UNIVERSIDAD DE CANTABRIA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
GRADO EN HISTORIA

TRABAJO FIN DE GRADO

Directora: Begoña Alonso Ruiz

Curso 2022/2023

ARTE Y PODER: EL PATRONAZGO ARTÍSTICO DE LAS ÚLTIMAS REINAS TRASTÁMARA

ART AND POWER: THE ARTISTIC PATRONAGE OF THE LAST TRASTAMARA QUEENS

MARTA GARCÍA SÁNCHEZ

Febrero 2023

RESUMEN

Las cuatro hijas de los Reyes Católicos jugaron un papel clave en la política internacional de sus padres, consiguiendo alianzas con tres de las mayores cortes europeas de la época a través del matrimonio de las jóvenes con los herederos de dichos reinos e imperios. El objetivo de este trabajo es analizar el papel que estas reinas consortes jugaron en el arte de la época a través del patrocinio artístico realizado alrededor de sus figuras o, especialmente, aquel realizado por ellas.

Palabras clave: Isabel de Castilla, Juana de Castilla, María de Aragón, Catalina de Aragón, Promoción artística, Patronazgo femenino

ABSTRACT

The four daughters of the Catholic Monarchs of Spain played a key rol in their parents' international relationships, granting them political alliances with three of the most important European courts of their time through their marriage to the heirs of said realms and empires. The focus of this paper lies in analyzing the roles of these queens consort in the developing and making of art through the artistic patronage done in their regard or by themselves, paying special attention to the last.

Key words: Isabella of Castile, Joanna of Castile, Maria of Aragon, Katherine of Aragon, Artistic promotion, Femenine patronage

AVISO DE RESPONSABILIDAD

Este documento es el resultado del Trabajo de Fin de Grado de un estudiante, siendo su autor responsable de su contenido.

Se trata por tanto de un trabajo académico que puede contener errores detectados por el tribunal y que pueden no haber sido corregidos por el autor en la presente edición.

Debido a dicha orientación académica no debe hacerse un uso profesional de su contenido. Este tipo de trabajos, junto con su defensa, pueden haber obtenido una nota que oscila entre 5 y 10 puntos, por lo que la calidad y el número de errores que puedan contener difieren en gran medida entre unos y otros.

ÍNDICE

1. INTRODUCCION 5
2. LA PROMOCIÓN ARTÍSTICA FEMENINA 6
3. "PUELLAE DOCTAE": LA INFLUENCIA DE ISABEL I 10
4. EL EJEMPLO DE ISABEL I COMO PROMOTORA ARTÍSTICA 13
5. ISABEL DE TRASTÁMARA 17
5.1. BIOGRAFÍA 17
5.2. PROMOCIÓN Y GUSTO ARTÍSTICO DE LA REINA ISABEL 20
5.2.1. Joyería, tejidos, tapices y otros elementos de ajuar 21
5.2.2. Tablas y retratos 23
5.2.3. Libros 23
5.2.4. Donaciones 24
6. JUANA I DE CASTILLA 24
6.1. BIOGRAFÍA 24
6.2. PROMOCIÓN Y GUSTO ARTÍSTICO DE LA REINA JUANA I 26
6.2.1. Joyería, tejidos, tapices y otros elementos de ajuar 27
6.2.2. Tablas y retratos 28
6.2.3. Libros 29
7. MARÍA DE TRASTÁMARA 30
7.1. BIOGRAFÍA 30
7.2. PROMOCIÓN Y GUSTO ARTÍSTICO DE LA REINA MARÍA 31
7.2.1. Joyería, tejidos, tapices y otros elementos de ajuar 31
7.2.2. Tablas y retratos 33
7.2.3. Libros 33
7.2.4. Arquitectura 34
7.2.5. Donaciones 34
8. CATALINA DE TRASTÁMARA 35
8.1. BIOGRAFÍA 35
8.2. PROMOCIÓN Y GUSTO ARTÍSTICO DE LA REINA CATALINA 37
8.2.1. Joyería, tejidos, tapices y otros elementos de ajuar 37
8.2.2. Tablas y retratos 39
8.2.3. Libros 40
8.2.4. Arquitectura 41
9. CONCLUSIONES 42
10. ÍNDICE DE FIGURAS 45
11. BIBLIOGRAFÍA 46

1. INTRODUCCION

El estudio de la historia del arte desde una perspectiva de género es un fenómeno reciente que no ve su aparición hasta finales de los años setenta del siglo pasado. No obstante, las vertientes investigadoras se centraron mayoritariamente en el estudio de la mujer artista y de la representación de la mujer en el arte. El papel de la mujer como promotora artística fue dejado de lado, ignorado tanto por historiadores del arte como por los estudios de género. Como menciona la investigadora Noelia García, es solamente de forma tangencial que el patronazgo artístico había sido explorado tradicionalmente, siendo visto en ocasiones, dentro del estudio de las mujeres artistas, como una vía de escape de la creatividad femenina[1].

Durante los primeros años de estos estudios sobre el papel femenino en la promoción artística, las investigaciones se centraban en casos excepcionales, aquellos de grandes figuras y notables promotoras como Isabel de Castilla a través de un enfoque biográfico. Fue ya a finales de los años ochenta cuando se propuso un cambio en el enfoque, prestando atención a otras figuras que, a pesar de no ser tan destacables, seguían teniendo un peso y una relevancia en el ámbito del patronazgo artístico. Se desechó también el análisis biográfico, prefiriéndose una metodología que permitiese responder mejor a nuevas cuestiones como la existencia de una "estética femenina", los campos de actuación de estas patronas y su legado e influencia en la historia del arte[2].

El objetivo de este trabajo es situar el foco sobre la labor de las cuatro hijas de Isabel la Católica en el patronazgo artístico, cuatro reinas que fueron piezas fundamentales dentro de la política de alianzas matrimoniales de sus padres y permitieron a la dinastía Trastámara enlazarse con las más grandes e influyentes cortes europeas de la época.

Es importante clarificar que, si bien todas ellas llegaron a ser reinas, solo una de ellas lo fue por derecho propio. Sus roles como promotoras de arte, por tanto, no eran iguales a los que tuvieron otros de sus contemporáneos como Manuel I de Portugal, Enrique VIII de Inglaterra, o su propia madre, Isabel I de Castilla, y no hay que caer en

---

[1] GARCÍA PÉREZ, Noelia. "La mujer en el Renacimiento y la promoción artística: Estado de la cuestión". *IMAFRONTE*, 16 (2004) pp. 82-84. García Pérez iniciaba para la historiografía artística española una línea que ya había dado frutos en la historiografía anglosajona con trabajos como los de McCASH, June Hall. *The cultural patronage of medieval women*. Athens: University of Georgia Press, 1996; REISS, Sheryl E.; WILKINS, David G. *Beyond Isabella. Secular women patrons of art in Renaissance Italy.* Missouri: Truman State University Press, 2001.

[2] *Ibidem.* p. 88.

el error de compararlas pues cumplían funciones diferentes. La situación de esos monarcas, que habían ascendido al trono de una forma no orgánica, —es decir, tras unos períodos de guerra civil o tras una falta de herederos en la rama familiar principal—, requería de unos mecanismos de legitimación a través de grandes obras de arte que respaldasen y reforzasen su posición en el trono, así como la de su dinastía. Las hijas de Isabel, si bien en su papel de promotoras también pusieron su atención en los intereses dinásticos, no eran monarcas reinantes y su patrocinio fue motivado mayoritariamente por otros intereses tan importantes como los dinásticos para una mujer de alta alcurnia de la época: el devocional y el ceremonial.

Otra gran diferencia, y quizá la causa de que sus figuras no hayan sido tan estudiadas en su papel de promotoras artísticas, reside en el ámbito para el cual sus obras habían sido encargadas. A excepción de un par de situaciones, la mayoría de las piezas comisionadas se destinaban al ámbito privado y para uso particular de estas mujeres, habiendo muchas de ellas desaparecido con el paso del tiempo. El lugar de estas reinas en la historia, y en la historia del arte, ha quedado ensombrecido por el brillo de otras personas de su entorno: sus padres, sus maridos, o sus hijos, cuyas vidas y obras son más fácilmente apreciables, especialmente aquellas en forma de capillas, conventos o palacios.

Sin embargo, en las dos últimas décadas el papel de estas reinas como promotoras ha comenzado finalmente a recibir la atención que merecen por parte de un pequeño grupo de historiadores que han permitido arrojar luz y conocer más sobre estas figuras tan importantes del Renacimiento.

2. LA PROMOCIÓN ARTÍSTICA FEMENINA

Durante la Edad Media las mujeres se encontraban relegadas al ámbito privado. Debido a ello, el papel de las mujeres en las artes y las letras durante este periodo fue reducido y sus encargos se limitaban, exceptuando algunos casos, a aquellos campos considerados como apropiados para las mujeres de la época: obras de carácter dinástico o de memoria, obras de carácter ceremonial y obras de carácter devocional. Esto se debía a que la sociedad, aquella que las había relegado al ámbito privado, entendía como

justificables solo aquellos de sus trabajos de promoción artística que se centraran en conseguir prestigio, especialmente aquel de la familia, o en la práctica de la fe[3].

Dentro de estas funciones, el carácter devocional de las obras era el principal y más importante de todos, destinado a la salvación del alma.

Ligado a las mujeres aparecen en esta época nuevas prácticas devocionales, es decir, un conjunto de prácticas entre la liturgia y la contemplación, cubriendo las prácticas privadas e íntimas como la oración y la lectura, así como las públicas, como las procesiones[4].

En relación con estas prácticas religiosas más íntimas surgió una necesidad de espacios centrados en la oración y la lectura en privado por parte del individuo. El hogar fue visto como un lugar apropiado donde poder crear estos espacios destinados a las lecturas y oraciones en solitario que incitasen a la reflexión individual. Como consecuencia, en esta época se ve un incremento de los elementos artísticos decorativos de carácter religioso o devocional, como los tapices o tablas, que adornasen los espacios de la vivienda destinados para estos propósitos. Las imágenes representadas solían ser de paisajes bíblicos o de momentos claves de las enseñanzas de la fe. A veces acompañando a los personajes aparecían representaciones de los patrones que habían encargado la realización de las obras, en busca de una imitación de sus virtudes[5].

Ante esta nueva forma de devoción, la denominada como *devotio moderna*, surgen también un tipo nuevo de manuscritos en el siglo XIV, los Libros de Horas. Estos manuscritos permitían al lector una comunicación más directa con Dios a través de la lectura privada[6], pero también contaban con un elemento de control de la vida femenina al mantenerla ocupada en seguimiento de las horas canónicas a lo largo del día[7]. Estos Libros de Horas fueron populares entre las mujeres de alta alcurnia, quienes ordenaban que fueran iluminados (decorados), llegando a convertirse algunos en verdaderas obras de arte. En su gran mayoría estos libros eran encargados y elaborados específicamente

---

[3] ARANDA BERNAL, Ana, "La participación de las mujeres en la promoción artística durante la Edad Moderna". *Goya: Revista de arte,* 301-302 (2004) p. 230.

[4] ALONSO RUIZ, Begoña. "La Mujer y el Arte Medieval" en LÓPEZ OJEDA, Esther. *Las mujeres en la Edad Media. XXX Semana de Estudios Medievales de Nájera*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2021. p. 157.

[5] MALO BARRANCO, Laura. "Los espacios de religiosidad y la devoción femenina en la nobleza moderna. El ejemplo de los linajes Aranda e Híjar". *Cuadernos de Historia Moderna*, 42/1 (2017) pp. 176-177.

[6] ALONSO RUIZ, Begoña. "La Mujer y el Arte Medieval…" Op. Cit., p. 157.

[7] GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis. "A hechura de la Reina Católica. Isabel de Castilla y la instrucción devocional de sus hijas" en GARCÍA PÉREZ, Noelia (coord.). *Isabel la Católica y sus hijas: El patronazgo artístico de las últimas Trastámara*. Murcia: Universidad de Murcia, 2020. p. 70.

para sus dueños, por lo que alcanzaban altos precios y grados de personalización, como fue el caso de los Libros de Horas de Isabel la Católica, quien encargó numerosos ejemplares para sí misma y para sus hijas[8].

Otros ejemplos de promoción artística de carácter devocional son las donaciones de ajuar y dinero a las iglesias, o la fundación de nuevos monasterios y conventos, de los que también encontramos numerosos ejemplos entre las damas nobles, infantas y reinas.

El arte destinado a la preservación de la memoria es un fenómeno común entre todos los promotores artísticos a lo largo de las épocas. No obstante, en la Edad Media es importante denotar una diferencia entre este tipo de promoción artística en el caso femenino y el masculino debido a que detrás de estos encargos realizados por mujeres raramente se encuentran una búsqueda de fama y prestigio personal, sino familiar[9]. Durante este tiempo el papel de la mujer como defensora del patrimonio familiar, el cual protegen e incrementan, influyó notoriamente en su papel como promotora en este tipo de construcciones, como las capillas funerarias familiares, destinadas a preservar la memoria del linaje[10]. Generalmente el trabajo de estas mujeres promotoras se cita cuando en estas obras está presente su propio emblema, aquel de su linaje, y no únicamente el de su marido, pero no se suele prestar atención a su gusto artístico o si la obra ha sido realizada simplemente siguiendo unos patrones ya establecidos[11]. Existen registros de algunos casos, como es el caso de María de Mendoza o Beatriz de Portugal, en los que hay constancia de la influencia del gusto de estas promotoras en las capillas familiares, no siendo condicionadas por el estilo familiar y dejando constancia por escrito en sus testamentos del estilo y programas que querían para sus futuras tumbas[12].

