.-15 a. C.) y su cita a las reglas básicas de la arquitectura –*firmitas, utilitas, venustas*–; las *Etimologías* de san Isidoro (m. 636) y su reflexión sobre el carácter consustancial del ornato (*venustas*) en un edificio; el *Libro de la Administración de la Abadía* de Suger de Saint Denis (1081-1151) relativo a la luminosidad y la suntuosidad de los materiales empleados en la arquitectura

y su sentido anagógico; o las palabras de Alonso de Cartagena (1384-1456) tocantes a la perdurabilidad de las construcciones<sup>5</sup>. En todas estas meditaciones estéticas, el ornato se fusiona con la belleza y ésta surge como una metáfora de la divinidad o de la magnificencia regia. Idea ampliamente desarrollada en el tardogótico donde, como señala Begoña Alonso, ser noble era equiparable a ser magnífico<sup>6</sup>. Una magnificencia vinculada a la generosidad y, por extensión, a la propia promoción artística convertida en un elemento de distinción social y en la expresión de un ideario cultural de cualidad política, ideológica o propagandística. Sobre esta casuística, centraremos este artículo.

Volviendo de nuevo a la imagen incluida en el texto de Cristina de Pizán, contemplamos la visión atenta de la mujer. Observa las pinturas y parece leer los *tituli* aclaratorios que las especifican. Y, ese punto, enriquece nuestro discurso porque constata que el ornato (a veces permanente, en la mayoría de los casos transitorio) no funcionaba como un elemento “inerte” en las estancias palatinas<sup>7</sup>. Su materialidad (tamaño, forma, policromía...) y su propia temática contribuían decisivamente a la creación de discursos narrativos que, en muchos casos, se completaban con actuaciones dramáticas, recitados de viva voz o un variado número de ritos y actos performativos enhebrados, de forma intrínseca, al ritmo vital del hábitat.

Necesitamos fijar la mirada en estas imágenes, resetear nuestra percepción actual y evocar los lugares medievales en el discurso emocional generado por las representaciones parateatrales celebradas en las plazas o plazuelas de la ciudad; y las escenografías desplegadas en los momos palatinos. Unos espectáculos ornaban las calles con telones, palcos y disfraces; y los otros convertían los espacios residenciales en improvisados proscenios con actores de oficio o de circunstancias ya que los propios dueños de la vivienda u otros miembros de la corte podían convertirse en esporádicos intérpretes. Éstos recitaban textos literarios que, para su puesta en escena, podían requerir tramoyas y tabladillos que incluían piezas de mobiliario, objetos suntuarios, indumentos adecuados y

---

<sup>5</sup> Vitruvio 1980, p. 17; San Isidoro 2004, p. 1281; Jaques 2003, pp. 256 y ss.; Alonso 2016, p. 246.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 243.

<sup>7</sup> En un símil metafórico, podríamos considerar que el ornato no funcionaba como un “palimpsesto mudo”. Según la Real Academia de la Lengua, un palimpsesto es “un manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente”: <https://dle.rae.es/palimpsesto> (consulta: 31/10/2022). Y, precisamente, esta superposición de capas escriturarias, a veces conservadas, otras ocultas, y en algún caso parcial o totalmente perdidas; nos sugiere un particular paralelismo con los muros palatinos cambiantes en su ornato, efímeros en su decoración conforme a unos usos asentados en la época que, según los casos, podemos reconstruir, evocar o sencillamente añorar ante la falta de herramientas de análisis.

paramentos pintados o tejidos<sup>8</sup>. De este modo, se conformaban en la realidad palatina, atmósferas dispares de carácter multisensorial que permitían interesantes interjecciones crono-temporales, florituras semánticas o artificiosos ejercicios de *ekphrasis* mediante la asociación temática entre el texto y la imagen, la palabra y el trazo, la voz y la vista, lo inanimado y lo animado, lo inerte y lo vital. Nos colocamos así en la zona de los umbrales, los *thresholds* a los que la historiografía inglesa ha dedicado significativas aportaciones que ensanchan la mirada y la percepción de esta realidad tardomedieval<sup>9</sup>.

### 3. PALACIO Y COLECCIÓN: LOS PARÁMETROS DE LA INVESTIGACIÓN

Lo anterior nos sitúa en un punto relevante de la vida palatina: la importancia cuantitativa y cualitativa de las piezas que custodiaban que, de modo genérico, englobamos bajo los términos tesoro y/o colección. En la copiosa historiografía sobre el tema, con frecuencia, se ha puesto el acento en marcar la diferencia entre ambas palabras<sup>10</sup>. Uno de los argumentos más esgrimidos, en ese sentido, ha sido resaltar el carácter acumulativo del tesoro frente al tono más selectivo de una colección en función de criterios de orden estético y del gusto de una individualizada comitencia. Coincidimos con esos postulados, pero no tanto como una línea divisoria de estos vocablos. Las cámaras de las maravillas, características del llamado coleccionismo renacentista, ofrecen una textura heteróclita similar a la de las colecciones medievales; y en unas y otras subyacen los gustos estéticos particulares de sus propietarios. Desde nuestro punto de vista, el matiz diferenciador estriba en los modos expositivos empleados, una cuestión nodular en la comprensión del tardogótico<sup>11</sup> y que, todavía, adolece de trabajos historiográficos de referencia. Una de las razones es la falta de herramientas directas de análisis, de estimaciones contemporáneas que nos acerquen a una valoración holística de esos tesoros-colecciones y de fuentes diferentes o complementarias a los inventarios de carácter enumerativo. Por ello, es recurrente acudir a ciertos testimonios como la descripción de la célebre galería del palacio de Fontainebleau incluida en la *Autobiografía* de Benvenuto Cellini (1500-1571):

Ésta era como decimos en Toscana, una logia, o en realidad un corredor... Tenía dicha estancia una longitud de más de cien pasos,

---

<sup>8</sup> Sobre este tipo de manifestaciones: Castro 1997; Pérez 1997; Cátedra 2005; Lacarra, Cacho 2012, pp. 547-612.

<sup>9</sup> Véase Gerstman, Stevenson 2012.

<sup>10</sup> Una de las últimas y más sugerentes reflexiones al respecto en Urquizar 2007, pp. 13-28; Checa 2010, pp. 21-27.

<sup>11</sup> Hemos dedicado varios trabajos a ese tema: Pérez 2011, 2013, 2016a.

y estaba ricamente adornada con pinturas...; y entre las pinturas había muchas esculturas... tenía una anchura de alrededor de doce pasos. El Bolonia había llevado a esta galería todas las citadas obras antiguas... y las había colocado en un orden bellissimo, elevadas sobre pedestales<sup>12</sup>.

Ciertamente, el texto es algo posterior al período tratado en este artículo y la referencia a la construcción palatina de Francisco I de Francia aparece como una cita secundaria en un discurso centrado en glosar las excelencias del orfebre italiano; pero, desde la óptica de la historia del coleccionismo, resulta muy significativa al describir uno de los espacios expositivos más aclamados del siglo XVI en términos de contemporaneidad. Y no contamos con muchos casos similares. El afamado maestro percibe las ventajas derivadas de la tipología de una sala longitudinal, propicia para la práctica peripatética y contemplativa, donde el aprecio a los objetos quedaba realizado por su planteamiento pre-museográfico: una colocación fija, elevada sobre pedestales y con una adecuada iluminación.

En el tardogótico, resulta difícil encontrar ámbitos expositivos de visión permanente tan específicos. Una circunstancia que concurre en la dinámica de la arquitectura palatina bajomedieval definida por la coexistencia en su hábitat de salas de carácter especializado con otras de uso polisémico y polifuncional<sup>13</sup>, lo que demandaba la connivencia de elementos ornamentales perennes (techumbres, chimeneas monumentales, ciclos de pintura mural u otros soportes...) con otros de visión transitoria y exposición pautada, en el marco de la creación de escenografías ceremoniales y rituales de valor efímero.

Escenografías donde el tiempo de observación (quizás mejor los tiempos) adquiriría una fundamental relevancia ya que el *tempus* influye en la visión, el efecto, la sorpresa, la novedad y, por ello, en la dimensión persuasiva ejercida ante una audiencia selectiva. Por contraposición, la exposición permanente de un objeto o de una ambientación termina por difuminar los límites del miramiento. Esta condición perceptiva resulta capital en la aprehensión del universo tardogótico afectando a todo el amplio espectro ciudadano. Pensemos, por ejemplo, en la liturgia de los templos y su tramoya cambiante en función del calendario litúrgico. Los libros *costumbreros* definen el uso (y los tiempos) de velos, tapices, alhajas litúrgicas y un sinfín de elementos multisensoriales que espectacularizaban la topografía religiosa<sup>14</sup>; sin el olvido del papel preferente otorgado al retablo que, asimismo, participaba de este concepto de visión múltiple<sup>15</sup>. En similares términos, hemos de entender el despliegue escenográfico desarrollado en las ceremonias de

<sup>12</sup> Cellini 2007, p. 403.

<sup>13</sup> Al respecto véase Ruiz 2011, pp. 93-128.

<sup>14</sup> Trata esos aspectos Carrero 2014, 2019.

<sup>15</sup> Sobre el retablo Pérez 2016a.

valor funerario vehiculadas en torno a comitivas luctuosas que transitaban por las principales rúas urbanas (espacio público) en su recorrido desde la vivienda (ámbito doméstico y privado) hasta el templo (recinto religioso) con la consiguiente “teatralización” de cada uno de esos dominios<sup>16</sup>.