---

[8] Sobre este tipo de libros: DUFFY, Eamon. *Making the Hours: English People and Their Prayers, 1240–1570*. New Haven y Londres: Yale Univesity Press, 2006. Para el contexto castellano: RUIZ GARCÍA, Elisa. *Los libros de Isabel la Católica: arqueología de un patrimonio escrito*. Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004. y VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando. *El libro iluminado en Castilla durante la segunda mitad del siglo XV*. Segovia: Fundación Instituto Castellano Leonés de la Lengua y Caja Segovia, 2009. Beltenebros, 24.

[9] ARANDA BERNAL, Ana, "La participación de las mujeres en la promoción artística durante la Edad Moderna". *Goya: Revista de arte,* 301-302 (2004) p. 234.

[10] ALONSO RUIZ, Begoña. "La Mujer y el Arte Medieval…" Op. Cit., p. 161.

[11] ARANDA BERNAL, Ana. "El trabajo de las mujeres en la promoción de obras de arte y arquitectura durante la Baja Edad Media" en DÍEZ JORGE, María Elena (coord.). *Arquitectura y mujeres en la historia*. Madrid: Síntesis, 2015. p. 147.

[12] ALONSO RUIZ, Begoña. "La Mujer y el Arte Medieval…" Op. Cit., p. 162.

El arte ceremonial hace referencia al tipo de arte cuya finalidad es la exaltación del poder, de la magnificencia. Era un "vehículo de distinción social"[13], y probablemente el más frecuentemente utilizado por las mujeres de la época.

En este tipo de arte primaba especialmente la calidad y riqueza de los materiales con los que estos objetos estaban realizados (tejidos, joyas, objetos de ajuar, etc.). El componente estético y su belleza o la calidad de su labor no eran tan importantes[14]. El acopio de estos objetos no se realizaba por un afán coleccionista, pues era una época en la que aún se mantenía el concepto de tesoro y la finalidad de estas obras de arte era aumentar el tesoro personal. Es decir, primaba la cantidad antes que la calidad[15].

La joyería era uno de los elementos del ajuar suntuario más importantes. Los materiales y piedras preciosas con los que estas piezas estaban hechos les concedía un valor material considerablemente mayor que el artístico. Los tapices fueron también una de las piezas claves de los inventarios regios durante la época. El carácter itinerante de la corte favorecía la adquisición de estos tapices debido a la facilidad de manejo y transporte, pudiendo ser desplazados fácilmente entre las diferentes residencias de la corte. Estos tapices solían tener hilos de plata y oro que incrementaban notablemente su valor[16], además de cumplir una serie de funciones como decorar las habitaciones de las residencias de nobles y reyes, aislar del frío de las paredes o dividir las estancias[17].

Cabe destacar, finalmente, un importante cambio en el siglo XV que promovió la participación de las mujeres en las artes. Hacia las últimas décadas del siglo, Ruth Martínez menciona la aparición de un grupo de sabias mujeres, a las que sus contemporáneos se referían como *puellae doctae*, que en los círculos de poder cortesanos, e impulsadas por el movimiento humanista, habían accedido al estudio de lenguas clásicas como el latín. Este estudio del latín había gozado de notable popularidad en los círculos femeninos dentro de la corte y, debido al impulso ofrecido por estas mujeres, se logró que

---

[13] ALONSO RUIZ, Begoña. "La Mujer y el Arte Medieval…" Op. Cit., p. 165.
[14] ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. "Lujo y ostentación. El tesoro de María de Aragón y Castilla, esposa de Manuel I de Portugal." *Goya*, 358 (2017) p. 15.
[15] GARCÍA PÉREZ, Noelia. *Isabel la Católica y sus hijas: El patronazgo artístico de las últimas Trastámara*. Murcia: Universidad de Murcia, 2020. p. 7.
[16] RAMIREZ RUIZ, Victoria. "Función de las tapicerías en la corte: s XVII" *Res Mobilis,* 1 (2012) pp. 24-25.
[17] MATESANZ DEL BARRIO, José. "Mecenas nobiliarios y eclesiásticos en la Castilla del siglo XVI" en LÓPEZ GUILLAMÓN, Ignacio; CHAPARRO GÓMEZ, César (eds. lit.). *Humanismo y naturaleza en los tapices de Badajoz & Adenda [en línea]*. Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, 2020. p. 92.

la educación femenina se difundiese con gran rapidez, promoviendo con ello el patronazgo femenino.

Esta renovación humanística renacentista, que llevaba desarrollándose en las grandes cortes de la península ibérica desde comienzos de siglo, llegó a culminar en las últimas décadas de 1400 debido a la invención de la imprenta en Europa, así como al papel fundamental del mecenazgo literario de los Reyes Católicos. Según esta autora, dicha renovación se produjo a través de dos vertientes: una, el papel de la mujer en la creación de obras literarias durante estos años, y dos, la labor de las mujeres en las artes siendo notables promotoras artísticas. Dentro de este segundo grupo destaca, una vez más, la figura de Isabel "la Católica", promoviendo, entre otros muchos tipos de patronato regio, el estudio del latín, el desarrollo de la imprenta, de los *studia humanitatis*, etc., así como la introducción de los primeros humanistas en la corte[18].

La introducción del humanismo sería, por tanto, una fuente de renovación del pensamiento que afectaría el patronato femenino de finales de la Edad Media. Un patrocinio que arrastraría parte de sus tradiciones medievales a la vez que abría sus puertas a otros tipos de origen y pensamiento más humanísticos[19].

3. "PUELLAE DOCTAE": LA INFLUENCIA DE ISABEL I

La corte de los Reyes Católicos se caracterizaba por ser una corte itinerante, es decir, no se encontraba fija en una ciudad, sino que se trasladaba junto a los reyes cuando estos se desplazaban a otro lugar por motivos políticos, militares, etc.

Estos traslados eran una tarea muy compleja para la que era necesaria un registro. Gracias a estos registros que se han preservado, hoy en día se conocen los movimientos de los reyes y sus hijos en este período mientras los monarcas se encargaban de la gobernación de los reinos y de las labores militares, primero en la guerra de sucesión castellana y, posteriormente, en la guerra de Granada[20].

A pesar de las dificultades que este estilo de vida podía acarrear para la crianza de sus hijas, los reyes se aseguraron en todo momento de que estas contaran con una buena

[18] MARTÍNEZ ALCORLO, Ruth. "*Puellae doctae* en la corte de los Reyes Católicos (1470-1555): educación, literatura y mecenazgo". *Atalaya* [en línea] 20 (2020) p. 2.
[19] *Ibidem.* p. 4.
[20] EARENFIGHT, Theresa M. "Raising infanta Catalina de Aragón to be Catherine, Queen of England". *Anuario de Estudios Medievales*, 46/1 (2016) pp. 422-423.

educación. Las crónicas de la época hablan de Isabel como una madre devota y atenta, siempre encargándose de mantener a sus hijas cerca para poder asegurarse de primera mano de supervisar su formación[21].

Una de las primeras acciones que los monarcas tomaron para asegurarse de que la formación de las infantas cumpliera con sus altas expectativas, fue la solicitud a Roma de una licencia papal que les permitiese elegir de entre los frailes de cualquier orden a aquellos religiosos que ellos prefiriesen para ser los encargados de la tutela de sus hijos[22]. Las cuentas de la casa de Isabel reflejan cuan cuidadosamente los tutores fueron elegidos y recompensados por su labor. De entre los sirvientes de Isabel, Andrés Miranda, un fray dominicano del monasterio de Santo Domingo en Burgos, así como Beatriz Galindo, apodada "la Latina" por su dominio del latín, fueron piezas claves en la crianza de las infantas[23].

La educación femenina en la corte de Isabel I era tan exigente como la recibida por los varones. Estas jóvenes se trataban de piezas fundamentales en las estrategias políticas de las monarquías y era fundamental para ellas adquirir una educación a la altura. A pesar de esto, la educación seguía siendo sesgada por diferencias de género en algunos aspectos, siendo la mayor diferencia la ausencia de una formación sobre el arte de la guerra y la caza, oficios del varón en la época, los cuales se reemplazaban por otras labores consideradas adecuadas para las mujeres[24]. En el reino castellano la afirmación sobre la importancia de la educación formal de las infantas se formaba aún más certera, pues ya se había dado el caso de que una mujer llegase a heredar el trono en caso de ausencia o muerte del heredero varón, como fue el caso de la madre de las infantas y, en un futuro, llegaría a ser el de Juana.

La educación de estas cuatro futuras reinas se vio caracterizada por una continuidad en la enseñanza de los valores medievales basados en la educación religiosa y los principios caballerescos, la importancia de los modales y el correcto aprendizaje del comportamiento digno de una dama. Fue una educación tradicional en la que, no obstante,

---

[21] EARENFIGHT, Theresa M. "Raising infanta Catalina de Aragón…" Op. Cit., pp. 422-423.
[22] SOLER MORATÓN, Melania. "Arte y devoción: La experiencia de las imágenes religiosas de las últimas Trastámara." *Tesis doctoral* [en línea] Murcia: Universidad de Murcia, 2021. p. 229.
[23] TORRE, Antonio de la. "Maestros de los hijos de los Reyes Católicos". *Hispania*, 16/63 (1956) pp. 256-266. y EARENFIGHT, Theresa M. "Raising infanta Catalina de Aragón…" Op. Cit., p. 424.
[24] SÁ, Isabel dos Guimarães. "Duas irmãs para um rei. Isabel de Castela (1470-1498) e Maria de Castela (1482-1517)" en SÁ, Isabel dos Guimarães; COMBET, Michael. *Rainhas consortes de D. Manuel I : Isabel de Castel, Maria de Castela, Leonor de Áustria*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2012. p.48. Sobre el tema también VAL VALDIVIESO, Mª Isabel del. "La educación en la corte de la Reina Católica". *Miscelánea Comillas,* 69 (2011) pp. 255-273.

se puede apreciar la introducción del pensamiento humanístico en otros aspectos como fue la enseñanza del latín — la lengua franca de la época, lo que permitía la comunicación tanto escrita como hablada, si bien en peor medida, en las distintas cortes europeas[25]—, así como otras lenguas y los textos clásicos y de filosofía, si bien cristianizada. Todos estos conocimientos adquiridos por las infantas les permitirían una futura implicación y activa participación en las distintas cortes europeas de las cuales serían soberanas[26], ayudar a sus futuros maridos durante momentos de regencia, como fue el caso de Catalina de Aragón, o defender los intereses dinásticos de los Trastámara, llegando a ejercer funciones diplomáticas correspondientes a embajadores[27].

Encargados de estos aspectos más formales o académicos de su educación estuvieron los tutores ya mencionados. Sin embargo, es importante mencionar la importante labor también de aquellas mujeres de la corte que fueron las encargadas de educar a las infantas en las tareas más tradicionalmente ligadas a su posición como mujer. Estas mujeres se encargaron de enseñarles a coser, bordar, hilar y tejer, así como la educación social y cultural de una dama[28]. La danza y otras artes como la música también formaron parte del meticuloso tutelaje de las hermanas[29].

La princesa Isabel contó con Antonio Geraldino y con Pedro de Ampudia como tutores propios. El príncipe Juan contaba con casa y tutores propios. La infanta Juana tenía también un tutor de latín propio, si bien debido a su diferencia de edad únicamente, mientras que las infantas María y Catalina compartieron tutores.

Exceptuando los casos de María y Catalina, es difícil saber cuántas actividades compartían en común las infantas. En el caso de la princesa Isabel especialmente, debido a la década de diferencia que se llevaba con la segunda hermana más mayor, Juana, y los doce y quince años de diferencia con María y Catalina, es difícil pensar que compartiesen una infancia o educación común. Un varón a los catorce años era ya considerado igual de capaz que lo sería hoy una persona adulta a los dieciocho, mientras que para las mujeres

[25] ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. "En torno a la formación del gusto artístico de la reina Juana I". *Atalaya* [en línea] 20 (2020) pp. 3-4.
[26] MARTÍNEZ ALCORLO, Ruth. "*Puellae doctae* en la corte…" Op. Cit., p. 4.
[27] CAHILL MARRÓN, Emma Luisa. "Una Lucrecia del siglo XVI: los libros de Catalina de Aragón" en MARÍA, Sandro de; PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, Manuel (eds.). *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V: Clasicismo y poder en el arte español.* Bologna: Bononia University Press, 2014. p. 424.
[28] EARENFIGHT, Theresa M. "Raising infanta Catalina de Aragón…" Op. Cit., p. 423.
[29] SÁ, Isabel dos Guimarães. "Duas irmãs para um rei. Isabel de Castela…" Op. Cit., p. 48.

esta edad se reducía hasta los doce años, por lo que una diferencia de edad de una década como sucedía entre las hermanas sería incluso más marcada en la época[30].

Si bien no había diferencia entre la exigencia y la calidad de la educación entre los hijos de los Reyes Católicos, los monarcas sí hacían una separación entre la educación de la princesa Isabel y el príncipe Juan, y la educación de las otras tres hermanas. Esta separación se debía, en parte, a la diferencia de edades, pero, principalmente, al lugar que ocupaban como herederos en la línea de sucesión, habiendo sido ambos nombrados príncipes.

A pesar de que la posición de Isabel en la línea de sucesión se encontraba bajo la de su hermano Juan tras el nacimiento de este, durante los ocho primeros años de vida de la princesa ella había sido hija y heredera única[31]. Sería por ello por lo que Isabel recibiría una educación cortesana más completa que la de sus hermanas, acompañando a su madre en numerosos eventos como princesa. En comparación a ella, las ocasiones en las que Juana asistiría a tales eventos serían bastante menores, mientras que las pequeñas María y Catalina harían acto de presencia de forma mucho más ocasional[32].

4. EL EJEMPLO DE ISABEL I COMO PROMOTORA ARTÍSTICA

Dentro de la educación de las hijas de Isabel y debido al objetivo de este trabajo se debe mencionar otro aspecto: la influencia de Isabel de Castilla y de su patronazgo artístico en el comportamiento artístico de sus hijas. Es razonable considerar que la gran influencia que Isabel tuvo en sus hijas como patrona artística se vería reflejado posteriormente en los distintos modelos de patronazgo que las infantas mostrarán al volverse reinas, así como en su gusto, por lo que será brevemente tratado en este apartado.

Ya en la época de los Reyes Católicos los modelos de mecenazgo característicos de la época medieval habían comenzado a cambiar. Atrás quedaba el papel de los promotores artísticos como mecenas de artistas por razones únicamente devocionales y estéticas. En el siglo XV estas ideas de patronazgo artístico estaban cambiando, así como la funcionalidad de las obras. Comenzaron a primar unos objetivos de naturaleza política,

[30] SÁ, Isabel dos Guimarães. "Duas irmãs para um rei. Isabel de Castela…" Op. Cit., p. 47.
[31] *Ibidem.* p. 50.
[32] SOLER MORATÓN, Melania. "Arte y devoción…" Op. Cit., p. 232.

cobrando importancia las artes como medio de transmisión de los mensajes de sus promotores a través de los gustos y preferencias de estos[33].

El gusto de Isabel I se veía marcado por el arte flamenco —conocida es actualmente su apreciación por la pintura flamenca especialmente a mano de artistas como Juan de Flandes o Michel Sittow, llegando a poseer entre doscientas y cuatrocientas tablas y retablos a través de encargos o compras, pero su patronazgo se extendió más allá, a través de numerosos oficios artísticos[34]—, siendo este tipo de arte aquel que más abundará en su corte e influirá en el gusto de sus hijas.

La reina supo cómo utilizar el arte en todo momento para sus proyectos políticos, siendo este uno de los múltiples instrumentos propagandísticos junto con la crónica que tanto ella como su marido usarían dentro de su proyecto de legitimación.

La arquitectura fue uno de los medios que los monarcas utilizaron dentro de este proyecto. En estas construcciones los Reyes Católicos utilizaron dos tipologías de imagen propagandística: el *signum regis,* la representación a los monarcas a través de la heráldica y sus iniciales, y la *imago regis*, con los monarcas representados a través de su propia imagen, ya sea su busto o figura, y simbología regia[35].

Dentro de los ejemplos de esta actividad propagandística de legitimación destaca el monasterio de San Juan de los Reyes en Toledo, construido a raíz de la Batalla de Toro de 1476. Esta batalla otorgó una victoria política decisiva a los monarcas frente a los partidarios de Juana "la Beltraneja", suceso que aseguró el trono para Isabel de Castilla. El interior de la iglesia se encuentra adornado por relieves de los blasones de los Reyes Católicos como parte del mensaje propagandístico (figura 1).

---

[33] ALONSO RUIZ, Begoña. "Los Reyes Católicos y la promoción artística" en ALONSO RUIZ, Begoña (Coord.). *Arte en Palacio: de los Trastámara a la Casa de Austria*. Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria, 2020. p. 71. Sobre el mecenazgo de los Reyes Católicos sigue siendo una obra de referencia básica: YARZA LUACES, Joaquín. *Los Reyes Católicos, paisaje artístico de una monarquía,* Madrid, 1993.

[34] SILVA MAROTO, Pilar. "Pintura y pintores flamencos en la corte de Isabel la Católica" en VV.AA. *La senda española de los artistas flamencos*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009. pp. 45-62. Sobre la relevancia deotros oficios artísticos en la corte de los Reyes Católicos (iluminadores, tapiceros, joyeros, orfebres, etc.) ver: DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael. *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid: Alpuerto, 1993.

[35] OLMEDO SÁNCHEZ, Yolanda Victoria. "Linaje, poder y mecenazgo: Imágenes femeninas en la arquitectura española del Quinientos". *Revista Arte, Arqueología e Historia*, 26 (2019) pp. 34-35.

Otro ejemplo de edificio conmemorativo se encuentra en la construcción de la Capilla Real de Granada que vendría a sustituir como panteón real a San Juan de los Reyes tras la finalización de la Guerra de Granada[36].

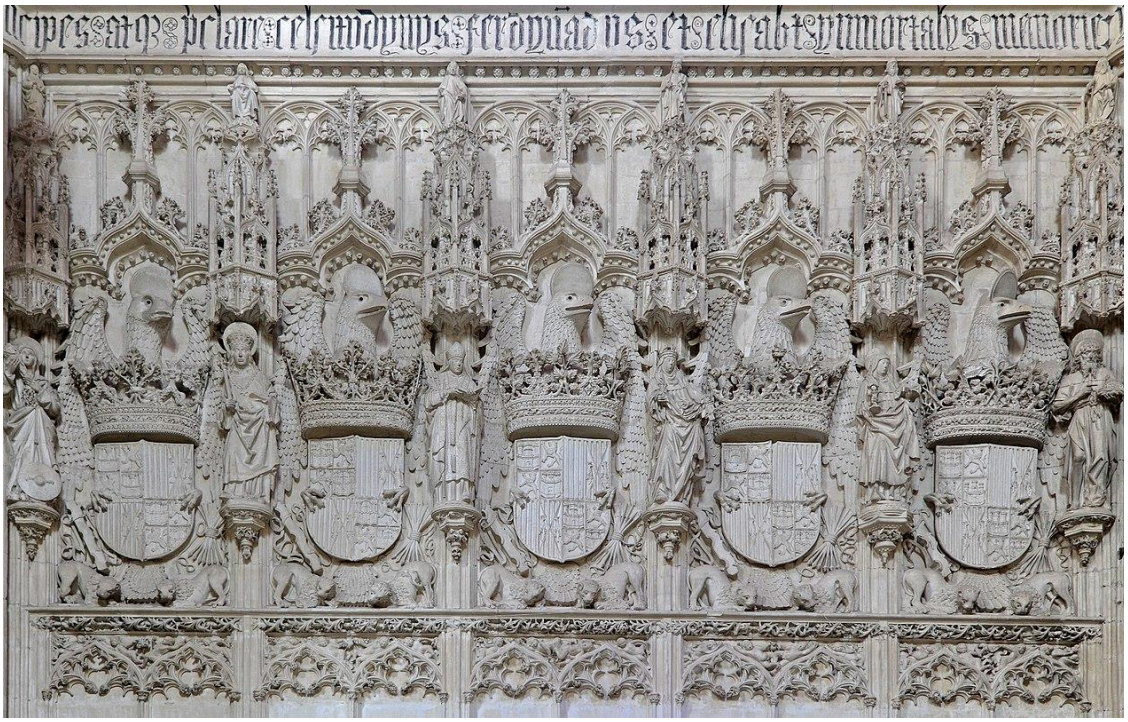

Figura 1. *Relieve con los blasones de los Reyes Católicos* (c.1476). Localización: Toledo, Monasterio de San Juan de los Reyes.

Dentro de estos intereses propagandísticos se encuentra también un aspecto dinástico, que fácilmente se puede apreciar en obras como la mencionada capilla real de Granada, o la Cartuja de Miraflores en Burgos. Esta última si bien fue una construcción fundada por el padre de Isabel, Juan II, fue retomada por su hija durante su reinado. A pesar de tratarse de un sepulcro familiar donde se encontraban su padre y su hermano y, en un futuro, su madre, Isabel se aseguró de no incluir a su hermano Enrique IV, en un acto que ha sido categorizado como *damnatio memoriae* por parte de algunos investigadores. Además, la inclusión en la fachada del escudo de los Reyes Católicos cumple una función de legitimación a través de un acercamiento a su padre, resaltando la posición de Isabel y su marido como legítimos sucesores[37].

[36] ALONSO RUIZ, Begoña. "Los Reyes Católicos y la promoción artística…" Op. Cit., pp. 72-73.
[37] YARZA LUACES, Joaquín. *Isabel la católica. Promotora artística.* León, 2005, pp. 49-51.

Otro aspecto que comparten estas construcciones es su componente religioso. La construcción, mantenimiento y embellecimiento de las construcciones religiosas fueron parte de la obra cristianizadora que los Reyes Católicos promulgaron durante sus reinados[38]. Este carácter devocional tiene una gran importancia dentro de la promoción artística de la reina Isabel, que se extiende también a donaciones de ricas piezas de orfebrería litúrgica, libros corales con la heráldica real, etc., y no resulta extraño encontrar numerosos ejemplos como los ya mencionados donde la soberana hacía uso de lo devocional y lo propagandístico como dos caras de una misma moneda dentro de su patronato artístico[39]. En palabras de Begoña Alonso, "la "cristianización" era otra forma encubierta de "castellanización""[40].

No es de extrañar pues que una gran parte de la promoción artística isabelina se fundamentase en la iconografía religiosa, con representaciones de los monarcas junto a importantes figuras como la Virgen, Juan Bautista o San Juan Evangelista. Si bien estas representaciones en tablas y pinturas expuestas en monasterios e iglesias tienen un carácter menos "auténtico", aquellas representaciones realizadas en los objetos destinados para la contemplación íntima de los reyes, como fueron los libros miniados y las pinturas devocionales, muestran unos retratos más cercanos y fieles de los monarcas[41].

La reina Isabel adquirió a su vez numerosos lotes de libros devocionales para sus hijas, ya fuesen como regalos personales o de bodas. Dentro de estos libros se incluyen títulos como *Contemptus mundi* de Thomas de Kempis, el *Sacramental* (1478) de Clemente Sánchez de Vercial o el *Lucero de la vida cristiana* (1495) de Pedro Jiménez de Préjano, obras que condicionaron en el gusto de las infantas. Especialmente influyentes, y debido a la predilección de la reina Isabel por el tema de la Pasión de Cristo, fueron aquellas de esta temática como *Thesoro de la Passion sacratissima de nuestro Redemptor,* dedicada por su escritor a los Reyes Católicos[42].

Finalmente, habiendo tratado la figura de Isabel como promotora en el arte dinástico y en el arte de sentido devocional, es momento de hablar de su implicación en la producción de arte de tipo ceremonial o suntuario. Este tipo de arte será, una vez más,

---

[38] GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis. "A hechura de la Reina Católica…" Op. Cit., p. 67.
[39] YARZA LUACES, Joaquín. *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico… Op. Cit.,* pp. 13-46.
[40] ALONSO RUIZ, Begoña. "Los Reyes Católicos y la promoción artística…" Op. Cit., p. 76.
[41] GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis. "A hechura de la Reina Católica…" Op. Cit., pp. 68-70.
[42] *Ibidem.* p. 85. Más sobre este tema en: RUIZ GARCÍA, Elisa. *Los libros de Isabel la Católica: arqueología de un patrimonio escrito.* Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004.

una herramienta de propaganda política, especialmente visible en los ajuares de boda de las infantas, pero también en su propio tesoro.

A raíz del pensamiento aristotélico, la magnificencia era considerada una virtud. La sociedad cortesana veía la ostentación y el derroche como una demostración de poder y riqueza, era una inversión que les permitía elevar y mantener su prestigio[43]. Una persona de alta alcurnia debía mostrar su estatus a través de las joyas, las ricas telas y vestidos, los tapices, etc.[44].

Numerosos documentos hablan de las dotes y los ajuares que Isabel mandó preparar para las infantas y que estas llevaron tras la celebración de sus bodas a las diferentes cortes europeas. Una gran cantidad de estas riquezas salían del tesoro personal de la reina[45], pero otras muchas eran adquiridas para la ocasión, o decoradas y enriquecidas como se dio el caso con algunos manuscritos que fueron mandados iluminar. Estos ajuares servían para mostrar la riqueza y magnificencia de la corte de los Reyes Católicos e impresionar a las familias con las que habían casado a sus hijas[46].

5. ISABEL DE TRASTÁMARA

5.1. BIOGRAFÍA

Isabel de Trastámara nació el día 2 de octubre de 1470 en Dueñas (Palencia) siendo la primogénita de los, por entonces, Príncipes de Castilla y Aragón, Isabel y Fernando. Nombrada heredera de sus padres al nacer, su nacimiento se enmarca en un conflicto político debido al matrimonio de sus padres, celebrado con un año de anterioridad a espaldas del monarca castellano, Enrique IV[47]. Su infancia se ve marcada por la guerra de sucesión castellana, siendo primero criada por un aliado de confianza de su padre, y posteriormente viajando con la corte junto a sus padres[48].

---

[43] ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. "En torno a la formación del gusto…" Op. Cit., p. 2.
[44] ALONSO RUIZ, Begoña. "Los Reyes Católicos y la promoción artística…" Op. Cit., pp. 76-77.
[45] Sobre el arte suntuario de la reina Isabel I ver: SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*. Madrid: CSIC, 1950.
[46] ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. "Las hijas de los Reyes Católicos. Magnificencia y patronazgo de cuatro reinas" en LOMBA SERRANO, Concha; MORTE GARCÍA, Carmen; VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica (eds.). *Las mujeres y el universo de las artes.* Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2020. p. 35.
[47] ALONSO RUIZ, Begoña. "La rainha velha de Portugal, Isabel de Castilla, y el arte" en MARTÍNEZ LÓPEZ, Cándida; SERRANO ESTRELLA, Felipe (eds.). *Matronazgo y arquitectura. De la Antigüedad a la Edad Moderna*. Granada: Universidad de Granada, 2016. p. 175.
[48] SÁ, Isabel dos Guimarães. "Duas irmãs para um rei. Isabel de Castela…" Op. Cit., pp. 27-28.

A pesar de los tiempos de conflicto, sus padres no escatimaron en su educación, siendo instruida primero por Antonio Geraldino y, posteriormente, por Pedro de Ampudia[49]. El cuidado en la educación de la princesa continuó durante su estancia en Portugal, donde siguió recibiendo la educación necesaria para una futura reina tras trasladarse al acabar la guerra.