La misma ecuación descuella en la comprensión de la arquitectura palatina cambiante en su ornato y en sus recorridos, según las celebraciones o actos requeridos. Muros y mobiliario se engalanaban en función de su ritmo vital con una atención preferente a la secuencia de los banquetes, festejos repletos de lecturas políticas y propagandísticas. Conocer el desarrollo de estos agasajos, nos lleva a calibrar el valor de varias acciones que van encadenadas: los recorridos ceremoniales realizados en el exterior e interior del palacio, el engalanamiento de las salas con la exposición del tesoro palatino, la custodia de los objetos gracias a un personal de servicio adecuado, y los modos practicados en su conservación atendiendo al carácter itinerante de la corte, lo que paralelamente exigía la movilidad de sus enseres.

La dificultad de interseccionar esos aspectos es múltiple. El primer escollo en el estudio de la arquitectura palatina radica en los profundos menoscabos que ésta ha sufrido con el tiempo debido a sus continuas modificaciones bien en aras de modernizar su epidermis bien con objeto de incrementar su utilidad; los cambios en la geopolítica del poder y abandono de, en otra hora, señeras construcciones (esta situación resulta particularmente advertible, por citar un ejemplo significativo, en el estatus del alcázar de Segovia); alteraciones en la función de estos edificios (castillos convertidos en cuarteles, palacios en hospitales...); por no dejar de mencionar acontecimientos que han ido jalando su intrahistoria (guerras, incendios o bombardeos) y que han terminado afectando tanto a su realidad constructiva como a su patrimonio mobiliario.

Desde hace unas décadas, se viene resaltando el valor de los llamados libros de visitas para el conocimiento de las construcciones civiles del período. Instituciones de corte nobiliario como las Órdenes Militares emplearon estos registros de carácter periódico a modo de control de sus propiedades, particularmente de sus casas de la encomienda (denominación privativa de sus residencias palatinas). El carácter descriptivo de estos textos ha permitido la reconstrucción de tipologías, plantas e incluso axonometrías de ciertas estructuras residenciales hoy perdidas<sup>17</sup>. No contamos con ese mecanismo de supervisión en la arquitectura regia, lo cual supone un importante inconveniente en su conocimiento. El mayor número de explicaciones figura en relatos cronísticos donde el espacio arquitectónico (realidad palatina) siempre

---

<sup>16</sup> Véanse diferentes trabajos incluidos en Teijeira, Herráez, Cosmén 2014; Boto, Escandell, Lozano 2019. Asimismo, Pérez 2008, pp. 21-36; Serra 2018, pp. 193-212.

<sup>17</sup> Véase Ruiz Mateos, 1985.

acontece como un elemento complementario de la acción regia y esta cualidad determina el carácter sesgado de su narración y las ausencias informativas de la misma debido a un enfoque selectivo en la mención de los detalles edilicios y ornamentales. Además, las piezas habitacionales se citan de modo autónomo y descontextualizadas a nivel planimétrico; se denominan frecuentemente bajo términos de uso común (salas, cámaras...); y existe el recurso fácil a la metáfora poética. Ampliamente usados por los historiadores, la historia del arte había pasado de puntillas por estos textos.

Hoy la óptica de análisis ha ido permutando al integrarse su lectura (o relectura) con otros textos literarios, ricos en número, diversos en calidad, heterogéneos en temática y con sugerentes indicaciones sobre palacios, protocolos rituales, ceremonias o escenografías artísticas. Las citas suelen ser arquetípicas o ficticias y, en menor grado, se refieren a construcciones reales; pero, en líneas generales, plantean un sugerente índice de verosimilitud. La visión conjunta de todos estos textos emerge como una herramienta complementaria en el buscado acercamiento al discurso emocional de la realidad palatina.

La cuestión es relevante ya que, hasta fechas recientes, la historiografía artística había primado en el estudio de la realidad palatina una tendencia positivista basada en planteamientos tipológicos o descriptivos. En la última década, esta percepción del palacio “deshabitado” ha perdido intensidad en favor de investigaciones que han puesto el acento en su categorización simbólica y semiótica<sup>18</sup>; la funcionalidad de sus espacios a través de una visión a-geográfica, multidireccional y transcultural<sup>19</sup>; el valor particular y colectivo de las colecciones atesoradas<sup>20</sup>; el componente estético y crematístico de las mismas<sup>21</sup>; o las escenografías desarrolladas en su ritmo vital. Aspectos vinculados directamente al estudio de las Casas y cortes<sup>22</sup>, organigramas administrativos que vertebraron el funcionamiento de la vida palatina entendida como un elemento fundamental de la llamada política de comunicación simbólica de la época<sup>23</sup> donde actos, palabras y objetos codifican un puzle integrado<sup>24</sup>.

---

<sup>18</sup> Resultan fundamentales todos los trabajos de Begoña Alonso dedicados a la teoría de la arquitectura, a los anteriormente citados: Alonso 2012; Alonso, Villaseñor 2014.

<sup>19</sup> Ruiz, Paulino, Martínez 2013.

<sup>20</sup> Yarza 1993, 2003; Checa 2004; Zalama, Pascual, 2017; Zalama 2018; Urquizar 2007.

<sup>21</sup> En este sentido, son referentes los trabajos realizados en la corona de Aragón, particularmente, los de García Marsilla 2009, pp. 253-290; 2015, pp. 561-591.

<sup>22</sup> Conocer la Casa y corte, está facilitando el análisis de los oficios artísticos al servicio de la misma: Domínguez 1993; Salazar 2000; González 2005; Cañas 2008.

<sup>23</sup> Línea abierta por José Manuel Nieto Soria: Nieto 1999, 2006; Carrasco 2006; Nieto, Villarreal 2013.

<sup>24</sup> El relato literario, plenamente insertado en la praxis artística, tiene como referentes los trabajos de Salvador 2008; Gárgano 2012; Gómez 2012.



Una última encrucijada en el estudio de la arquitectura palatina compete a sus propias fuentes escriturarias. En el caso de Isabel I, afectan al funcionamiento de la corte regia (libros de asientos de gastos de personal, cuentas de tesorería y de gastos<sup>25</sup>) o al inventario de su tesoro y la almoneda de sus bienes<sup>26</sup>. La información textual resulta muy apreciable desde un punto de vista cuantitativo al tener cada entrada un pequeño ítem de la pieza con precisiones alusivas a su temática, dimensiones o peso. Con todo, estos documentos plantean serios inconvenientes. Uno de ellos gravita en la escasa conservación de las piezas, fundamentalmente las propias de las artes suntuarias o la tapicería, con la imposibilidad de confrontar visual y estéticamente sus enunciados<sup>27</sup>. Y el segundo afecta a su clasificación en base a su específica materialidad por lo que podemos encontrar un listado de piezas de plata, otro de pinturas e inclusive varios dedicados a las tapicerías y diversas urdimbres. La colección emerge con plenitud a nivel volumétrico y como signo identitario de su poseedor (en este caso la reina); pero, a la vez, plenamente desubicada de sus emplazamientos originarios (permanentes o efímeros), disociada de los objetos con los que solían convivir y disgregada de sus escenografías respectivas<sup>28</sup>.

No obstante, esta yuxtaposición de fuentes se ha convertido en una herramienta extremadamente útil para el necesario ejercicio de actualizar (y componer) un *thesaurus* medieval de contenido artístico con el objetivo de recuperar significados en desuso de ciertas palabras o perfilar su preciso contenido teórico ofreciendo una mayor capacidad interpretativa de los escuetos y a veces escurridizos textos medievales<sup>29</sup>. Y citamos dos ejemplos al respecto: la restitución del término emparamentar como sinónimo de muros cubiertos por urdimbres recobrando con ello la carga significativa otorgada en la época a esa acción ornamental de la tapicería<sup>30</sup>; o el valor polisémico del vocablo andamio entendido como galería abierta de uso interno (espacio de músicos en salas de recepción) o mirador externo de carácter contemplativo, lo que ha permitido escrudiñar nuevas conexiones entre el palacio y su espacio

---

<sup>25</sup> Torre 1954; Torre, Torre 1955; Benito 1996. Nuevos textos vinculados a la tesorería de Juana I están ampliando el panorama historiográfico (Martínez 2020).

<sup>26</sup> Sánchez 1950; Azcárate 1982.

<sup>27</sup> La mención temática de los inventarios no suele incluir detalles narrativos menores o citas a los recursos plásticos empleados en su composición.

<sup>28</sup> Un planteamiento similar ocurre con las Casas nobiliarias. Un referente metodológico sobre cómo abordar y analizar esta labor documental en Romero 2021.

<sup>29</sup> Trabajo que, de modo conjunto, estamos abordando a través de la página web del proyecto de investigación <https://corte-tardogotica.webnode.es> [consulta: 31/10/2022].

<sup>30</sup> “Y ansi fueron a una gran sala la qual estaba muy bien emparamentada de paños de oro y de seda” (Martorell 2010, p. 962, citado en Pérez 2013, p. 276).

circundante<sup>31</sup>. La lista tiene que incorporar otros nombres y sería aconsejable mantener la reflexión teórica sobre los mismos con el objetivo primordial de destilar el mensaje visual de los textos.

#### 4. CUSTODIAR, CONSERVAR Y EXPONER: HACIA UNA ARQUEOLOGÍA DE LA MIRADA EN LA REALIDAD PALATINA

La reciente investigación sobre la arquitectura palatina busca interrelacionar los aspectos mencionados tomando como premisa básica la multifuncionalidad de las dependencias palatinas y con el acento puesto en su ritmo vital, el engalanamiento cambiante de sus salas y la exposición pautada de los objetos. Circunstancias que requerían la existencia de un personal de servicio ocupado de esos menesteres.

Las *Partidas* alfonsíes (siglo XIII), nuevamente, marcan la pauta al citar un nutrido número de oficiales destinados a asuntos de cámara o actos de dimensión pública<sup>32</sup>. La lista de ocupaciones se amplía en el recordatorio marcado por don Juan Manuel (1282-1348) en el *Libro de los Estados* con la enumeración como trabajadores al servicio del rey de físicos, despenseros, coperos, catiqueros, reposteros, caballeros, cavaderos, porteros o camareros<sup>33</sup>. Su contenido, no obstante, no alcanza el grado de explicación del *Libro de la Cámara Real* del príncipe don Juan de Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557), punto de referencia ineludible en el conocimiento del ceremonial desarrollado en la corte castellana en las postrimerías del período medieval<sup>34</sup>.