La estancia de la princesa en Portugal se dio bajo las condiciones del Tratado de Alcaçovas-Toledo de 1479, bajo el cual se daba fin a la guerra con Portugal y se zanjaba el conflicto sucesorio mediante un acuerdo matrimonial que arreglaba el matrimonio a futuro del príncipe portugués, Don Alfonso, y la primogénita castellana, la princesa Isabel. Debido a la corta edad de los príncipes, en el tratado se introdujo también el sistema de las tercerías, mediante el cual se establecía que el príncipe y la princesa serían criados juntos bajo la custodia de la Duquesa de Beja, Beatriz de Bragança y tía de Isabel la Católica, en el castillo de Moura[50]. Este sistema duró apenas dos años pues, al llegar al trono portugués Juan II, el rey ordenó el fin de las tercerías debido a su desconfianza en los Bragança, permitiendo entonces el regreso de la princesa Isabel de vuelta a Castilla[51].

A la vuelta de las tercerías, y durante la estancia de Isabel en Castilla hasta su matrimonio con Don Alfonso, la primogénita se dedicó principalmente a acompañar a su madre en sus obligaciones rituales, las recepciones y las visitas a campamentos de las tropas durante la Guerra de Granada[52].

Los reyes intentaron evitar el matrimonio de quien fue su hija favorita con el heredero portugués, ofreciendo en su lugar a Juana, su tercera hija, pero la posición de Isabel como primogénita, su estancia previa en Portugal y conocimiento del portugués, y la corta edad de su hermana fueron los motivos que llevaron al rey portugués a no aceptar el cambio en los términos del tratado.

La boda entre Alfonso e Isabel se celebró en abril de 1490 en Sevilla, siendo una boda por poderes donde el embajador portugués, en nombre de su príncipe, desposó a Isabel[53]. Tras las numerosas celebraciones, en noviembre la princesa partió finalmente hacia Portugal para unirse a su marido y suegros en Évora, donde iniciaron las

---

[49] ALONSO RUIZ, Begoña. "La rainha velha de Portugal, Isabel de Castilla…" Op. Cit., p. 175.
[50] SÁ, Isabel dos Guimarães. "Duas irmãs para um rei. Isabel de Castela…" Op. Cit., pp. 27-28.
[51] ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. "Las hijas de los Reyes Católicos…" Op. Cit., p. 31.
[52] SÁ, Isabel dos Guimarães. "Duas irmãs para um rei. Isabel de Castela…" Opus. Cit., pp. 44-45.
[53] ALONSO RUIZ, Begoña. "Dos cortes en 1490: el enlace entre Isabel de Castilla y Don Alfonso de Portugal". *Artis: Revista do Instituto de Historia da Arte fa Faculdade de Letras de Lisboa*, 3 (2004) p. 129.

festividades por la boda en la corte lusa. El matrimonio no duraría mucho, falleciendo el príncipe Alfonso en julio de 1491 tras caer de su cabello a orillas del río Tajo[54].

Tras ser conocedores de la trágica noticia los Reyes Católicos enviaron un funcionario a la corte portuguesa para dar sus condolencias a los monarcas portugueses, así como para consultar la opinión de la princesa sobre si quería regresar con sus padres o quedarse en Portugal. Isabel optó por volver con sus padres, despidiéndose de sus suegros y volviendo a Castilla donde, durante los próximos siete años, se aferraría a la fe católica y a su devoción como consecuencia del luto[55].

En 1495, tras el ascenso al trono de Manuel I de Portugal, primo del previo Juan II, el nuevo monarca portugués hizo saber su interés en desposar a la princesa Isabel. Los Reyes Católicos, aún interesados en mantener la alianza con Portugal, ofrecieron a la infanta María en su lugar, pero la propuesta fue rechazada. Nuevamente, había numerosos motivos detrás de la preferencia de la primogénita de los Reyes Católicos. Sin embargo, Isabel se negaba a casarse de nuevo, habiendo tenido que ser previamente detenida por sus padres de ingresar en un convento, y fueron sus padres quienes, una vez más, tuvieron que convencerla. Finalmente, el acuerdo matrimonial salió adelante con la condición *sine qua non* de que Manuel I expulsase a los herejes del reino, una petición, aparentemente, de la propia princesa[56].

La boda se celebró finales de septiembre de 1497 en Valencia de Alcántara (Cáceres). Es conocido que fueron preparadas muchas fiestas en celebración del matrimonio, pero se realizaron pocas debido a la llegada de la noticia del fallecimiento del príncipe Juan en Salamanca. Apenas transcurrieron cinco meses de la estancia de Isabel en Portugal como reina cuando, tras conocerse la noticia del desenlace del nacimiento de la hija póstuma de Don Juan y su mujer Margarita de Austria, nacida muerta. Fue entonces cuando Isabel, embarazada de pocos meses, y debido a su condición de primogénita, se convierte en heredera de las coronas castellana y aragonesa. En marzo de 1498, la reina de Portugal y su marido emprenden su partida a Castilla para ser jurados herederos[57]. Llegaron primero a Toledo a finales de abril donde serían jurados herederos de Castilla sin problema alguno en la catedral toledana. Sin embargo, en la ceremonia en Zaragoza, celebrada a comienzos de junio, no llegaron a ser jurados herederos de Aragón

[54] SÁ, Isabel dos Guimarães. "Duas irmãs para um rei. Isabel de Castela…" Op. Cit., pp. 68-70.
[55] *Ibidem.* pp. 70-75.
[56] *Ibidem.* pp. 82-92.
[57] ALONSO RUIZ, Begoña. "La rainha velha de Portugal, Isabel de Castilla…" Op. Cit., pp. 196-198.

debido a la oposición de jurar como heredera al trono a una mujer[58], así como por las protestas de algunas ciudades que no jurarían sin antes obtener nuevos privilegios[59]. De esta forma, los reyes y sus padres tuvieron que prolongar su estancia en la ciudad, aguardando hasta el parto de Isabel antes de proceder con la ceremonia. Trágicamente, la vida de Isabel acabaría el 24 de agosto, apenas horas de dar a luz a su hijo, Miguel de la Paz, quien sí sería jurado como heredero[60].

5.2. PROMOCIÓN Y GUSTO ARTÍSTICO DE LA REINA ISABEL

Estudiar el gusto y la promoción artística de la Reina de Portugal es una tarea difícil. Aún hoy en día el testamento de la reina se encuentra desaparecido, ocasionando una gran pérdida de información en torno al ajuar y las predilecciones de Isabel. Otro de los motivos que dificultan esta labor es el corto tiempo durante el cual la princesa contó con casa propia y, por tanto, con poder monetario para realizar estos encargos. Por estos motivos es difícil saber algo del gusto de la reina Isabel más allá de una predilección por el arte devocional y el arte suntuario[61].

La casa de Isabel se forma tras su boda con el príncipe portugués Alfonso en 1490. Con anterioridad a esta fecha sus sirvientes e instructores eran administrados y pagados a través de la casa de su madre, Isabel I, igual que los de sus hermanas. Es entre su primer matrimonio con el Príncipe de Portugal en 1490 y sus segundas nupcias con el rey Manuel I cuando aparecen los primeros registros de sirvientes a su nombre. El contador, la camarera mayor, el maestresala y el secretario serían las personas que recibieron las mayores anualidades debido a la importancia de sus trabajos.

El contador Alfonso Patiño fue el administrador de las cuentas, encargado de realizar los pagos y de vigilar los movimientos de dinero y bienes de la princesa. La camarera mayor, primero Juana de Mendoza y posteriormente Inés de Albornoz, era la responsable de los bienes valiosos de la princesa como era el caso de las joyas o los tapices, además de encargarse de comprar las telas y tejidos para el vestuario tanto de la princesa como de sus damas. El secretario o tesorero controlaba los pagos y gastos. De la

[58] SÁ, Isabel dos Guimarães. "Duas irmãs para um rei. Isabel de Castela…" Op. Cit., p. 102.
[59] ALONSO RUIZ, Begoña. "La rainha velha de Portugal, Isabel de Castilla…" Op. Cit., p. 204.
[60] SÁ, Isabel dos Guimarães. "Duas irmãs para um rei. Isabel de Castela…" Op. Cit., pp. 102-103.
[61] ALONSO RUIZ, Begoña. "Isabel de Castilla en la sombra" en GARCÍA PÉREZ, Noelia. *Isabel la Católica y sus hijas: El patronazgo artístico de las últimas Trastámara*. Murcia: Universidad de Murcia, 2020. p. 89.

labor del tesorero conocemos que los gastos de la casa de la princesa llegaban a ascender hasta los cuatro millones de maravedíes anuales[62].

Muchos más fueron los trabajadores bajo la casa de la princesa, sin embargo, solo dos de estos oficios fueron oficios artísticos. En 1496 aparece en la nómina de la casa contratado a sueldo un pintor, Felipe Maurros Picardo, al que se refieren como "su yluminador", y que se mantiene en su casa hasta la muerte de la princesa en 1498. Su salario ascendía hasta los 15.000 maravedíes anuales. El otro oficio artístico corresponde a Hernando Llánez de Montemayor, platero que llevaba trabajando con la princesa desde al menos 1490, pero que aparece oficialmente como miembro de su casa ya a partir de 1495. Su sueldo anual era de 4.800 maravedíes,[63] lo que ocasionaba que en determinados momentos tuviese que recibir suplementos por su trabajo, como sucede con un pago de 11.000 en 1498[64]. La falta de más artistas en la casa de la princesa acarreó que la mayoría de las obras de arte adquiridas por Isabel fueran compradas o encargadas a otros artistas[65].

5.2.1. Joyería, tejidos, tapices y otros elementos de ajuar

Con anterioridad a la creación de su casa y aún bajo la casa de la Reina destacan las compras relacionadas con la adquisición de telas y tejidos, suponiendo un gran porcentaje en el total de gasto, seguidas por las compras de pequeños objetos suntuarios para su cámara. Por otro lado, destaca la pequeña cantidad de compras de libros y de piezas de joyería y orfebrería realizadas para la princesa Isabel[66].

Tras la formación de la casa de la princesa en 1490 y hasta 1495, y debido a su regreso a Castilla tras la muerte de su esposo, la mayoría de las adquisiciones de la época se realizaron a través de la casa de la Reina, probablemente al volver a depender económicamente de esta y del luto de la princesa, quien simplemente se dedicaba en esa época a realizar ornamentos para iglesias[67].

El cambio ocurre a partir de 1495, cuando aparecen registros de compras desde la propia casa de la princesa. Nuevamente, son numerosas las compras de arte suntuario,

[62] ALONSO RUIZ, Begoña. "Isabel de Castilla en la sombra…" Op. Cit., pp. 101-102.
[63] *Ibidem.* p. 103.
[64] ALONSO RUIZ, Begoña. "La rainha velha de Portugal, Isabel de Castilla…" Op. Cit., p. 190.
[65] ALONSO RUIZ, Begoña. "Isabel de Castilla en la sombra…" Op. Cit., p. 103.
[66] ALONSO RUIZ, Begoña. "La rainha velha de Portugal, Isabel de Castilla…" Op. Cit., pp. 177-178.
[67] *Ibidem.* pp. 188-190.

especialmente aquellas destinadas al ajuar doméstico. Entre 1496 y 1498 aparecen numerosas compras de este estilo registradas en las nóminas de la casa.

De 1496 aparecen unas compras en Tortosa y Burgos de ricos tejidos para la elaboración de vestidos para el día a día de la princesa. El terciopelo, el raso de Venecia o el brocado son parte de esta lista, comúnmente en colores vibrantes como carmesí, morado o verde. En 1497, apenas un mes tras su matrimonio con Manuel I, se efectúa la compra de numerosas piezas de plata a un platero de Valladolid, labradas y sin labrar, así como el encargo de trabajar aquellas que aún no habían sido labradas[68].

Tras la salida de los Reyes de Portugal en 1498 en su viaje a Castilla los monarcas se hospedaron en el monasterio de Guadalupe durante el período de Semana Santa. En este período se adquirieron dos imágenes "de nuestra señora de oro" y una imagen de plata dorada para el ajuar de la reina Isabel[69]. Tras su llegada a Zaragoza, aparecen en las cuentas numerosas compras relacionadas con la cámara de la reina: hilo de coser, once pares de zapatos para las doncellas de la cámara y papel. También aparecen pagos por la ornamentación de un espejo de la princesa, de unos órganos, realización de ropa de cama, etc.[70].

Otros objetos de carácter suntuario que se encuentran inventariados entre las posesiones de la cámara de la reina en su viaje hacia Castilla son unos relicarios de oro, jarras, portacartas, cuentas de ámbar, rosarios, cofrecillos, etc.[71]. Quizá cabe destacar, de entre todos estos objetos, un salero de plata dorada con "unas puntas como diamantes alderredor" y contaba con las armas de la reina y princesa que formaría en un futuro parte del tesoro de su hermana María[72].

Finalmente, dentro de los gastos relacionados con la cámara de la princesa quedan aquellos del transporte de este. En los numerosos traslados de la corte, la cámara de la princesa se trasladaba con ella. Por tanto, la compra de arcas para el almacenaje y de mulas de carga y carretas para su transporte eran igual de importantes[73]. De su viaje a

---

[68] ALONSO RUIZ, Begoña. "Isabel de Castilla en la sombra…" Op. Cit., pp. 104-105.
[69] ALONSO RUIZ, Begoña. "Emmanuelis iter in castellam: el viaje de los reyes de Portugal por Castilla en 1498" en MINGUEZ CORNELLES, Victor (ed.) *Las artes y la arquitectura del poder.* Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2013. p. 2540.
[70] ALONSO RUIZ, Begoña. "Isabel de Castilla en la sombra…" Op. Cit., pp. 104-105.
[71] ALONSO RUIZ, Begoña. "Emmanuelis iter in castellam…" Op. Cit., p. 2548.
[72] ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. "Lujo y ostentación…" Op. Cit., p. 4.
[73] ALONSO RUIZ, Begoña. "La rainha velha de Portugal, Isabel de Castilla…" Opus. Cit., p. 189.