Del análisis de esta información, se deduce la complejidad creciente adquirida con el tiempo por el organigrama de la Casa y Corte, y la relevancia de ciertos oficios como el de camarero con función de gestor y administrador del patrimonio palatino<sup>35</sup>. Su control se realizaba a través de un libro de registro general (*libro entero* o *libro de joyas*) y otro ordinario (el *manual* o *diornal*) destinado a anotar el movimiento de las piezas, en

---

<sup>31</sup> La narración de *El Caballero Zifar* alude a este término: “Esta señora de la villa estaua en los andamios de su alçaçar” (Zifar 2010, p. 110). Su análisis en Ruiz 2013, p. 328.

<sup>32</sup> El camarero, los oficiales del rey o los reposteros son algunos de los oficios integrantes del ritual de las comidas de palacio (Alfonso X, *Segunda Partida*, título IX, leyes XI y XII).

<sup>33</sup> Juan Manuel 1991, pp. 283 y ss.

<sup>34</sup> Fernández de Oviedo 2006. Para la comprensión de estas fuentes, *vid.* González 2005, pp. 29-120.

<sup>35</sup> “Oficio... muy grande e preeminente en la Casa Real” (*Libro de la Cámara Real*, p. 87). La descripción de Oviedo mantiene, en términos parecidos, el contenido incluido en el *Libro de los Estados* (Juan Manuel 1991, p. 288).

función de los citados usos ceremoniales<sup>36</sup>. La documentación incluye sinópticas descripciones de los objetos con precisiones sobre su peso, materialidad o medidas conservadoras destinadas a su buen mantenimiento<sup>37</sup>. De modo más excepcional, pero significativo, se pueden añadir apostillas sobre su mejor modo contemplativo. A este tenor, corresponde la recomendación de colocar velas y hachones en la proximidad de la vajilla expuesta en los aparadores para que el reflejo de su luz tremulante funcionase como un espejo multiplicando los efectos multisensoriales y de magnificencia estética de estos objetos suntuarios (fig. 2)<sup>38</sup>.

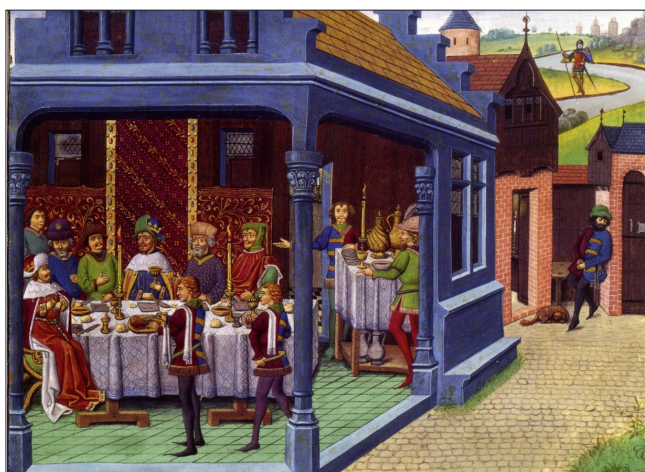


Fig. 2. *Banquete aristocrático* (BnF, Ms. Français 9342, f. 105v).

Si las piezas no se exhibían, permanecían custodiadas en una cámara con contenedores genéricos como arcas, arcones, maletones o baúles, en una secuencia común mantenida en palacios, templos e inclusive prácticas comerciales ordinarias según han documentado textual y visualmente las investigaciones de distintos autores<sup>39</sup>. Lo anterior no excluye la existencia de estuches más específicos a nivel tipológico y material para piezas especialmente relevantes. Es el caso de las llamadas *camisas*, bolsas protectoras de terciopelo u

<sup>36</sup> Fernández de Oviedo 2006, pp. 98, 100. A éstos, como elemento de control se sumaban el *Libro Mayor* y el *Libro Inventario* (p. 101).

<sup>37</sup> Por ejemplo, el texto es muy explícito sobre la apariencia y disposición de los llamados aparadores de vajillas. Completar en Pérez 2013.

<sup>38</sup> Fernández de Oviedo 2006, p. 121.

<sup>39</sup> González 2005, pp. 205-209; Rodríguez 2014, p. 137; García Marsilla 2020, pp. 73-89; Redondo 2020.

otros tejidos suntuosos y piedras valiosas empleadas para la guarda de libros o retratos<sup>40</sup>.

Todo un universo de objetos, oficios y funciones que emerge plenamente asido a uno de los elementos básicos de la vida palatina: su visión pautada en escenografías de valor efímero y carácter camaleónico. Los modos expositivos germinan como uno de los vectores nucleares de la cultura tardogótica y, paralelamente, otorgan un peso notable al cargo de repostero. Su especialización creciente queda probada en *El libro de la Cámara Real del príncipe don Juan* con la cita de las distintas variantes de este oficio y la descripción de sus diferentes obligaciones laborales:

– Reposteros de camas: *estos entoldan la cámara e hazen la cama en que duerme el príncipe e guardan la puerta más próxima al príncipe.*

– Reposteros de capilla: *tienen cargo de poner las cortinas e el sitial donde el príncipe oye misa... e coxines e almohadas, e silla e alhombra adonde se han de dezir las oras.*

– Reposteros de estrados e mesa (trabajo en banquetes): *se les da de la cámara la tapiçería, e alfombras, e tapetes, e almohadas e todo lo que es menester para entoldar la sala, e... estrados e... doseles... los cadahalsos, tablados, ventanas e miradores.*

– Reposteros de estrados e mesa (trabajo en funerales): *han de entoldar e cubrir de paños negros o ltuosos, e de sedas negras o brocados... el monumento o mausoleo, e gradas.*

– Reposteros de plata<sup>41</sup>.

Desde nuestra óptica de análisis, resulta particularmente interesante esta información al cohesionar los distintos espacios de la arquitectura palatina (salas, alcobas, cámaras...) con piezas de mobiliario (camas con dosel, mesas de manteles<sup>42</sup>, aparadores de vajillas, aparadores de capilla, asientos...), objetos de servicio de mesa (piezas de plata, botillería...)<sup>43</sup>, o un extenso repertorio de tapicerías empleadas para la cobertura de muros, muebles o miradores

<sup>40</sup> Pérez 2016b, p. 300.

<sup>41</sup> Fernández de Oviedo 2006, pp. 116, 118-119, 120, 121-122. Sobre su análisis Ladero 1998, pp. 327-350; Fernández de Córdoba 2002; González Arce 2016.

<sup>42</sup> Las mesas de manteles eran estructuras plegables de madera unidas por bisagras, borriquetas y cadenas que permitían graduar su altura y proceder a su rápido montaje y desmontaje. Una de sus cualidades básicas consistía en su engalanamiento con tejidos cobertores como las telas “alemaniscas”, de “vizcainos, verduras o reales” (decoración heráldica) mencionadas en los inventarios reales. Propiedad de Isabel I fue una tela de manteles reales y de su hija “otra pieça de manteles... senbrados por ellos unos escudos de las armas de mosior e madama” (Ferrandis 1943, pp. 119, 328). Desarrolla el tema González 2004, pp. 121-184.

<sup>43</sup> Los aparadores cubrían sus estantes con estos cachivaches definidos por su riqueza material y la rareza de sus formas conforme al gusto por lo extravagante típico del momento. Una revisión actualizada del tema de las artes suntuarias en García, Rodríguez, Martínez 2014.

externos<sup>44</sup>, aportando una atractiva cualidad envolvente y transformadora de la propia realidad arquitectónica<sup>45</sup>.

Piezas heterogéneas en materialidad y temática que estos funcionarios domésticos debían disponer adecuadamente y, como puntualiza el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*<sup>46</sup>, colocar en su “orden” correspondiente. El matiz es importante porque aparece vinculado al concepto de decoro y, por tanto, de magnificencia palatina (fig. 3). Un importante número de imágenes de la época nos conducen a esta arqueología de la mirada de desarrolladas prácticas expositivas en espacios de uso multifuncional ya que las mismas salas ocasionalmente sirvieron para acoger a embajadores, celebrar banquetes o cobijar catafalcos fúnebres (fig. 4)<sup>47</sup>.



Fig. 3. Disposición de vajillas en un aparador de estrados. Detalle de la escena *El joven Adeodato con la copa ante el rey* (c. 1485. Maestro de san Nicolás. Retablo san Nicolás, Burgos). Pub. Pilar Silva, *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*, vol. I, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1990, p. 281.

<sup>44</sup> Balcones, ventanas o miradores siempre han constituido un foco de interés para la historiografía; mas, lo novedoso de los recientes estudios radica en analizar estos elementos desde una perspectiva plural. Como referente, citamos el trabajo de Luis Arciniega y su reflexión sobre el uso y función de las ventanas palatinas en su cualidad de escaparates de poder, ornados sitiales o reputados palcos (2015, pp. 247-248).

<sup>45</sup> Tapices que se despleaban, enrollaban, reparaban o custodiaban participando de la calidad viajera de sus propietarios. Completar en Zalama 2018; Wilson 2018; Garrett, Reeves 2018.

<sup>46</sup> Reposteros: en los antiguos palacios de reyes y señores, encargados de mantener “el orden y custodia de los objetos pertenecientes a un ramo de servicio, como el de cama, de estrado, etc.”: <https://dle.rae.es/repostero> [consulta: 31/10/2022].

<sup>47</sup> Pocos ejemplos tan ilustrativos de estas prácticas como la Casa del Cordón de Burgos, propiedad de los Condestables de Castilla y residencia transitoria de los monarcas durante sus prolongadas estancias en la ciudad castellana. Sus salas acogieron el regreso de Colón, los esponsales del príncipe Juan, los banquetes homenaje a Juana y Felipe el Hermoso y el monumento fúnebre de este último (véase Ibáñez 1987).



Fig. 4. Aparador de estrados atendido por el repostero de estrados. Detalle y escena de Banquete real. Philippe Camus, *Histoire d'Olivier de Castille et d'Artus d'Algarbe*, 1401-1500 (Bnf, Fr. 12574, f. 181v).

## 5. LOS HILOS DE CLÍO: EL RELATO DE LA HISTORIA

Munificencia que afectaba a la materialidad, la estética y, de un modo preeminente, a la temática ya que, en este universo heteróclito, la narración implícita en distintos objetos constituye un elemento particularmente relevante para reconstruir la habitabilidad del entorno palatino. Y, en este sentido, hemos de apuntar que se han conseguido aclarar algunas cuestiones.

Todavía resulta escurridiza la función de los espacios de recepción de la vivienda. Los textos apenas les dedican unas palabras y la circunstancia no deja de sorprendernos debido a su carácter de umbral y primera parada en el interior del hábitat por lo que es posible pensar en la realización de algún gesto protocolario y en una decoración en sintonía con el lenguaje parlante de las fachadas monumentales adornadas de modo sistemático con los signos identitarios del propietario. En un trabajo anterior sobre la capilla funeraria de Álvaro de Luna en la catedral de Toledo y su decoración escultórica de escudos sostenidos por garras de león, sugeríamos que el felino pudo haber sido la cimera del condestable de Juan II o una de sus invenciones. Una asociación que explicaría por qué, en su residencia de Escalona (Toledo), se cinceló un león en el tímpano de la entrada palatina y una impactante piel de león *con sus uñas e dientes blancos* recibía a los visitantes en el vestíbulo interior<sup>48</sup>. Parece

<sup>48</sup> Pérez, Miquel 2018, p. 294.

plausible plantear esos guiños ornamentales y esas coincidencias temáticas entre el interior y el exterior de una construcción; en sintonía, además, con una larga tradición que ya estaba consolidada en las casas romanas cuyos vestíbulos solían adornarse con frases de salutación, distinciones, emblemas, titulación o genealogías de los propietarios de la vivienda<sup>49</sup>.

Tampoco se han despejado todos los interrogantes sobre el uso y ornato de las galerías circundantes de los patios interiores, espacios polifuncionales convertidos en zonas de tránsito en los recorridos ceremoniales de la vivienda<sup>50</sup> o lugares de descanso debido al uso de sus arquerías como palcos en celebraciones lúdicas, festivas o celebrativas y la transformación de estos *vacos* (patios interiores) en fosos, teatros o espacios de baile. Este ritmo cambiante exigía de mutaciones en su decorado mencionadas en los textos a través de citas sucintas a su aderezo textil o lumínico. Pero, nos faltan ingredientes para aprehender el atrezo global de esta *arquitectura flexible* como ha sido definida recientemente<sup>51</sup>; si bien, como alternativa, contamos con ejemplos reales como el patio del colegio de san Gregorio de Valladolid y sus arquerías donde la destreza artística convierte la piedra en cortinajes recogidos, piezas de brocado, cuerdas de enganche o telas traslúcidas en lo que podríamos considerar una traslación en formato perenne de unos usos ornamentales efímeros (fig. 5)<sup>52</sup>.



Fig. 5. Arquerías del patio del colegio de San Gregorio de Valladolid.

<sup>49</sup> Véase Fernández Vega 2003, pp. 79-87.

<sup>50</sup> La cuestión es relevante porque en esos espacios intermedios se desarrollaba parte del rito, tal como están demostrando los estudios más novedosos sobre los ámbitos catedralicios al otorgar a cada uno de los accesos del templo una función específica, una audiencia concreta y un particular uso devocional creando *ductus* ceremoniales diferentes y una percepción múltiple del edificio.

<sup>51</sup> Wilson 2018, pp. 57-112.

<sup>52</sup> Ruiz Souza 2014, pp. 497-516.

Por el contrario, hemos ido recuperando códigos visuales que facilitan el diseño de lugares emergentes en el ámbito palatino como el salón de la *virtú* del príncipe, convertido tanto en un dominio de exaltación de las cualidades cortesanas y morales del monarca, como en un espacio de erudición, sabiduría y aprendizaje<sup>53</sup>. Asimismo, resulta fácil codificar el mobiliario de alcobas y retretes mediante bancos, arcones, chimeneas, oratorios y camas de doseles; mientras que el conocimiento de los protocolos de los banquetes ha permitido integrar en un mismo escenario tarimas, sitiales, aparadores de vajillas o mesas de manteles que, tras su *levantamiento*<sup>54</sup>, permeaban la sala-comedor en un espacio dedicado al baile y el teatro (fig. 6). Unas similares mutaciones se producían cuando estas salas mantenían su uso como cámaras de aparato o desplegaban una iconografía luctuosa al acoger monumentos fúnebres.



Fig. 6. Banquete del mes de enero. *Muy Ricas Horas del duque de Berry* (Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, f. 1v).

En todos los casos, los muros se emparamentaban de tejidos cuya temática básicamente coincidía con el uso de la estancia (fig. 7)<sup>55</sup>. Conocer el orden tex-

<sup>53</sup> Una sugerente reflexión teórica sobre este espacio en Ruiz 2016, pp. 326-331.

<sup>54</sup> La acción es denominada en los documentos como “alzamiento de mesas”. Véase Pérez 2013, p. 272.

<sup>55</sup> La narración es el componente dominante en estos tejidos, hecho que no excluye la presencia en los inventarios de urdimbres denominados de verduras o arboleda donde el elemento



til desplegado en estas construcciones, constituye un modo eficaz de acercamiento a su geografía y, en definitiva, al discurso político, representativo y magnífico del palacio. De tal modo, parece lógico asociar secuencias de tono cortés con el ambiente de domesticidad y, emparejar a éste, sargas de temas lúdicos atesorados por Isabel I<sup>56</sup> en un binomio que, por otra parte, encontramos en diferentes testimonios literario o visuales<sup>57</sup>. En esa línea argumental, las salas de la *virtù*, vinculadas al ambiente de exquisitez cultural de la época<sup>58</sup>, optaron como ornato por temas de carácter sapiencial y científico afianzados en los conceptos de fama y memoria contemporáneos<sup>59</sup>. La temática astral representada en los tapices de los planetas o del calendario<sup>60</sup> (en su frecuente asociación con los signos zodiacales) pudo acomodarse a este destino. También sería plausible el aderezo con telas de temas literarios o mitológicos donde el héroe/mito asumía un carácter ejemplar. ¿La serie de los trabajos de Hércules propiedad de la reina pudo estar relacionada con estos espacios?<sup>61</sup> Varios indicios nos permiten apoyar este planteamiento. En primer lugar, las investigaciones de Eduardo Carrero o Diana Olivares<sup>62</sup> sobre las bibliotecas catedralicias y el colegio de san Gregorio de Valladolid donde, de forma clara, han razonado los nexos entre la mitografía (textual y visual) del héroe clásico y los espacios de erudición o cultura. La segunda evidencia afecta a la propia intrahistoria de estas telas con la decisión de Fernando el Católico de rehusar su entrega al tesoro de la capilla Real de Granada y mantener las urdimbres en su colección personal<sup>63</sup>. Una elección que, bajo este prisma interpretativo, no parece

---

vegetal tenía un notable protagonismo, al modo de los “syete paños de tapeçería de verdura... una antepuerta de verdura grosera e dos coxines de verdura... un paño de arboleda” integrantes de la colección real (Sánchez 1950, pp. 132, 142).

<sup>56</sup> Diferentes telas pueden acoplarse a esta temática (Ferrandis 1943, pp. 108-110; Sánchez 1950, pp. 112-114, 127-129) y, como ejemplo: “un paño de ras de figuras que tiene en lo baxo del un onbre que se dize cupido” (Sánchez 1950, p. 131).

<sup>57</sup> Ilustran estas prácticas la habitación “entoldada y todo alrededor estoriada de los siguientes amores: De Flores y de Blanca Flor, de Tisbe y de Piramus, de Eneas y de Dido” descrita en *el Tirante* (Martorell 2010, p. 299) o la miniatura del dormitorio de Alfonso el Magnánimo emparamentado con telas de temática de amor cortés (*Libro de horas de Alfonso el Magnánimo*: el rey orando en su cámara, British Library, Ms. Add. 28962, f. 14v).

<sup>58</sup> La reina Isabel, en la estela de la corte de Juan II y Enrique IV, auspició este escenario de erudición por su predisposición hacia las manifestaciones culturales, la formación, el estudio y la relación con personas instruidas bien humanistas o eclesiásticos-confesores, bien literatos adscritos a la corte o nobles (Salvador 2008, p. 189).

<sup>59</sup> Entre las posesiones reales, destaca “un paño que se dezia de la Fama que tenía en medio una Reina” y otro dedicado a la “estoria de la Fortuna” (Sánchez 1950, pp. 146, 149).

<sup>60</sup> “Otro paño de synos e planetas que tiene en medio un cerco grande e dentro vn hombre con vn rótulo... Otro paño... que tiene en el medio del, en lo alto, una haça de mijo e de panizo; en la qual está una mujer que tiene vn manojo de espigas... y junto con ella está un onbre... veviendo con un varril” (*ibidem*, pp. 109-110, 125).

<sup>61</sup> *Ibidem*, pp. 109-110.

<sup>62</sup> Carrero 2013, pp. 241-251; Olivares 2020, pp. 264-274.