Castilla tras convertirse en Reina de Portugal se conoce que el coste del transporte de la recámara de Isabel de Lisboa a Toledo llegaba a los 15.000 maravedíes[74].

5.2.2. Tablas y retratos

De su periodo en Castilla como viuda se tiene constancia de, al menos, dos retratos en pintura de la princesa Isabel. Una de estas pinturas fue un retrato realizado por el retratista de los reyes, Michel Sittow, entre 1492 y 1497. La otra representación de la princesa es en una tabla perteneciente a su madre de la que no se conoce autor. Un tercer retrato que podría asignarse a la princesa Isabel, si bien no se conoce con certeza, aparece representada una de las hijas de los reyes con unos ropajes que podrían corresponderse con la vestimenta de luto de la infanta, No obstante, lo más probable es que todas estas pinturas fueran encargos de sus padres y la princesa no tuviera que ver en su encargo[75].

Donde sí hay constancia de intencionalidad es detrás de la adquisición de unas pinturas que figuran en las cuentas de 1497 donde aparece registrada la compra de "unas tablas de figuras" por un valor de 12.000 maravedíes[76].

En el inventario de las arcas de la Reina de Portugal que tras su muerte quedan en Castilla, y son posteriormente subastadas tras la defunción de su madre, aparecen documentadas 19 tablas, todas de carácter religioso, especialmente ligadas al culto mariano y cristológico, así como a la Natividad[77].

5.2.3. Libros

La mayoría de los libros pertenecientes a la cámara de la reina portuguesa son de temática religiosa, habiendo una clara ausencia de libros de entretenimiento, como podía ser la novela de caballería[78]. El inventario tras su muerte muestra 22 libros, once de ellos manuscritos, diez impresos y uno desconocido, los cuales son tan solo las obras que conformaron su biblioteca de viaje[79]. La mayoría de estos eran libros de oración, además de numerosos breviarios, libros de formación cristiana, misales y diurnales, y se encontraban ricamente decorados y, mayoritariamente, encuadernados[80].

---

[74]ALONSO RUIZ, Begoña. "Emmanuelis iter in castellam…" Op. Cit., p. 2539.
[75] ALONSO RUIZ, Begoña. "Isabel de Castilla en la sombra…" Op. Cit., p. 103.
[76] ALONSO RUIZ, Begoña. "La rainha velha de Portugal, Isabel de Castilla…" Op. Cit., p. 190.
[77] MARTÍNEZ ALCORLO, Ruth. "La literatura en torno a la primogénita de los Reyes Católicos: Isabel de Castilla y Aragón, princesa y reina de Portugal (1470-1498)." *Tesis doctoral* [en línea] Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2017. pp. 183-184.
[78] ALONSO RUIZ, Begoña. "Isabel de Castilla en la sombra…" Op. Cit., p. 105.
[79] MARTÍNEZ ALCORLO, Ruth. "La literatura en torno a la primogénita…" Opus. Cit., p. 185.
[80] MARTÍNEZ ALCORLO, Ruth. "La literatura en torno a la primogénita…" Opus. Cit., pp. 184-186.

Durante su estancia en Burgos en 1496, los gastos de la casa se centraron en la compra de libros[81] que con posterioridad serían, probablemente, personalizados para la princesa por su iluminador, Felipe Maurros.

5.2.4. Donaciones

Durante la estancia de los Reyes de Portugal por Semana Santa en Guadalupe, la reina Isabel obsequió al monasterio con un portapaz de oro, decorado con doce rubíes y un aljófar. Sabemos que doña Isabel obsequió al monasterio con un portapaz de oro, decorado con aljófar y doce rubíes[82]. Además de este portapaz, al monasterio le fueron donadas dos capas, una de hilo de oro y otra de brocado con decoraciones bordadas con hilo de plata, un frontal de oro para un sagrario y una abundante cantidad de piedras preciosas, perlas e hilo de oro para adornos. Además de esta donación en Guadalupe, una nota de posible autoría de la princesa expresa entre sus últimas voluntades unas donaciones a personas y monasterios portugueses. Entre la lista de los donativos se encuentran el monasterio de Jesús de Setúbal, el coro de María de Gracia, la cárcel de Veja y el monasterio de san Benito de Lisboa[83].

6. JUANA I DE CASTILLA

6.1. BIOGRAFÍA

Juana de Trastámara nació el día 6 de noviembre de 1479 en Toledo siendo la tercera en la línea de sucesión al trono al momento de su nacimiento por detrás de su hermano Juan, Príncipe de Asturias y heredero, y de su hermana Isabel, la primogénita[84].

La infancia de la infanta, como la de la mayoría de sus hermanos, se enmarca en un contexto de "Reconquista", unos años de guerra contra los últimos vestigios de los reinos musulmanes peninsulares y que, por tanto, obligaba a un continuo cambio de residencia de la corte[85]. Como ya se ha comentado, su educación —como la de sus hermanos— fue bien cuidada, centrada en inculcarle las virtudes correspondientes a una

[81] ALONSO RUIZ, Begoña. "Isabel de Castilla en la sombra…" Op. Cit., p. 105.
[82] SÁ, Isabel dos Guimarães. "Duas irmãs para um rei. Isabel de Castela…" Opus. Cit., p. 99.
[83] ALONSO RUIZ, Begoña. "Isabel de Castilla en la sombra…" Op. Cit., p. 96.
[84] SOLER MORATÓN, Melania. "El brillo del olvido: la colección de joyas de Juana I de Castilla" en HOLGUERA CABRERA, Antonio; PRIETO USTIO, Ester y URIONDO LOZANO, María (coords.). *I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores. Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado artístico en España e Iberoamérica*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017. p. 265.
[85] ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. *Vida cotidiana y arte en el palacio de la reina Juana I en Tordesillas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000. Estudios y Documentos, 58. pp. 27-28.

mujer de su estatus: la educación religiosa, el decoro y la importancia de valores como la prudencia y la templanza[86]. La preocupación de su madre por el aprendizaje del latín lleva a su introducción temprana en la educación de Juana, habiendo constancia en los libros de cuentas de 1484 y 1485 de la presencia de un dominico como maestro de la infanta, Andrés de Miranda, profesor de latín. A Miranda se sumaron en años venideros Beatriz Galindo "la Latina", apareciendo pagos entre 1478 y 1488, y Alessandro Geraldino, que ejerció desde 1493 hasta la partida de Juana de Castilla, pasando entonces al servicio de las infantas más jóvenes[87]. Dentro de la educación de Juana destaca la constancia de una educación musical, impulsada por su propio interés en la música, en el cual se profundizará más adelante[88].

Como infanta jugó un papel clave en la política matrimonial de los Reyes Católicos, siendo prometida a Felipe "el Hermoso" a través de un contrato matrimonial firmado en 1495. Dicho tratado realizado entre sus padres y Maximiliano I de Habsburgo suponía una doble alianza matrimonial a través de los dos hijos del emperador austríaco, el príncipe Juan y su hermana, Juana; una decisión tomada en un contexto de tensiones en la península itálica, viéndose inevitable la guerra con Francia, y la necesidad de buscar aliados.

En agosto de 1496, y tras la realización de una boda por poderes, Juana de Trastámara partió hacia Flandes desde el puerto de Laredo, un viaje en barco que serviría para reunir a la Archiduquesa con su marido y que se aprovecharía para transportar a Margarita de Austria en el viaje de vuelta[89]. No hay mucho que destacar de su papel como promotora artística durante la estancia de la infanta como Archiduquesa de Austria en Flandes durante la casi una década que vivió allí, más allá de ser allí donde daría a luz a cuatro de sus seis hijos, entre ellos el futuro Carlos I[90]. Esta situación se debe a su marido, Felipe "el Hermoso", quien, incumpliendo lo disputado en el tratado matrimonial, además de no aportar a Juana la renta anual debida de 20.000 ducados, tomó el control de la casa de su esposa, deshaciéndose de la mayoría de los sirvientes castellanos e introduciendo

[86] ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. "En torno a la formación del gusto…" Op. Cit., pp. 3-4.
[87] ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. *Vida cotidiana y arte en el palacio…* Op. Cit., pp. 27-28.
[88] ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. "En torno a la formación del gusto…" Op. Cit., p. 3.
[89] ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. *Vida cotidiana y arte en el palacio…* Op. Cit., 25-27.
[90] SOLER MORATÓN, Melania. "El brillo del olvido: la colección de joyas…" Op. Cit., p. 266.

una mayoría flamenca que se encargase de evitar que Juana tomara iniciativas contrarias a los intereses de su marido[91].

Tras las sucesivas muertes de sus hermanos mayores, el príncipe Juan en 1497, y la princesa Isabel en 1498, así como de Miguel de la Paz, hijo de Isabel y Manuel I de Portugal en 1501, la infanta Juana se convertía en la heredera de los tronos de Castilla y Aragón. Con la muerte de su madre, Isabel la Católica, en 1504, la Archiduquesa y su marido se trasladaron definitivamente a la península con el fin de ser coronados y comenzar a ejercer sus funciones como nuevos monarcas castellanos. La temprana muerte de Felipe "el Hermoso" en 1506 dejó vía libre para que Fernando de Aragón pudiese tomar control del reino castellano ejerciendo una regencia que dejaría a Juana I como una monarca de *iure* mas no *de facto*. Esta situación culmina en 1509 cuando la reina es ordenada encerrar en Tordesillas (Valladolid), junto a su hija Catalina y unos pocos sirvientes, tras una declarada incapacidad para gobernar[92]. Durante los cuarenta y seis años que la reina vivió presa en Tordesillas, y sin contar las menos de treinta visitas reales documentadas que recibió[93], solo hubo un episodio notable que irrumpiera en el encierro: la Guerra de las Comunidades de Castilla en 1520. Durante este enfrentamiento, la Junta de las Comunidades, el bando opuesto al gobierno de los ministros flamencos de Carlos I, se unieron en armas y trataron, fútilmente, que la Reina decidiese retomar su posición de soberana reinante. Finalmente, tras la entrada de las tropas de Carlos V en Tordesillas unos meses después, la vida de Juana I volvió a la normalidad[94], al menos hasta 1525, año en que la infanta Catalina partió de Tordesillas tras su boda con el rey portugués. La soledad tras la marcha de su hija causó mella en la salud mental y humor de la reina[95], quien falleció finalmente en 1555.

6.2. PROMOCIÓN Y GUSTO ARTÍSTICO DE LA REINA JUANA I

La promoción artística de la reina Juana se caracteriza por su gusto flamenco. La infanta fue criada en Castilla donde, a pesar de la corriente de pensamiento humanístico que había comenzado a introducirse en la corte, seguía habiendo una preferencia por ese estilo artístico. En el caso de Juana esta adscripción al arte flamenco fue notoriamente

[91] Véase SOLER MORATÓN, Melania. "Arte y devoción: La experiencia…" Op. Cit., p. 253 y ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. *Vida cotidiana y arte en el palacio…* Op. Cit., pp. 34-36.
[92] SOLER MORATÓN, Melania. "El brillo del olvido: la colección de joyas…" Op. Cit., p. 266.
[93] ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. *Vida cotidiana y arte en el palacio…* Op. Cit., p. 261.
[94] *Ibidem.* pp. 285-297.
[95] *Ibidem.* p. 303 y 318.

más marcado debido a su traslado a Flandes tras su boda con el archiduque. Al encontrarse en la cuna del arte flamenco, la corriente renacentista tendría una entrada más tardía, costando que sus enseñanzas permearan[96].

Del gusto de la infanta conocemos también su predilección por la música, habiendo pagos a músicos en 1488 y 1491 por mandado de Juana. En 1509 contaba con un clauriórgano y un monocordio en su posesión tras su llegada a Tordesillas[97], y en 1525 se realizó la compra de unos órganos para su capilla. Para 1542 contaba con un músico de cámara, Francisco Soto, y hasta su muerte contó con al menos otros cuatro, tanto músicos como "cantores" y "tañedores"[98].

6.2.1. Joyería, tejidos, tapices y otros elementos de ajuar

El tesoro de la reina Juana se caracteriza especialmente por la abundancia de arte suntuario que fue acumulando a lo largo de su vida. Parte de estos objetos fueron regalos, pero una notable cantidad fueron comprados por la propia reina, ya fuese para su cámara o como regalo.

Del ajuar que la infanta llevó a Flandes se tiene registrado, únicamente en lujosas telas como la seda, el raso o el brocado, más de tres millones y medio de maravedíes, siendo igual o mayor que el gasto en orfebrería, el cual también superó los tres millones[99].

Todo el ajuar de la reina fue correctamente inventariado una vez más tras su ingreso en Tordesillas y, posteriormente, por su nieto Felipe II, facilitando una gran cantidad de información al respecto de las piezas que la acompañaron.

Dentro de la colección de joyas de la reina abundan los joyeles, joyas que podían llevarse colgadas de collares o estilo broche, de las cuales la reina llegó a tener hasta 26. Cuatro de estas piezas se tratan de manufactura flamenca: el "Joyel del Emperador"; de oro con una esmeralda cuadrada y una perla grande —llamado así por tratarse de un regalo del emperador Maximiliano—, el "Joyel de San Andrés"; de oro con forma de aspa y cinco diamantes, el "Joyel de la P" y el "Joyel de Tusson", tan ricamente fabricados y lujosos como los anteriores. Mientras que solo consta la presencia de un joyel hispánico, el "Joyel de los compases y castañas", adornado con tres diamantes y nueve perlas.

---

[96] ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. "En torno a la formación del gusto…" Op. Cit., pp. 6-8.
[97] *Ibidem.* p. 3.
[98] ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. *Vida cotidiana y arte en el palacio…* Op. Cit., p. 319-320. En el monasterio de Tordesillas aún se conserva un instrumento musical conocido como "realejo de la reina Juana".
[99] ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. "Las hijas de los Reyes Católicos…" Op. Cit., p. 41.

En lo respectivo a temática, la colección de Juana contaba con joyeles de carácter religioso como el "Joyel de Ihesus" y el "Joyel de la Cruz", así como con joyeles de carácter profano con diseños vegetales, animales y de personas ("Joyel de las Rosas", "Joyel del Oso", "Joyel de la dama Alemana", etc.)[100].

De sus collares, símbolo de prestigio y estatus, y de gran importancia en la monarquía hispánica, destaca el "Collar de las Rosas", con quince flores de diamante en esmalte blanco y otras quince rosas de rubí en esmalte negro, con un estilo más tradicional del s XV. Por otro parte estaba el "Collar de los balaxes" cuyos motivos eran más modernos, típicos del siglo XVI. Además, queda por mencionar los diez collares y la gargantilla que, siguiendo la moda de la época, contaban con la inicial "A" de los Austria.

Del resto de la colección de joyas de Juana hay inventariado de dieciocho pulseras, unos pocos pendientes, y una gran cantidad de sortijas siguiendo el mismo patrón de montura de oro con una piedra preciosa montada[101].

Al momento de ingresar en Tordesillas, la reina Juana portaba como parte de su cámara un total de 70 paños flamencos. Treinta y dos de estos tapices representaban figuras de temática histórica y otros dieciocho contaban con decoración vegetal[102]. Seis fueron comprados en 1502 a Pieter van Aelst, tapicero de su marido, por más de dos mil quinientas libras. Cuatro de ellos se tratan de tapices muy ricos en oro que conforman la serie del *Triunfo de la Madre de Dios,* mientras que los otros dos representaban los *Episodios de la vida de la Virgen.* Durante su estancia en Flandes, la archiduquesa adquirió también varios tapices como regalo para su madre, entre los que se encuentra *La Misa de san Gregorio*[103]. Tras la muerte de su madre la reina Isabel en 1504, fue ordenado que todas las joyas y objetos de valor que le hubiesen sido regaladas por sus hijos les fueran devueltas en vez de ser subastadas las piezas con el resto de su tesoro. Siguiendo ese mandato, su padre Fernando ordenó la entrega de estos exquisitos tapices al camarero de la reina Juana[104].

6.2.2. Tablas y retratos

---

[100] SOLER MORATÓN, Melania. "El brillo del olvido: la colección de joyas…" Op. Cit., pp. 267-270.
[101] *Ibidem.* pp. 270-273.
[102] GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis. "A hechura de la Reina Católica…" Op. Cit., p. 74.
[103] ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. "Juana I y Catalina de Austria en Tordesillas. La formación del tesoro de la reina de Portugal" en GARCÍA PÉREZ, Noelia. *Isabel la Católica y sus hijas: El patronazgo artístico de las últimas Trastámara*. Murcia: Universidad de Murcia, 2020. p. 243.
[104] HERRERO CARRETERO, Concha. "Paños ricos de oro y sedas de colores. Vestigios de la colección de doña Juana, reina de Castilla (1504-1555)" en GARCÍA PÉREZ, Noelia. *Isabel la Católica y sus hijas: El patronazgo artístico de las últimas Trastámara*. Murcia: Universidad de Murcia, 2020. pp. 181-183.

En las tablas pertenecientes al inventario de la reina Juana se aprecia un gusto por la devoción de la Santa Faz, devoción que es compartida por madre e hija pues Isabel también contaba con varios retablos de esta temática. Su hija, Juana, contó con ocho tablas con la representación de la Santa Faz, una de ellas sumamente desgastada por el uso. Estas tablas habían sido pintadas en seda rasa a imitación del soporte donde quedó originalmente marcada la Santa Faz[105].

Siete fueron los retratos que acompañaron a Juana tras su ingreso en Tordesillas, acompañándola hasta el fin de sus días en su encierro. Uno de los retratos era de su persona y otro, de su madre, ambos en tabla. También contaba con una tabla de su hermana mayor, Isabel, pero no de María. En comparación, Juana contó con hasta cuatro de su hermana Catalina, dos dibujos y dos tablas, probablemente todos regalos de su madre[106].

6.2.3. Libros

Los libros de Juana no tuvieron tanta suerte como los retratos, siendo expoliados la mitad de ellos durante sus años de cautiverio en Tordesillas. Al final de sus días, Juana contaba con cincuenta libros, todos devocionales. Destacan las hagiografías, o vidas de santos, de los cuales ella era muy devota[107], así como el número de libros de Horas, estando algunos de ellos iluminados y con apliques de metales preciosos (figura 2)[108].

[105] GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis. "A hechura de la Reina Católica…" Op. Cit., pp. 80-81.
[106] ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. "Las hijas de los Reyes Católicos…" Op. Cit., p. 41.
[107] GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis. "A hechura de la Reina Católica…" Op. Cit., p. 87.
[108] ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. "En torno a la formación del gusto…" Op. Cit., p. 3.

Figura 2. *Libro de Horas de Juana I de Castilla* (c.1496-1506). Realizado en Brujas o Gante. Localización: Londres, British Library.

Bifolio con la Virgen de la Leche (287v) y Juana orante acompañada de Juan el Evangelista (288).

7. MARÍA DE TRASTÁMARA

7.1. BIOGRAFÍA

María de Trastámara nació el día 29 de junio de 1482 en Córdoba, siendo la cuarta hija de los Reyes Católicos tras un parto doble del cual solo ella sobrevivió[109]. Nacida y criada al comienzo de la guerra de Granada, la infancia de la infanta se vio condicionada por la vida en una corte itinerante que, además, ahora se encontraba nuevamente en necesidad de trasladarse a los diferentes frentes de batalla.

Su educación, al igual que la de sus hermanas, empezó desde temprana edad bajo la tutela de Alessandro Geraldino. A diferencia de sus hermanos, María no fue educada en solitario, sino que compartió tutor con su hermana Catalina debido a la proximidad en la edad de las infantas.

Desde una temprana edad, sus padres trataron de concertar un matrimonio con Portugal. Tras la muerte del príncipe heredero Alfonso de Portugal, la primogénita de los Reyes Católicos, Isabel, quedó viuda, decidiendo regresar a Castilla y sin intención de volver a contraer matrimonio. Sin embargo, el interés de una unión con Portugal seguía vigente, llevando a los monarcas a ofrecer la mano de María en lugar de su hermana. La propuesta fue rechazada por diversos motivos, como fue mencionado anteriormente en este trabajo, y los reyes decidieron buscar a un esposo para su hija en tierras escocesas. Tras el pronto fallecimiento de su hermana, y la necesidad de buscar una nueva esposa para Manuel I de Portugal, las negociaciones con los Estuardo fueron interrumpidas en favor de un contrato matrimonial para María con el rey portugués[110].

El matrimonio por poderes se celebró sin festejos en la localidad de Granada a finales de agosto de 1500, la ausencia de celebraciones se debió probablemente al reciente

[109] SOLER MORATÓN, Melania. "Arte y devoción: La experiencia…" Op. cit., pp. 257-259.
[110] SOLER MORATÓN, Melania. "Reyna de Portogal e de los Algarbes, de aquende y de allende la mar en África, señora de Guinea e de la conquista e navegación": María Trastámara, segunda esposa de Manuel I de Portugal, y las artes" en GARCÍA PÉREZ, Noelia. *Isabel la Católica y sus hijas: El patronazgo artístico de las últimas Trastámara.* Murcia: Universidad de Murcia, 2020. p. 130.

fallecimiento del príncipe Miguel de la Paz, heredero de los tres reinos peninsulares, apenas un mes antes. El viaje de la reina María a Portugal se realizó a finales de Septiembre[111], reuniéndose a 30 de octubre con su marido en la corte portuguesa. Acabó ejerciendo como reina consorte de Portugal por casi dos décadas, siempre al lado de su esposo Manuel I, con quien llegó a tener diez hijos antes de su fallecimiento en 1517 debido a las secuelas de su último parto[112].

7.2. PROMOCIÓN Y GUSTO ARTÍSTICO DE LA REINA MARÍA

El gusto de la infanta María se vio sumamente influenciado por todo el tiempo pasado al lado de su madre en la corte castellana, desarrollando un notable y marcado gusto por el arte flamenco, así como por obras de carácter religioso[113]. Durante su infancia, al igual que sus hermanas, las compras de objetos para la cámara de la infanta se realizaban a través de la Casa de la Reina a falta de contar con una casa propia.

La fundación de la Casa de la reina María es realizada ante el matrimonio de la aún infanta con Manuel I, apareciendo en los documentos de su madre. Se conocen los nombres de algunos de los miembros más importantes de la casa: Ruy de Sande, administrador de la hacienda de la reina María[114], y su camarera mayor, Aldonza Xuárez, quien sirvió a la reina hasta el fallecimiento de esta[115].

A pesar de la gran cantidad de piezas de arte relacionadas con la figura de la infanta y reina de Portugal, son escasas las instancias de encargos realizados por la propia María, como podrá observarse a continuación.

7.2.1. Joyería, tejidos, tapices y otros elementos de ajuar

El ajuar otorgado a la infanta tras su matrimonio con Manuel I fue en gran parte constituido a partir de piezas pertenecientes a los tesoros de sus difuntos hermanos, el príncipe Juan y la reina Isabel de Portugal, así como por piezas del tesoro de la madre. Este ajuar, especialmente las joyas que lo componían, debieron tratarse de un magnífico

[111] ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. "Lujo y ostentación…" Op. Cit., p.3.
[112] SOLER MORATÓN, Melania. "Reyna de Portogal e de los Algarbes…" Op. Cit., p. 136.
[113] *Ibidem.* p. 119.
[114] SOLER MORATÓN, Melania. "Reyna de Portogal e de los Algarbes…" Op. Cit., p. 132.
[115] ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. "Lujo y ostentación…" Op. Cit., p. 4.

tesoro, pues causó la modificación de la forma de pago de la dote en el contrato matrimonial tras la tasación de estas piezas.

En un principio, la dote de la infanta ascendía hasta las 200.000 doblas, o 73 millones de maravedíes, de las cuales solo 10.000 doblas —3 millones y medio de maravedíes— podían ser restadas a través de las joyas del ajuar de María. Sin embargo, la tasación de las joyas dio un valor muy superior, llegando a los 12 millones de maravedíes, y acabaron siendo aceptadas, en su totalidad, como parte de la dote de la nueva reina. Tan solo esta cifra ya puede dar una idea de la cantidad de arte suntuario que acompañó a María en su traslado a Portugal[116].

Del ajuar enviado por Isabel a Portugal para su hija destaca un collar de esmeraldas con forma de "M"[117] como ejemplo de la tendencia de finales del Quinientos de usar la inicial del nombre en joyas[118].

Su marido, Manuel I, le regaló también un total de cincuenta y siete piezas de joyería apenas dos semanas después de su llegada a Portugal, todos ellos realizados en ricos materiales y adornados con perlas y piedras preciosas[119].

De la primera Navidad de María en su nueva corte proviene una anécdota sobre la platería de la princesa, que necesitó de dos baldas enteras de un aparador, donde cabían justamente, para poder exponer todos los objetos de plata que había traído de Castilla. Este despliegue sirvió para asombrar a los miembros de la corte portuguesa y acallar ciertos rumores sobre el ajuar de la reina. Además de este despliegue de platería se complementó la decoración de la casa con paños y cubrieron de tapices las paredes[120].

Durante su vida como reina, María realizó especialmente compras de carácter suntuario. A pesar de que el registro solo corresponde a una fracción del movimiento económico de su casa, existen registros que en su mayoría se encuentran asociados a tejidos de lujo como eran el terciopelo, raso o el brocado. Además de las compras de telas para poder vestir a los miembros de la corte, la reina y sus damas de compañía solían pasar el tiempo realizando manualidades para las cuales era necesario el aprovisionamiento de estos materiales: perlas, piedras preciosas y semi preciosas, hilo de oro, etc., todos productos para poder trabajar en textil con ellos. De las empresas de los

[116] ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. "Lujo y ostentación…" Op. Cit., pp. 3-4.
[117] SOLER MORATÓN, Melania. "Reyna de Portogal e de los Algarbes…" Op. Cit., p. 139.
[118] SOLER MORATÓN, Melania. "El brillo del olvido: la colección de joyas…" Op. Cit., p. 271.
[119] SOLER MORATÓN, Melania. "Reyna de Portogal e de los Algarbes…" Op. Cit., p. 137.
[120] SÁ, Isabel dos Guimarães. "Duas irmãs para um rei. Isabel de Castela…" Op. Cit., pp. 128-129.

reyes a la India llegaban también numerosos materiales como alfombras, sedas y damascos, porcelanas y joyería[121].

Noticias de otros objetos suntuarios con el emblema personal de la reina María llegan del ajuar que su hija Beatriz llevó consigo a Saboya en forma de platería (un plato y un reloj), orfebrería (un barril de oro), etc. Herencia de la casa de María eran también dos fuentes de plata, tres aguamaniles y una confitería de plata dorada que estaban adornados con las armas de Portugal y Castilla[122].

7.2.2. Tablas y retratos

No hay rastro de tablas o retratos encargados por la reina María, todos aquellos retablos y retratos de la reina fueron encargados o comprados por personas cercanas a ella como su marido Manuel I o su madre, Isabel, quien otorgó cinco pequeños retablos de carácter devocional a su hija sobre la vida y muerte de Cristo antes de su traslado a Portugal[123].

En la documentación de las cuentas de la casa de la madre hay constancia de la existencia de hasta seis retratos de la infanta, realizados con anterioridad a su boda con el rey Manuel I. No obstante, no se conoce el paradero de ninguno de ellos, siendo la única de las infantas de las cual no se conserva retrato de su época como infanta[124].