<sup>63</sup> Analiza el tesoro de la capilla real de Granada, Zalama 2014, pp. 1-14.

casual y aflora como un testimonio material del nudo imbricado entre la figura de Hércules y la propia dinastía, en un discurso mantenido en el tiempo que contará, como excepcional epílogo, con la serie de los *Doce trabajos de Hércules* de Zurbarán destinada al salón de Reinos del palacio del Buen Retiro<sup>64</sup>.



Fig. 7. Espacios emparamentados con tejidos (El rey orando con su confesor, Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo, c. 1443, Valencia; Cristina de Pizán entrega su obra a Isabel de Baviera, c. 1413, París).

Las tablas y telas religiosas ocuparon una posición preferente en el tesoro palatino con una querencia hacia temas afines a la *devotio moderna*. Servían para ornamentar capillas y espacios piadosos privativos; pero a la par oratorios portátiles, camas de doseles, siales en espacios de recepción, elementos muebles diversos y, en definitiva, cualquier estancia palatina. El pensamiento de la época promovía esta visión sistémica de los asuntos religiosos que, según conocemos por otros formatos culturales, no estaban alejados de lecturas políticas e intereses propagandísticos gubernativos. Podemos recordar, en ese sentido, representaciones teatrales donde los monarcas asumieron la identidad de personajes bíblicos<sup>65</sup>; o pinturas que incluyeron a la familia real en un acontecimiento evangélico o hagiográfico, al modo de la tabla de la *Multiplicación de los panes y peces* de Juan de Flandes con la presencia de Isabel y Fernando entre la multitud anónima (fig. 8)<sup>66</sup> o el perdido retrato de Michel Sittow de los príncipes Juan y Margarita

<sup>64</sup> Sigue siendo una referencia sobre el tema el estudio de Elliot, Brown 1981.

<sup>65</sup> Refleja estos gestos latréuticos, el disfraz de Juan II como Dios Padre en las fiestas celebradas en Valladolid en 1428 en honor de la infanta Leonor. Citado en Massip 2003, p. 266.

<sup>66</sup> El contexto de la obra en Pereda 2007.

con los atributos de sus santos homónimos<sup>67</sup>. También podemos acudir a textos poéticos y constatar los juegos metafóricos fijados entre la virgen María como madre desgarrada por la pérdida de su Hijo y la reina atravesada por las heridas causadas por el fallecimiento de varios de sus descendientes, particularmente del heredero el príncipe Juan<sup>68</sup>, como en la *Anónima continuación* de la *Crónica* de Pulgar con una semblanza laudatoria-hagiográfica de la monarca castellana<sup>69</sup>. Los umbrales de separación entre lo sacro y lo real, la comparación y la asimilación, la metáfora y la identificación a medida que avanza la investigación antropológica sobre la imagen medieval se vuelven más permeables y, por contraposición, menos contundentes. Una de las últimas aportaciones en esta aproximación metodológica es el libro *Women, Manuscripts and Identity in Northern Europe, 1350-1550* donde Joni M. Hand explica las elecciones icónicas de figuras principescas como una visual demostración de identidad y, en su investigación, no falta una referencia (breve y centrada exclusivamente en el tema de los lemas) a Isabel de Castilla<sup>70</sup>.



Fig. 8. Juan de Flandes. *Multiplicación panes y peces* (c. 1500. Palacio Real, Madrid). Pub. Pilar Silva, *Juan de Flandes*, Salamanca, Caja Duero, 2006, p. 213.

<sup>67</sup> Citado en Weniger 2018, p. 485.

<sup>68</sup> En la tradición de los famosos *plancti* marianos que contribuían a elevar el linaje principesco (Cátedra 1989, p. 58).

<sup>69</sup> Gómez 2012, vol. I, pp. 130, 143. Para completar, Aram 2004, pp. 173-184; Martínez de Medina 2003, pp. 11-42.

<sup>70</sup> Hand 2018, pp. 140-142.

La suma de estos indicios nos ha llevado a reconsiderar la temática de la colección real y plantear si, además de un argumento pietista *per se*, algunas piezas pudieron asumir una lectura complementaria y participar de estas intersecciones político-religiosas. Los inventarios citan un abultado número de obras de temática mariana, particularmente dedicadas a la Natividad y a la Quinta Angustia<sup>71</sup>; y otras a santa Isabel, tocaya de la monarca castellana<sup>72</sup>. ¿Podrían ser guiños a su biografía maternal? ¿Sería plausible pensar en la existencia de criptorretratos? No parecen improbables estos argumentos que enlazan la contemporaneidad con las creencias o la monarquía con la fe, en un lenguaje visual plenamente coincidente con la política del momento. Imaginemos la fuerza que este relato poliédrico en imágenes podría tener en los muros palatinos.

Como última coda, querríamos añadir la relevancia temática de un tapiz dedicado a *los santos de España*<sup>73</sup>. Apenas conocemos más datos sobre este tejido, lamentablemente perdido, ni sus dimensiones ni la individualidad del repertorio de estos intercesores religiosos; sólo (y no es poco) su inclusión posterior en el tesoro de la capilla Real de Granada. Una circunstancia que vinculamos a su lectura en clave territorial de un argumentario hagiográfico y, justamente, ese particular tratamiento del santoral como hombres ilustres del país, fija un nuevo vector común entre la esfera de lo religioso y el relato de tinte histórico.

La historia y sus diferentes tentáculos constituyó uno de los nudos gordianos del ornato palatino. Hablamos de un relato histórico planteado en términos bíblicos o hagiográficos, antiguos, heroicos, dinásticos o contemporáneos, nominativos o territoriales. Ecosistemas culturales pergeñados en torno a la ecuación rey igual a reino alimentada en el pensamiento político del momento, lo que da cabida a la individualidad (retratos), la colectividad (series de linajes) o la inclusión del reino (país). Se evoca la memoria pasada y presente como argumentario de la fama futura. El relato histórico se estructura al unísono en términos de propaganda política, evocación de hechos y personajes memorables, aprendizaje de los mismos y fundamento formativo de las generaciones posteriores. El nombre del protagonista, de forma probable, puede confundirse con los principios morales que lo acompañan ya que, como axioma, éstos constituyen una cualificación común definidora del buen

---

<sup>71</sup> Citamos alguno de ellos: “Un pañezico de devoción rico que tiene a Nuestra Señora... y el Niño en los brazos... Otro paño de la Quinta Angustia... un retablo de tres piezas, en la del medio está Nuestra Señora de la Piedad... Otro frontal de la Quinta Angustia... Un paño de la Quinta Angustia” (Sánchez 1950, pp. 112, 116, 121, 150).

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 174. La vindicación se produjo también en el plano literario. En la *Divina retribución sobre la caída d’España* del bachiller Palma, se iguala a las “Dos Isabel”; la primera como madre del Bautista y la segunda como progenitora del príncipe Juan (Gómez 2012, vol. I, pp. 530-531).

<sup>73</sup> Sánchez 1950, p. 111.

gobernante. Todo bajo el principio de veracidad histórica (no equiparable a la objetividad histórica) que defiende el relato cronístico o los tratados de espejos de príncipes. La colección de Isabel I puede entenderse bajo este prisma de lectura.

Los inventarios reales corroboran el recurso de la biblia o la historia antigua en el abecedario textil de la arquitectura palatina con nombres propios como Asuero, Nabucodonosor, David, Salomón, Trajano o Alejandro<sup>74</sup>. Presuponemos (su pérdida impide mayor concreción) el uso de recursos retóricos habituales de la época como el atavío de sus protagonistas con una indumentaria contemporánea para anular la línea divisoria del tiempo, fusionar la cronología mítica y bíblica con el momento presente y, de este modo, incidir en un planteamiento trashistórico de componente persuasivo. Además, según las citas de inventario, constatamos como su temática se acomoda a los principios genéricos atribuibles a un buen gobernante: telas de victorias militares (prototipo de rey invicto), urdimbres sobre el ascenso al poder (principio de legitimidad dinástica) u otras de gobernantes con la exhibición de *regalia* (porte mayestático). Secuencias atribuibles al concepto definidor de la realeza y a todos los que ostentan el cargo regio. Así ocurre en la célebre miniatura del banquete de Año Nuevo del Jean I de Berry (Mes de enero, *Muy Ricas Horas del duque de Berry*, Musée Conde, c. 1410) donde el salón áulico luce engalanado con un llamativo tapiz alusivo a la guerra de Troya insertando el relato épico griego con el propio de la corte ducal gala (fig. 6). No sería aventurado insinuar unas símiles estampas en la corona de Castilla.

En contrapartida, los inventarios no mencionan piezas con temáticas vinculadas a las gestas coetáneas. Unas tímidas referencias a imágenes de batallas no permiten incardinar ninguna hipótesis al respecto<sup>75</sup>; pero la coyuntura nos sorprende ya que la propaganda política fue una de las directrices clave del reinado de los Reyes Católicos con el arbitrio de todo tipo de repertorios diplomáticos, textuales, representativos y visuales. Pocos conflictos fueron tan memorizados como la guerra de Granada en formato de inscripciones monumentales, textos redactados *exprofeso*, homilías, representaciones teatrales y recursos nemotécnicos o visuales con la excepcional narración de la sillería baja de la catedral de Toledo donde, en palabras del viajero Jerónimo Münzer, se podía ver el conflicto armado *como si lo tuvieses ante tus ojos* (fig. 9)<sup>76</sup>. No hay ninguna razón para pensar que en palacio se evitaron tales usos, máxime

---

<sup>74</sup> *Ibidem*, pp. 129, 109-110, 125-130.

<sup>75</sup> “Otra tabla pequeña de unas imágenes menudas donde están dos batallas” (*ibidem*, p. 177).

<sup>76</sup> La intensidad del conflicto en Ladero 2001, el análisis de la *Consolatoria de Castilla* en Cátedra 1989 y su variado repertorio visual en Pérez 2016b, pp. 292-296.

si atendemos a la actividad teatral y literaria del momento como la *Égloga* de Francisco de Madrid, metáfora sobre las tensiones políticas entre Carlos VIII de Francia y Fernando el Católico a propósito de la invasión de Nápoles, o la descripción incluida en *el Laberinto de la Fortuna* de Juan de Mena sobre el trono *de imaginaria* de Juan II y su ornato con las principales victorias militares de sus predecesores *pintadas por orden*<sup>77</sup>. Ambos ejemplos otorgan a la realidad histórica inmediata una dimensión publicitaria, casi periodística. Sobre la composición pastoril, sabemos que se representó en la corte, en presencia del rey Fernando y probablemente de embajadores extranjeros<sup>78</sup>. Las estrofas de Mena se encuadran en la esfera de la evocación literaria, no tanto real como verosímil, del recurso al *rex invictus* como un léxico común del ornato palatino. Además, conocemos registros plásticos vinculados a la comitencia real (galería de las batallas del monasterio de san Lorenzo de El Escorial, entre otros), el entorno real (pinturas-glosa de la estancia de Felipe el Hermoso en Castilla<sup>79</sup>) o las altas dignidades del reino (serie de tapices sobre la conquista de Túnez<sup>80</sup>, pinturas murales referentes a la batalla de Mühlberg en el torreón de Alba de Tormes, entre otros) que, en fechas coetáneas o inmediatamente posteriores, otorgaron un formato permanente a su propia contemporaneidad y convirtieron los hechos clave de un *cursus honorum* particular o de los privativos de un linaje en el glosario icónico de sus residencias. No cuestionamos, por ello, la existencia en la corte de un programa artístico de hechos coetáneos; sino las razones de su menoscabo y posterior olvido.

Conservamos mayores indicios sobre otra de las variantes del relato histórico: la asimilación de los hechos del reino con la figura del monarca (rey = reino) o de su linaje, lo que dio cauce al desarrollo de las series dinásticas. Comunes en salas de representación, conocemos su hechura en el alcázar de Segovia, el salón del Tinell de Barcelona, el palacio de Tudela o el ayuntamiento de Valencia<sup>81</sup>. Todas coinciden en la tipología mayestática de sus imágenes, su posible complemento con escudos o cartelas en un nuevo maridaje de texto y escritura y en el concepto de continuidad dinástica que representan; además, los ejemplos citados formaron parte del ornato permanente de los palacios debido a su propia materialidad como arrocabes de techumbres, esculturas o ciclos de pintura mural. Pero la variabilidad fue más amplia y el decorado dinástico no siempre formó parte de la decoración monumental fija

<sup>77</sup> “Allí vi pintados por orden los fechos de los Alfonsos... e lo que ganaron los reyes Fernandos... escultas las Navas están de Tolosa... pintadas en uno las dos Algeciras” (Mena 1994, pp. 137 y ss.).

<sup>78</sup> Publicado en Pérez 1997, pp. 173-190.

<sup>79</sup> Véase Zalama, Domínguez 1995, pp. 347-358.

<sup>80</sup> Véase Bunes, Rodríguez, Maes 2010.

<sup>81</sup> Una visión conjunta en Nogales 2006, pp. 81-111.

de las viviendas. El texto de *Castigos del rey don Sancho* y su mención de los paños de *xamete rojos* con las figuras y cartelas de monarcas como atrezo de las salas palatinas nos anima a considerar la portabilidad de este recurso visual<sup>82</sup>. Con ese criterio, ya hace unos años, planteamos la lectura de las telas de reyes y emperadores de la colección de Isabel a modo de galerías dinásticas portátiles que, al compás de la itinerancia de la corte, se transportaban, plegaban y desplegaban, adornaban los espacios habitados por los reyes y contribuían, de forma decisiva, a irradiar el concepto de linaje regio y magnificencia palatina<sup>83</sup>. Los ítems textuales corroboran su nutrida cuantía, diversa escala (desde sobrepuestas a paños de más de veinte varas), similitudes icónicas y el posible acompañamiento de letreros, al modo del *pañño grande de lana e oro e seda que es de los Reyes y emperadores y tiene cada uno sobre sí sus armas e un lebrero blanco*<sup>84</sup>.



Fig. 9. Palacio nazarí de la Alhambra. Sillería de la catedral de Toledo. Rodrigo Alemán, c. 1494-1498.

---

<sup>82</sup> Bizzarri 2001, p. 145.

<sup>83</sup> Pérez 2006, pp. 570-575.

<sup>84</sup> Sánchez 1950, p. 113.

No eran las únicas imágenes de los reyes existentes en palacio. Entre las posesiones del alcázar, se incluye un variado número de retratos. Afectan a los reyes, la familia real y otros linajes extranjeros. Tenían diferentes formatos y una cualificación heterogénea; algunos conllevan un cierto tono de afecto familiar, mientras que otros exhiben un prototipo institucional. En algún caso, parecen entidades independientes; pero también pueden ir agrupados y custodiados en cajas<sup>85</sup>. De esta información, deducimos que no siempre se exponían, su visión podía ser individual o colectiva y, necesariamente, no estaba vinculada con la oficialidad del recinto áulico.

En esta relación figurativa, en el tema que nos ocupa, resulta particularmente relevante la entrada de un díptico que introduce una sugerente asociación entre la figura regia y el territorio que gobierna: *Mas otra pyntura puesta en dos tablas en la una la duquesa de Bretaña y en la otra su tierra*<sup>86</sup>.

Si antes hablábamos de la ecuación rey igual a reino, ahora barajamos un nuevo vector del discurso histórico: el rey identificado con su país. Lo particular es que la cita documental no fue un *unicum*. Un planteamiento equiparable subyace en el relato visual de la citada sillería toledana donde las escenas bélicas de la guerra de Granada se completan con cartelas identificativas de cada ciudad conquistadas. Los *tituli* permiten el seguimiento crono-geográfico de la contienda (Vélez, Baza, Málaga...) que alcanza su clímax en el entorno de la silla arzobispal con la escena de la entrega al rey Fernando de las llaves de la ciudad de Granada bajo el *skyline* de la fortaleza de la Alhambra (fig. 9). A diferencia del ejemplo anterior, donde territorio y gobernante forman un díptico; en el relieve de la catedral primada, el rey (en tipología invicta) y el reino se integran en una única composición y, en lugar de la “tierra” de Bretaña, percibimos el perfil monumental de la fortaleza nazari. Podemos aderezar estos ejemplos, con la lectura de otros ítems de la colección real alusivos a esta realidad territorial:

pintura de papel de muchos lugares que se cree que son de tierra de Sepúlveda... Mas otra pintura en pergamino del reyno de Granada... Una pyntura de lienzo del reyno de Granada... Mas un papel largo en que está pintado el reyno de Granada... Mas otro papel a pintura de Nápoles... Mas una pyntura larga del reyno de Granada... Mas otros papeles de pinturas que son los de Málaga<sup>87</sup>.

---

<sup>85</sup> “Dos pinturas una de la Reyna e princesa que santa gloria aya e otra de la ynfante doña María... 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... Dos tablas, una que dyzen que es del príncipe quando niño con un perrico... Otra pintura de lienzo encerado en que está un hombre de armas que dizen que es de mí el rey... Otra pintura de mí el rey e de mi la Reyna e Dyos Padre como hecha la bendición e dos figuras de la archiduquesa en un caxón de palo blanco largo” (*ibidem*, p. 172).

<sup>86</sup> Publicado en Azcárate 1982, p. 69.

<sup>87</sup> Sánchez 1950, p. 169.



La existencia de un número significativo de indicios con una misma temática parece significar, no tanto un hecho casual, como una causalidad buscada: la querencia por representar la propia realidad territorial. Asunto que, según los términos empleados en las descripciones de los inventarios, pudo adoptar varios formatos. Bajo la expresión “tierra de...”, resulta plausible imaginar vistas de carácter topográfico, en coincidencia con el desarrollo alcanzado por la cartografía en el contexto de la política expansionista y geo-estratégica castellana con la guerra granatense o la expansión a América como prioridades destacables. A esta modalidad, se sumarían los mapamundis conservados en la Cámara de la reina. Más mayoritaria fue la representación del *skyline* de las ciudades con el perfil de sus edificios significativos que, de este modo, adquirirían un valor metonímico de la urbe. No resulta baladí, que un importante número de las mismas se vinculen nuevamente a la conquista del reino nazarí como es el caso de Málaga o la propia ciudad del Darro significada a través del palacio-fortaleza de la Alhambra.

El reciente libro de Jelle de Rock con el título *The image of the city in early netherlandish painting* ha elevado prácticamente a la categoría de género pictórico la representación del paisaje artístico monumental contemporáneo<sup>88</sup>. Estas imágenes arquitectónicas constituyen los fondos (los lejos) de composiciones narrativas de tema bíblico, histórico o hagiográfico. Cualquier escena fue propicia para la representación de vistas de ciudades con sus edificaciones más características representadas a nivel arquetípico (evocación de un diccionario urbano característico de la época) o verosímil, lo que significó la inclusión de espacios y construcciones reconocibles y asimilables a una ciudad particular: la catedral de Nôtre Dame de París, el ayuntamiento o la grúa de Brujas, la catedral de Sigüenza... Todo ello está configurando el léxico de los recientemente denominados retratos arquitectónicos.

Ambas opciones (la utópica y la veraz) fueron secundadas por los artistas. La cuestión es saber qué motivó esa temática, y cómo pudo ejecutarse. Y, en ese punto, consideramos relevante señalar la confluencia del avance técnico (por ejemplo, el uso de espejos convexos capaces de aprehender amplias panorámicas en reducidos espacios) con la pericia artística desarrollada por ciertos profesionales. No descartamos la paulatina especialización del oficio pictórico hacia esa temática que, como criterio básico, exigía la verosimilitud. Una cualidad compartida con el retrato de carácter fisonómico, sólo al alcance de un número reducido de artífices. Además, ambos géneros tienen una dinámica común: la creación de un prototipo con la condición de modelo, y el uso del mismo por un artista o su taller con una mayor o menor *variatio*.