7.2.3. Libros

Durante su formación la infanta contó con dos libros de Horas, uno heredado de su madre o hermana a los doce años, reencuadernado, y otro comprado especialmente para la infanta a los catorce años; ambos fueron iluminados. Además de estos libros de Horas, de la reina Isabel recibió también dos breviarios y otras obras de devoción europeas y castellanas[125].

También es conocida la existencia de un libro de pergamino con las armas de Portugal y Castilla, probablemente perteneciente a la reina María, aparece entre los

---

[121] SÁ, Isabel dos Guimarães. "Duas irmãs para um rei. Isabel de Castela…" Op. Cit., pp. 138 y 151.
[122] ALFERES PINTO, Carla. "Educación, objetos artísticos y poder: la infanta Beatriz de Portugal (1504-1538) en la corte de Saboya" en GALLEGO FRANCO, Henar; GARCÍA HERRERO, María del Carmen (eds. lit.). *Autoridad, poder e influencia: mujeres que hacen Historia.* Volumen 2. Barcelona: Icaria Editorial, 2017. Historia y Feminismo, 13. p. 304.
[123] SOLER MORATÓN, Melania. "Reyna de Portogal e de los Algarbes…" Op. Cit., p. 133.
[124] SOLER MORATÓN, Melania. "Arte y devoción…" Op. Cit., p. 258.
[125] SOLER MORATÓN, Melania. "Reyna de Portogal e de los Algarbes…" Op. Cit., p. 128 y 135.

registros de inventario de su hija Beatriz antes de su traslado a Saboya[126], si bien no se sabe si fue un regalo o una adquisición propia de la reina.

Más famoso es su patrocinio literario, contribuyendo al desarrollo de la literatura con el apoyo a numerosas obras como fueron las *Coplas de Vita Christi* de Fray Iñigo de Mendoza en 1482, la *Pasión Trobada* de Diego de San Pedro en 1492 o *Tesoro de la Pasión* de Pedro Jiménez de Préjamo en 1494[127]. De la temática de estos libros se puede apreciar como la infanta María adquirió el gusto por el tema de la Pasión de Cristo, tema también predilecto de su madre, la Reina Isabel[128].

7.2.4. Arquitectura

En el campo de la arquitectura queda constancia de que la reina codiciaba un solar donde la reina madre, Leonor de Portugal, llegó a fundar un convento, y que su intención era construir un palacio en esos terrenos[129]. No obstante, la falta de mención posterior sobre un palacio encargado por la reina María lleva a pensar que el palacio no llegó a ser construido, quizá, por no haber conseguido el terreno deseado.

Sea como fuere, la única construcción que acabó por llevar a cabo la reina María fue un convento. Dicho convento se construyó en el archipiélago de las Berlengas y su fundación fue confiada a la orden de los Jerónimos. El convento, que fue bautizado como *Convento de Nossa Senhora da Misericordia das Berlengas* tras obtener la bula de fundación en verano de 1513, contaba con una iglesia, un campanario, dormitorio, claustro y todo lo necesario para hacer vida allí, aunque de este conjunto hoy no se conservan más que unas ruinas.

La reina María fue también la encargada de supervisar el trabajo de jardinería del Palacio de Ribeira en Lisboa, siendo el sueldo del jardinero de la obra pagado por la propia reina[130].

7.2.5. Donaciones

Por último, en el testamento de María aparecen una numerosa lista de conventos, iglesias y cofradías que recibieron donaciones tras la muerte de la reina. De entre todos ellos fueron tres los que recibieron donaciones de ajuar: una cruz de plata al convento de

---

[126] ALFERES PINTO, Carla. "Educación, objetos artísticos y poder…" Op. Cit., p. 304.
[127] *Ibidem.* p. 119.
[128] Véase mencionada ya esta predilección de la reina Isabel I en la p.15 y en GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis. "A hechura de la Reina Católica…" Op. Cit., p. 85.
[129] SÁ, Isabel dos Guimarães. "Duas irmãs para um rei. Isabel de Castela…" Op. Cit., p. 135.
[130] *Ibidem.* pp. 148-150.

Santo Antonio, dos coronas de oro a la Imagen de Nuestra Señora de la Pena para la Virgen y el niño, y un ornamento de la capilla de la reina a la feligresía de São Domingos[131].

8. CATALINA DE TRASTÁMARA

8.1. BIOGRAFÍA

Catalina de Trastámara nació el día 16 de diciembre de 1485 en Alcalá de Henares siendo la última hija de los Reyes Católicos. Su matrimonio con el príncipe inglés Arturo de Gales fue negociado en 1488, cuando la infanta Catalina no contaba aún con tres años de edad. La intención de sus padres era ~~de~~ enviarla desde joven a Inglaterra para que pudiera ir aprendiendo el idioma y las costumbres inglesas que más tarde necesitaría al volverse reina consorte, pero las negociaciones se alargaron durante años[132].

Catalina comenzó su educación a la edad de seis años con los hermanos Antonio y Alessandro Geraldino. Catalina, como sus hermanas, estudió filosofía, literatura, religión y música, aprendiendo a tocar el arpa y el clavicordio a temprana edad. Llegó a hablar cinco idiomas, entre los que se encuentran el francés, inglés, alemán, latín y su castellano nativo. Beatriz Galindo "La Latina" comentaba que la infanta había logrado superar a su madre en sus estudios de latín. Como era importante en la educación de las infantas, Catalina estudió las versiones cristianizadas de los clásicos y profundizó su educación en las ideas de virtud, justicia y el comportamiento adecuado y esperado de una reina[133].

En 1501 llegó el momento de la infanta de marchar a Inglaterra para celebrar su boda con el príncipe Arturo, celebrándose la ceremonia en noviembre de ese mismo año. Fue un matrimonio breve, pues apenas cuatro meses y medio después de su boda el príncipe de Galés falleció. Con el fin de no tener que devolver la dote, el rey Enrique VII decidió prometer a la infanta con el nuevo príncipe de Gales, Enrique. Apenas ocho años después, Enrique Tudor subió al trono bajo el nombre de Enrique VIII, decidiendo celebrar finalmente su boda con la infanta tras conseguir la expensa papal, debido a la prohibición de casarse con la viuda de un hermano, volviéndose así Catalina reina de

[131] SÁ, Isabel dos Guimarães. "Duas irmãs para um rei. Isabel de Castela…" p. 159.
[132] EARENFIGHT, Theresa M. "Raising infanta Catalina de Aragón…" Op. Cit., p. 419.
[133] *Ibidem.* p. 424.

Inglaterra[134]. Apenas dos años después la pareja tendría a su primogénito, Enrique, en la madrugada del primer día del año 1511, quien sería festejado por todo el reino a pesar de su pronto fallecimiento, pues no llegó a cumplir los dos meses de vida[135].

Su papel como reina consorte tomó especial importancia en 1513 cuando fue nombrada regente a raíz de la salida de su marido hacia Francia, donde tendría lugar la batalla de Guinegate. Durante este período de regencia Catalina tuvo que tratar con el intento de invasión de Inglaterra por parte de Escocia, logrando gestionar la crisis de manera satisfactoria. Jacobo IV fue derrotado y muerto en la Batalla de Flodden[136]. Tres años después nacería su hija, María I, futura reina de Inglaterra.

La caída en desgracia de la reina Catalina se dio a finales del primer cuarto del siglo XVI. Enrique VIII, en vista de la falta de herederos varones, comenzó en 1527 un proceso para divorciarse de su mujer, quien ya contaba con cuarenta años y nulas posibilidades de volver a quedar en estado. La justificación tras la búsqueda de la nulidad matrimonial fue la Biblia, donde se consideraba pecado el matrimonio con la mujer de un hermano y, por tanto, el matrimonio era nulo a pesar de la bula papal recibida[137]. Tras numerosos conflictos legales y religiosos, Enrique VIII se casó con su amante, Ana Bolena, embarazada de la futura reina Isabel I, en enero de 1533. Cuatro meses después, a comienzos de mayo, su matrimonio con Catalina fue declarado nulo[138]. El nacimiento de la hija del nuevo matrimonio solo empeoró la situación para Catalina. Isabel fue nombrada princesa mientras que su hija, María, fue privada de su título, siendo ahora simplemente '*lady',* en un intento de deslegitimizarla[139].

Tras haber sido expulsada de la corte, Catalina fue trasladada múltiples veces de residencia, alejándola lo máximo posible para recluirla y dejarla sin aliados. Su último traslado fue al castillo de Kimbolton, donde permanecería encerrada hasta su muerte en 1536[140].

---

[134] ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. "Las hijas de los Reyes Católicos…" Op. Cit., p. 35.
[135] TREMLETT, Giles. *Catherine of Aragon: Henry's Spanish Queen*. Londres: Faber and Faber, 2010. pp. 175-180.
[136] CAHILL MARRÓN, Emma Luisa. "Una Lucrecia del siglo XVI…" Op. Cit., p. 424.
[137] TREMLETT, Giles. *Catherine of Aragon: Henry's Spanish Queen*... Op. Cit., pp. 255-256.
[138] *Ibidem.* pp. 367-373.
[139] *Ibidem.* pp. 380-382.
[140] *Ibidem.* pp. 386-388 y 401.

8.2. PROMOCIÓN Y GUSTO ARTÍSTICO DE LA REINA CATALINA

La infanta Catalina es quizás, de las cuatro hermanas, en quien más se puede apreciar el carácter propagandístico en sus obras de promoción artística, así como la más prolífica promotora, encargando piezas de arte de todo tipo durante su periodo como reina de Inglaterra tras su segundo matrimonio.

El gusto artístico de Catalina, a diferencia de sus hermanas Juana y María, se inclinaba más hacia el estilo renacentista, por encima del flamenco, al menos en cuanto a retratos se tratase. No obstante, el haber sido criada en una corte con gran vinculación con el arte flamenco dejó su influencia en la reina, como se puede apreciar por la aparición en .su inventario de piezas de arte flamenco, algunas encargadas por ella misma[141].

La aparición de los símbolos de la reina en el arte de la corte Tudor se trata de un suceso frecuente en aquellas obras relacionadas con ella. La simbología correspondía frecuentemente con el uso de la flecha y el castillo, en alusión a los reinos de Castilla y Aragón, así como el uso de la granada. Especialmente remarcable será la asociación de Catalina con la granada, como se verá en las siguientes páginas. Junto a estas representaciones de la reina solían aparecer también la rosa roja y la rosa blanca, símbolos de la dinastía Tudor, debido a su enlace con Enrique VIII.

El matrimonio también recurrió a representarse mediante el uso de sus iniciales: H y K, por la versión inglesa de su nombre, Katherine, aunque en ocasiones también ha podido verse como H y C. Estas representaciones acompañarán el arte de la reina hasta su caída en desgracia y anulación del matrimonio real, empezando entonces Enrique VIII una campaña de *damnatio memoriae* contra las representaciones y posesiones de la reina[142].

8.2.1. Joyería, tejidos, tapices y otros elementos de ajuar

En las primeras apariencias en público de Catalina en Inglaterra las crónicas de la época señalan las ricas vestimentas, joyas y tocados que la infanta portaba, así como el

[141] CAHILL MARRÓN, Emma Luisa. "Catalina de Aragón (1485-1536), del análisis biográfico a la promoción cultural y artística: un estado de la cuestión" en GARCÍA PÉREZ, Noelia. *Isabel la Católica y sus hijas: El patronazgo artístico de las últimas Trastámara*. Murcia: Universidad de Murcia, 2020. pp. 148-150.

[142] CAHILL MARRÓN, Emma Luisa. "La influencia de la joyería y orfebrería tardogótica de la corte de los Reyes Católicos en la Inglaterra Tudor". *Anales de Historia del Arte,* Extra 1 (2009) pp. 43-44.

característico estilo castellano de estas. Estas piezas eran tan solo una pequeña fracción del ajuar que la joven había llevado consigo a las islas[143].

El gasto del ajuar para la primera boda de la infanta, que sería posteriormente reutilizado en la segunda, superó los tres millones de maravedíes en platería, mientras que en orfebrería llegó casi a dos millones. Especial atención se prestó a las vestimentas de la futura princesa de Gales, gastando más de dos millones y medio en seda, paños, brocados, etc. En tapices tampoco escatimaron el gasto, comprando al menos 17 tapices de Ras por medio millón de maravedíes[144].

A partir de su boda con Enrique VIII y la coronación de la princesa de Gales como reina consorte, comenzaron a aparecer los símbolos de Catalina en numerosas piezas de ajuar utilizados durante las celebraciones de la boda, así como en su propio inventario. De las cuentas de los festejos aparecen unos encargos de piezas de oro con diseño de flechas y castillos, y granadas, así como rosas representando a los Tudor. Parte de las piezas encargadas fueron destinadas para adornar los bordados de los trajes, mientras que otras fueron utilizadas como regalos a los miembros de la corte española que habían acompañado a Catalina a Inglaterra[145].

Existe también del inventario de joyas de 1519 numerosas referencias a joyas con los emblemas de la reina Catalina: un talabarte de oro con rosas y granadas, un broquel de plata dorada con rosas, castillos y granadas. También aparecen otras piezas con sus iniciales, como una escribanía adornada con las letras H y C, o un peine de plata dorada decorada con H y K. En el inventario de 1532 se mencionan más piezas similares: una copa de oro grabada con rosas y granadas, un salero con rosas y granadas, cubertería de oro con los emblemas, etc. La última aparición en un inventario de la granada es en 1536, perteneciente a un salero de oro en cuya tapa aparecen rosas y una granada[146].