---

<sup>88</sup> De Rock 2019.

No es la primera vez que defendemos la existencia de un *corpus* de modelos de ciudades y para ello contamos con un documento excepcional, el encargo por Isabel I de Castilla a dos pintores de Guadalupe de realizar una pintura de Málaga tras la conquista:

En el real, sobre Málaga... di a Diego Sánchez y Antón Sánchez de Guadalupe, pintores, por los días que estovieron en el real pintando a Málaga, por mandado de su alteza, e por venida e vuelta a su casa, tres mil mrs<sup>89</sup>.

No albergamos dudas sobre la coincidencia de este dibujo con la entrada inventarial citada anteriormente (*Mas otros papeles de pinturas que son los de Málaga*) a pesar de haberse perdido la muestra. Similares circunstancias pudieron concurrir en la representación de la ciudad de la Alhambra. En este caso, tampoco sobreviven los dibujos previos; pero sí su inclusión en obras tan dispares como la secuencia militar de la entrega de Granada (fig. 9) o la *Crucifixión* de Juan de Flandes (1509-1515. Retablo de Palencia, Museo del Prado) donde, en el lejos de la composición religiosa, emerge la silueta escarpada de la ciudad andaluza en su consideración como “nueva Jerusalén” (fig. 10)<sup>90</sup>. Lo interesante, como ha demostrado la investigación de Ruiz Souza, radica en la veracidad de ambas vistas, su valor arqueológico y su complementariedad al estar realizadas desde perspectivas topográficas diferentes<sup>91</sup>.

Estos testimonios vinculan, de modo sistemático, la ciudad (el territorio) a la imagen del rey o a una secuencia cristológica como paráfrasis de una política regia; pero todavía son muchos los interrogantes por desengranar. El primero es conocer si siempre fue así o, de modo paralelo, pudieron funcionar de modo independiente conforme unos años después desarrolló Anton van der Wyngaerde en sus celebradas *Vistas* donde la excusa narrativa ha desaparecido y el paisaje monumental se convierte en el único protagonista de sus dibujos. La segunda cuestión afecta a la problemática de su exposición y ubicación. El relato histórico y sus tentáculos presidió mayoritariamente las salas de recepción, pero no fue ajeno a los espacios de la *virtù* del príncipe debido a su condición memorial y, con probabilidad, tampoco a las panderas comunicativas del recinto palatino, espacio probable de *ducti* ceremoniales como vemos codificado en formato monumental en la posterior sala de las batallas del monasterio de san Lorenzo de El Escorial (fig. 11). Un desarrollo

<sup>89</sup> Benito 1996, p. 66. Defendemos esa propuesta en Miquel, Pérez 2020.

<sup>90</sup> Ruiz 2018, pp. 761-775.

<sup>91</sup> Parece lógico que Juan de Flandes, en su condición de pintor real, dispusiera de estas muestras y que, a su marcha de la corte, mantuviese algún testigo de las mismas. Así entendemos la inclusión del monumento andaluz en su celebrada *Crucifixión* del retablo de la catedral de Palencia y el uso ulterior de estas vistas por su discípulo Juan de Tejerina (*Visitación*, retablo de la catedral de Palencia).

completo y complejo que, según iremos desarrollando en posteriores trabajos, otorga a la musa Clío un papel nodal en el mundo de la corte bajomedieval.



Fig. 10. Juan de Flandes, *Crucifixión* (retablo catedral de Palencia. Contrato: 1509. Museo del Prado). Pub. Pilar Silva, *Juan de Flandes*, Salamanca, Caja Duero, 2006, p. 339.



Fig. 11. Sala de las batallas. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (c. 1590). Pub. Felipe II. *Un monarca y su época*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1999, p. 41.

Además, en ningún caso, este universo histórico se planteó como un ornato “inerte”. Se interactuaba con su relato visual, bien en su uso como marco solemne de ceremonias palatinas, ilustración de una cualidad gubernativa, o ejercicio de *ekfrasis* donde las imágenes entretejían su discurso con la palabra y la voz de las declamaciones discursivas o de las representaciones teatrales y parateatrales (figs. 4 y 7). Nuevamente, los prolegómenos de estas secuencias nos trasladan a la tardoantigüedad donde fue una práctica común amenizar los banquetes con el relato oral de historias y biografías convertidas en un elemento de conocimiento y en un modelo ejemplar de aprendizaje. Diferentes textos acreditan el mantenimiento de estos recursos en el período medieval como las *Partidas* de Alfonso X el Sabio<sup>92</sup> o el testimonio de Johanot Martorell en la secuencia del banquete donde un hombre anciano recitaba las caballerías de Tirante ante una audiencia enmudecida en presencia del glosado protagonista<sup>93</sup>. Puntuales ejemplos que cifran el discurso de la historia en términos pretéritos, presentes, indirectos o nominativos. Todo fue posible en este universo complejo de la red palatina.

## 6. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alonso, Begoña (2012), *La nobleza en la ciudad: arquitectura y magnificencia a finales de la Edad Media*, “Studia Historica. Historia Moderna” 34, pp. 217-224.
- Alonso, Begoña (2016), *Por acrescentar la gloria de sus proxenitores y la suya propia. La arquitectura y la nobleza castellana en el siglo XV*, en *Discurso, Memoria y Representación. La nobleza peninsular en la Baja Edad Media*, Nájera, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 243-283.
- Aram, Bethany (2006), *El cuerpo real como texto: de Isabel I a Juana I*, en García Fernández, Manuel; González Sánchez, Carlos A. (eds.), *Andalucía y Granada en tiempo de los Reyes Católicos*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 173-184.
- Arciniega, Luis (2015), *Los ojos de la arquitectura. Espacios para ver y ser visto*, en Brouquet, Sophie; García Marsilla, Juan V. (eds.), *Mercados del lujo. Mercados del arte. El gusto de las élites mediterráneas en los siglos XIV y XV*, Valencia, Universitat de València, pp. 241-270.

---

<sup>92</sup> “Como ante los caballeros deuen leer las estorias de los grandes fechos de armas quando comieren” (Alfonso X, *Segunda Partida*, título XXI, ley XX).

<sup>93</sup> “Un caballero anciano, experimentado en armas, muy eloquente y gran leedor, el qual començó a recitar todas las caballerías que Tirante hasta entones avie hecho” (Martorell 2010, p. 719).

- Azcárate, José M.<sup>a</sup> de (1982), *Colección de documentos para la historia del arte en España. Datos histórico-artísticos de fines del siglo XV y principios del XVI*, Madrid - Zaragoza, Real Academia de Bellas Artes de san Fernando - Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar.
- Benito Ruano, Eloy (1996), *El libro del limosnero de Isabel la Católica*, Madrid, Ministerio de Asuntos Sociales.
- Bizzarri, Hugo Ó. (ed.) (2001), *Castigos del rey don Sancho*, Madrid, Iberoamericana.
- Boto, Gerardo; Escandell, Isabel; Lozano, Ester (eds.) (2019), *The Memory of the Bishop in Medieval Cathedrals Ceremonies and Visualizations*, Bern, Peter Lang.
- Brouquet, Sophie; García Marsilla, Juan V. (eds.) (2015), *Mercados del lujo. Mercados del arte. El gusto de las élites mediterráneas en los siglos XIV y XV*, Valencia, Universitat de València.
- Carrasco Manchado, Ana I. (2006), *Isabel I de Castilla y la sombra de la ilegitimidad. Propaganda y representación en el conflicto sucesorio (1474-1482)*, Madrid, Sílex.
- Carrero Santamaría, Eduardo (2013), *La librería de la catedral de León*, en Campos, M.<sup>a</sup> Dolores; Carrero, Eduardo; Teijeira, M.<sup>a</sup> Dolores (eds.), *Librerías catedralicias. Un espacio del saber en la Edad Media y Moderna*, León - Universidad de León, Santiago de Compostela - Universidade de Santiago de Compostela, pp. 241-251.
- Carrero Santamaría, Eduardo (ed.) (2014), *Arquitectura y liturgia. El contexto artístico de las consuetas catedralicias en la corona de Aragón*, Mallorca, Objeto Perdido.
- Carrero Santamaría, Eduardo (2019), *La catedral habitada. Historia viva de un espacio arquitectónico*, Barcelona, El espejo y la lámpara.
- Cátedra, Pedro M. (ed.) (1989), *La historiografía en verso en le época de los Reyes Católicos. Juan de Barba y la Consolatoria de Castilla*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Cellini, Benvenuto, *Mi vida*, trad. de Santiago R. Santerbás, Madrid, Cátedra, 2007.
- Checa Cremades, Fernando (ed.) (2004), *Isabel la Católica, la magnificencia de un reinado*, Valladolid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales - Junta de Castilla y León
- Checa Cremades, Fernando (2010), *La época de Carlos V. Colecciones e inventarios de la casa de Austria*, en Checa Cremades, Fernando (dir.), *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, vol. I, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, pp. 21-27.
- De Rock, Jelle (2019), *The image of the city in early Netherlandish painting (1400-1550)*, Turnhout, Brepols.

- Domínguez Casas, Rafael (1993), *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, Editorial Alpuerto.
- Elliot, John; Brown, Jonathan (1981), *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza Editorial.
- Fernández de Córdova Miralles, Álvaro (2002), *La corte de Isabel I. Ritos y ceremonias de una reina (1474-1504)*, Madrid, Dykinson.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo, *Libro de la Cámara Real del príncipe don Juan*, ed. de Santiago Fabregat, Valencia, Universitat de València, 2006.
- Fernández Vega, Pedro Á. (2003), *La casa romana*, Madrid, Akal.
- Ferrandis, José (1943), *Datos documentales par la historia del Arte Español. III. Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca)*, Madrid, CSIC.
- García, Francisco de Asís; Rodríguez, Laura; Martínez Taboada, Pilar (eds.) (2014), *Splendor. Artes suntuarias en la Edad Media hispánica*, “Anales de Historia del Arte” 24.
- García Marsilla, Juan V. (2009), *El precio de la belleza. Mercado y cotización de los retablos pictóricos en la Corona de Aragón (siglos XIV y XV)*, en Denjean, Claude (dir.), *Sources Sérielles et Prix Au Moyen Âge*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, pp. 253-290.
- García Marsilla, Juan V. (2015), *Ordenando el lujo. Ideología y normativa suntuaria en las ciudades valencianas (siglos XIV y XV)*, en Brouquet, Sophie; García Marsilla, Juan V. (eds.), *Mercados del lujo. Mercados del arte. El gusto de las élites mediterráneas en los siglos XIV y XV*, Valencia, Universitat de València, pp. 561-591.
- García Marsilla, Juan V. (2020), *De la plaza a la tienda. Las infraestructuras del comercio al por menor en la Valencia medieval*, en Muñoz, Daniel (ed.), *Ciudades mediterráneas. dinámicas sociales y transformaciones urbanas en el Antiguo Régimen*, Barcelona, Editorial Tirant Humanidades, pp. 73-89.
- Gargano, Antonio (2012), *La literatura en tiempos de los Reyes Católicos*, Madrid, Gredos.
- Garrett, Rosamund; Reeves, Matthew (2018), *Late Medieval and renaissance textiles*, Londres, Paul Holberton Publishing.
- Gerstman, Elina; Stevenson, Jill (2012), *Thresholds of medieval visual culture. Liminal spaces*, Nueva York, Boydell & Brewer.
- Gómez Redondo, Fernando (2012), *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*, Madrid, Cátedra.
- González, Cristina (ed.) (2010), *Libro del caballero Zifar*, Madrid, Castalia.
- González Arce, José D. (2016), *La casa y corte del príncipe don Juan (1478-1497): economía y etiqueta en el palacio del hijo de los Reyes Católicos*, Sevilla, Sociedad Española de Estudios Medievales.

- González Marrero, M.<sup>a</sup> del Cristo (2005), *La Casa de Isabel la Católica. Espacios domésticos y vida cotidiana*, Ávila, Diputación Provincial de Ávila.
- Hand, Joni M. (2018), *Women, Manuscripts, and Identity in Northern Europe, 1350-1550*, Londres, Ashgate.
- Ibáñez Pérez, Carlos (1987), *Historia de la Casa del Cordón de Burgos*, Burgos, Fundación Caja de Burgos.
- Jaques Pi, Jéssica (ed.) (2003), *Estética del románico y el gótico*, Madrid, Machado Libros.
- Juan Manuel, *Libro de los Estados*, ed. de Robert B. Tate e Ian R. Macpherson, Madrid, Cátedra, 1991.
- Ladero Quesada, Miguel Á. (2001), *La Guerra de Granada 1482-1492*, Madrid, Diputación de Granada.
- Ladero Quesada, Miguel Á. (1998), *La Casa Real en la Baja Edad Media*, “Historia. Instituciones. Documentos” 25, pp. 327-350.
- 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.
- Martínez Hernández, Paula (2020), *El tesorero Vitoriano Ochoa de Landa. Las cuentas de la casa de Juana I de Castilla (1506-1531)*, Vitoria, Universidad del País Vasco.
- Martorell, Johanot (2010), *Tirante el Blanco*, Madrid, Planeta.
- Massip Bonet, Francesc (2003), *La monarquía en escena*, Madrid, Comunidad de Madrid.
- Miquel Juan, Matilde; Pérez Monzón, Olga (2021), *Concorditer facimus contrahimus societatem. La individualidad y el taller en la obra de Bartolomé Bermejo*, en Molina i Figueras, Joan (coord.), *El universo pictórico de Bartolomé Bermejo*, Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 66-79.
- Morrison, Elizabeth; Hedeman, Anne D. (eds.) (2010), *Imagining the past in France. History in manuscripts painting. 1250-1500*, Los Ángeles, Getty Publications.
- Nieto Soria, José M. (coord.) (2006), *La Monarquía como expresión del conflicto*, Madrid, Sílex.
- Nieto Soria, José M.; Villarroel, Oscar (coords.) (2013), *Pacto y consenso en la cultura política peninsular (siglos XI al XV)*, Madrid, Sílex.
- Nogales, David (2006), *Las series iconográficas de la realeza castellano-leonesa (siglos XII-XV)*, “En la España Medieval” extra 1, pp. 81-112.
- Olivares, Diana (2020), *El colegio de san Gregorio de Valladolid. Saber y magnificencia en el tardogótico castellano*, Madrid, CSIC.
- 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 (2011), *Escenografías funerarias en la Baja Edad Media*, “Codex Aquilarensis” 27, pp. 213-244.
- Pérez Monzón, Olga (2013), *Ornado de tapiçerías e vaxillas de oro e plata. Lujo y magnificencia en la arquitectura palatina bajomedieval*, “Anales de Historia del Arte” 23/2, pp. 259-285.
- Pérez Monzón, Olga (2016a), *El retablo bajomedieval: visiones complementarias y espacios camaleónicos*, en Miquel, Matilde; Pérez, Olga; Bueso, Miriam (eds.) *Ver y crear: obradores y mercados pictóricos en la España Gótica (1350-1500)*, Madrid, La Ergástula, pp. 365-398.
- Pérez Monzón, Olga (2016b), *La lectura en la Baja Edad Media: el sepulcro de Martín Vázquez de Arce y su retórica visual*, “Goya” 357, pp. 286-307.
- Pérez Priego, Miguel Á. (ed.) (1997), *Teatro Medieval*, vol. II, 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, mercados, clientes y obras*, Madrid, La Ergástula.
- Rodríguez Bernis, Sofia (2014), *Dónde se guardaba la ropa*, en Colomer, José L.; Descalzo, Amelia (dirs.), *Vestir a la española en las cortes europeas (siglo XVI-XVII)*, vol. I, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 137-164.
- Romero, Raúl (2021), *La promoción artística de la casa ducal de Medinaceli. memoria visual y arquitectura en Andalucía y Castilla (siglos XIV-XVI)*, Madrid, Ediciones Doce Calles.
- Ruiz Mateos, Aurora (1985), *Arquitectura civil de la Orden de Santiago en Extremadura: la casa de la encomienda*, Badajoz, Diputación de Badajoz.
- Ruiz Souza, Juan C. (2011), *El palacio especializado y la génesis del Estado Moderno. Castilla y Al-Andalus en la Baja Edad Media*, en Passini, Jean; Izquierdo, Ricardo (eds.), *La Ciudad Medieval: de la casa principal al palacio urbano*, Toledo, Consejería de Toledo, pp. 93-128.
- Ruiz Souza, Juan C. (2013), *Los espacios palatinos del rey en las cortes de Castilla y Granada. Los mensajes más allá de las formas*, “Anales de Historia del Arte” 23/2, pp. 305-331.
- Ruiz Souza, Juan C. (2014), *Las telas ricas en la arquitectura. La permanencia de lo efímero*, “Anales de Historia del Arte” 24, pp. 497-516.
- Ruiz Souza, Juan C. (2016), *El palacio de la Montería del Alcázar de Sevilla: contrapunto y futuro en el tardogótico*, en Alonso, Begoña; Rodríguez, Juan C. (coords.), *1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 319-328.
- Ruiz Souza, Juan C. (2018), *Memoria visual de la Alhambra en el entorno de 1500. De Juan de Flandes al palacio del Buen Retiro*, en *El conde de Tendilla y su tiempo*, Granada, Universidad de Granada, pp. 761-775.



- Salazar y Acha, Jaime (2000), *La casa del Rey de Castilla y León en la Edad Media*, Madrid, Centro de Estudios Políticos e Institucionales.
- Salvador Miguel, Nicasio (2008), *Isabel la Católica. Educación, mecenazgo y entorno literario*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Sánchez Cantón, Francisco J. (1950), *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, CSIC.
- Teijeira, M.<sup>a</sup> Dolores; Herráez, M.<sup>a</sup> Victoria; Cosmen, María C. (coords.) (2014), *Reyes y prelados. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, Madrid, Sílex.
- Torre, Antonio de la (1954), *Casa de Isabel la Católica*, Madrid, CSIC.
- Torre, Antonio de la; Torre, Francisco de la (1955), *Cuentas de Gonzalo de Baeza, tesorero de Isabel la Católica*, Madrid, CSIC.
- Urquizar, Antonio (2007), *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons.
- Wilson, Katherine A. (2018), *The power of textiles. Tapestries of the Burgundian dominions (1363-1477)*, Turnhout, Brepols.
- Yarza Luaces, Joaquín (1993), *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, Nerea.
- Yarza Luaces, Joaquín (2003), *La nobleza ante el rey: los grandes linajes castellanos y el arte del siglo XV*, Madrid, El Viso.
- Zalama, Miguel Á. (2014), *Tapices donados por los Reyes Católicos a la capilla Real de Granada*, "Archivo Español de Arte" 345, pp. 1-14.
- Zalama, Miguel Á.; Domínguez Casas, Rafael (1995), *Jacob van Laethem, pintor de Felipe "el Hermoso" y Carlos V: precisiones sobre su obra*, "Boletín del Seminario de Arte y Arqueología" 61, pp. 347-358.
- Zalama, Miguel Á.; Pascual, Jesús; Martínez, M.<sup>a</sup> José (coords.) (2018), *Magnificencia y arte. Devenir de los tapices en la historia*, Gijón, Trea.

Fecha de recepción del artículo: noviembre 2020

Fecha de aceptación y versión final: julio 2021