Por último, y relacionado con los tapices, cabe destacar la posible relación de Catalina con la realización de los conocidos como "Tapices del Unicornio", conservados en The Cloisters del Metropolitan Museum de Nueva York. Dentro de los argumentos que Marco Piccat utiliza hipótesis, el principal se basa las iniciales de los protagonistas de los tapices. La "K" representaría la persona destinataria del amor de "A", como podría apreciarse en la frase "A. -Mon Seul Désir- K.", correspondiendo con las iniciales de

[143] CAHILL MARRÓN, Emma Luisa. "La influencia de la joyería y orfebrería…" Op. Cit., pp. 41-42.
[144] ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. "Las hijas de los Reyes Católicos…" Op. Cit., p. 52.
[145] CAHILL MARRÓN, Emma Luisa. "La influencia de la joyería y orfebrería…" Op. Cit., p. 43.
[146] *Ibidem.* pp. 44-46.

Catalina (Katherine) y Arturo (Arthur)[147]. Otro de los argumentos relacionaba la gran cantidad de conejos blancos en los tapices con el nombre "Hispania" o "isla de los conejos", una relación que era conocida durante ese período como, argumenta el autor, prueba que durante las celebraciones del enlace se liberasen en el salón de festejos una multitud de conejos blancos[148].

8.2.2. Tablas y retratos

No hay constancia de una gran cantidad de retratos entre los bienes inventariados de la reina Catalina. Se conoce la realización de un retrato en 1504 atribuido a Michel Sittow, quien fue enviado por los reyes a la corte inglesa para su realización. Emma Luisa Cahill relaciona este retrato con una posible búsqueda de marido debido a la tardanza en la celebración de su matrimonio con el joven Enrique tras enviudar la princesa de Gales de Arturo[149]. Hay otro retrato en tabla de la época (c.1505), nuevamente atribuido a Michel Sittow, en el que Catalina aparece representada como María Magdalena con un pomo de perfume que ha sido decorado con rosas y una granada (figura 3)[150].

Figura 3. Michel Sittow. *Catalina de Aragón como María Magdalena*. (c.1505) Óleo sobre panel de roble (47 x 40,6 x 6,5 cm). Localización: Detroit (EEUU): Detroit Institute of Arts.

[147] PICCAT, Marco. "Le lettere nascoste: Caterina d'Aragona e le tappezzerie del liocorno." *LOCVS AMŒNVS,* 10 (2009-2010) pp. 21-22.
[148] *Ibidem.* pp. 25-26.
[149] ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. "Las hijas de los Reyes Católicos…" Op. Cit., p. 53.
[150] CAHILL MARRÓN, Emma Luisa. "La influencia de la joyería y orfebrería…" Op. Cit., p. 47.

8.2.3. Libros

A pesar de las grandes contribuciones de la reina Catalina como promotora artística en arquitectura, platería, orfebrería, etc. su labor de promoción más importante fue la literaria.

Su labor es fácilmente rastreable debido al emblema de la granada que nuevamente hace aparición en las decoraciones de los manuscritos relacionados con el patronazgo literario de Catalina. El uso de la granada o de otros emblemas y simbología asociada a su persona, así como las dedicatorias que algunos autores realizaban a su patrona, servían también como instrumento propagandístico al facilitar el reconocimiento de la labor de Catalina por parte de otros miembros de la corte[151].

La reina Catalina recibió un total de nueve dedicaciones de libro, de los cuales cinco provenían de imprentas reales, los cuales promovían la religión tradicional, el matrimonio y la educación de las mujeres, todos temas considerados moral y religiosamente aceptados. Valerie Schutte argumenta que este hecho podría indicar la existencia de algún tipo de conexión entre los intereses de Catalina y su influencia en los libros publicados por la imprenta real[152].

De todas las obras que la reina Catalina encargó o apoyó económicamente, *De institutione foeminae Christianae* (1523) del escritor humanista Juan Luis Vives, es sin lugar a duda la más influyente. Esta obra fue encargada por la reina ante la ausencia de un heredero varón, con el objetivo de utilizarse en la educación de la princesa de Gales, María, quien tendría que formarse en las labores de un soberano al ser la futura heredera del reino inglés. Esta obra es considerada revolucionaria en el ámbito de la educación femenina humanística, siendo utilizada tanto por la princesa María como por su media hermana, la princesa Isabel[153].

Debido a sus conocimientos de latín, Catalina pudo aprender sobre las nuevas corrientes humanísticas de pensamiento y literarias, como se puede apreciar en el patrocinio que unos años más tarde realizaría apoyando obras como *Problema indulgentiarum quo Lutheri errata dissolvuntur et theologorum opinio hactenus apud*

---

[151] CAHILL MARRÓN, Emma Luisa. "La influencia de la joyería y orfebrería…" Op. Cit., p. 170.
[152] SCHUTTE, Valerie. "Royal Tudor Women as Patrons and Curators". *Early Modern Women,* 1 (2014) pp. 82-83.
[153] CAHILL MARRÓN, Emma Luisa. "Una Lucrecia del siglo XVI…" Op. Cit., pp. 420-421.

eruditos vulgata astritur de Alonso de Villa Sancta, su confesor, o la obra de Erasmo de Rotterdam, *Christiani matrimonii institutio*[154].

En el inventario de 1536, realizado tras la muerte de la reina Catalina, aparecen recogidos un total de 21 libros, posiblemente aquellos regalados por su madre Isabel cuando aún era princesa de Gales. Entre ellos aparece un libro de Horas en pergamino, recubierto con una tela de oro con cierres de plata y plata dorada. Además de estas Horas hay noticia de otros tres libros ricamente ornamentados que llevan una cubierta de cuero rojo y están guarnecidos con láminas de oro[155].

8.2.4. Arquitectura

El patronato arquitectónico de la reina de Inglaterra dio comienzo muy temprano, estando aún casada como princesa de Gales al príncipe heredero, Arturo. En Lechlade-on-Thames se había construido entre 1470 y 1476 una iglesia de estilo gótico consagrada a la Virgen. El señorío de la iglesia le fue otorgado a Catalina entre 1501 y 1502, siendo en este último año cuando, por decisión de la princesa, la iglesia cambiaba su dedicación a la Virgen por San Lorenzo, un santo de origen aragonés, además de añadirse al hastial del presbiterio una figura del santo.

Existe otra obra ligada a San Lorenzo en la que hay una aparente involucración de Catalina, esta vez tras volverse reina de Inglaterra. La iglesia de San Lorenzo en Lechlade había sufrido un incendió en 1510 por lo que eran necesarias una serie de reparaciones que fueron aprovechadas para realizar unas renovaciones. La posible implicación de la reina Catalina se refleja en las nuevas decoraciones que aparecieron en la puerta de la sacristía, siendo talladas dos granadas[156].

Dentro de las otras obras arquitectónicas en las que el patrocinio de Catalina parece evidente destaca la capilla de Arturo Tudor en la catedral de Worcester, monumento en el que aparecen la flor de lis del príncipe junto a la granada y el haz de flechas de la princesa. La hipótesis de Emma Luisa Cahill menciona, a parte de la simbología presente, el enorme espacio bajo la tumba, suficiente para dos personas, así

---

[154] CAHILL MARRÓN, Emma Luisa. "Tras la pista de Catalina de Aragón: la granada de los manuscritos de la época Tudor" en LABRADOR ARROYO, Félix (ed.). *II Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna.* Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, 2015. pp. 708-709.
[155] *Ibidem.* p. 712.
[156] CAHILL MARRÓN, Emma Luisa. "Una primera aproximación al patrocinio arquitectónico de Catalina de Aragón en la Inglaterra Tudor" en ALONSO RUIZ, Begoña; VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (eds.) *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios.* Santander y Sevilla: Universidad de Cantabria y Universidad de Sevilla, 2014. p. 269-272.

como la falta de relación entre los hermanos. A diferencia de Enrique VIII, quien no compartió vivienda con Arturo y aún era muy pequeño cuando su hermano murió, tendría más sentido que hubiese sido la viuda del príncipe quien hubiera interesado en este proyecto de preservación de la memoria del fallecido[157].

Sin embargo, estas no fueron las únicas contribuciones de la reina a la arquitectura Tudor. La intervención de Catalina puede ser argumentada también en las labores de transformación de sus aposentos en Oking, además de contar con información en los registros que certifican su involucración en las reparaciones del castillo de Fotheringhay entre 1524 y 1525, castillo que le había sido concedido por Enrique VIII como dote y en cuyas renovaciones invirtió 230 libras[158].

9. CONCLUSIONES

Los avances en el estudio del patronazgo artístico de estas cuatro reinas han permitido un acercamiento a sus gustos artísticos y a las funciones que el arte cumplía dentro de sus vidas, tanto en el ámbito público y político, como en el privado. Se puede observar en el modelo de patronazgo seguido por las hermanas una tradición bajo medieval marcada. La presencia de hagiografías, breviarios y, especialmente, de los Libros de Horas, adscriben a sus dueñas dentro de la *devotio moderna.*

Por su parte, la instrumentalización del arte y su uso dentro de unas políticas propagandísticas de carácter dinástico, similar, si bien a menor escala, al uso dado por los Reyes Católicos muestran la influencia de sus padres en la educación artística de las hijas. En todos los ajuares de estas reinas aparecen piezas de platería u orfebrería portando sus emblemas personales, acompañados en ocasiones por los de sus maridos. En el caso de Catalina, estas representaciones aparecen también en numerosas obras arquitectónicas en las cuales ella estuvo involucrada como promotora.

Sin embargo, y como ha podido observarse, la labor que estas reinas desempeñaron en el arte se enfoca especialmente en torno al arte suntuario. Como hijas de reyes, y reinas consortes —a excepción de Juana, reina por derecho propio— el arte suntuario jugaba un papel fundamental como indicador de estatus, remarcando su

[157] CAHILL MARRÓN, Emma Luisa. "Una primera aproximación al patrocinio…" Op. Cit., p. 273.
[158] *Ibidem.* pp. 274-275.

posición en la cima de la jerarquía social. La abundancia y riqueza de sus joyas, vestidos y tapices afirmaba la magnificencia de sus poseedoras.

Esta importancia del arte suntuario se situaba por encima de las labores arquitectónicas o pictóricas de estas cuatro reinas, de las cuales apenas hay registros. A diferencia de sus maridos o hijos, ellas no fueron las gobernantes de las cortes en las que reinaron, por lo que la función de su arte no iba tan enfocada a labores de legitimación y propaganda política como en el caso de estos o de su madre Isabel I, con algunas excepciones. La diferencia entre estos distintos patronazgos artísticos residía pues en los diferentes tipos de relación que el arte y el poder tenían en la época según los roles sociales.

Este favorecimiento del arte suntuario explica la escasa presencia de la pintura. Los nuevos géneros como el retrato apenas fueron cultivados, y hay escasa constancia de encargos directos de estos temas, siendo principalmente obras de carácter devocional y religiosa. La primacía del valor económico de los materiales sobre el valor estético favorecía otros medios de expresión pictórica como los tapices.

La documentación de cuentas de sus casas habla también de escasa presencia de artistas a su servicio: un iluminador picardo al servicio de Isabel, y unos pintores en el caso de Catalina, lo que da muestra del papel jugado por el estos lenguajes artísticos en estas cortes bajo medievales, pero sorprende frente a la gran cantidad de oficios artísticos al servicio de sus padres. La razón, una vez más, podría recaer en su posición como reinas consortes, ya que la mayoría de esos trabajos se encontrarían seguramente en las cuentas de sus maridos.

La influencia de los Reyes Católicos se refleja también en el gusto artístico de estas reinas. En ellas prevalece la estética flamenca frente a la incipiente corriente artística italiana.

En el caso de María, la reina portuguesa compartía con su madre un interés por los libros relacionados temáticamente con la Pasión de Cristo. En el de Juana, este gusto común se aprecia en la pintura con las tablas de la Santa Faz y en los tapices flamencos, si bien su apreciación por estos paños no se debía al sentido devocional sino suntuario debido a la gran cantidad de obras profanas entre estos.

Más allá de sus gustos, el análisis y estudio del papel de estas figuras como promotoras artísticas ha permitido demostrar que no se trataron de un objeto pasivo en arte del periodo, sino que su presencia e iniciativa contribuyó en el desplazamiento y compraventa de arte entre diferentes cortes europeas, fomentando el intercambio y participando activamente en los distintos mercados artísticos de la época, así como en las diferentes tendencias y corrientes artísticas del período.

10.ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. *Relieve con los blasones de los Reyes Católicos* (c.1476). Localización: Toledo, Monasterio de San Juan de los Reyes. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Toledo_-_Monasterio_de_San_Juan_de_los_Reyes_04.jpg

Figura 2. *Libro de Horas de Juana I de Castilla* (c.1496-1506). Realizado en Brujas o Gante. Localización: Londres, British Library. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Manuscrito_Las_Muy_Ricas_Horas_de_Juana_I_de_Castilla_Add._Ms._18852.jpg

Figura 3. Michel Sittow. *Catalina de Aragón como María Magdalena*. (c.1505). Óleo sobre panel de roble (47 x 40,6 x 6,5 cm). Localización: Detroit (EEUU): Detroit Institute of Arts. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michel_Sittow_-_Catherine_of_Aragon_as_the_Magdalene_-_40.50_-_Detroit_Institute_of_Arts.jpg

11. BIBLIOGRAFÍA

ALFERES PINTO, Carla. "Educación, objetos artísticos y poder: la infanta Beatriz de Portugal (1504-1538) en la corte de Saboya" en GALLEGO FRANCO, Henar; GARCÍA HERRERO, María del Carmen (eds. lit.). *Autoridad, poder e influencia: mujeres que hacen Historia.* Volumen 2. Barcelona: Icaria Editorial, 2017. Historia y Feminismo, 13. pp. 293-310.

ALONSO RUIZ, Begoña. "Dos cortes en 1490: el enlace entre Isabel de Castilla y Don Alfonso de Portugal". *Artis: Revista do Instituto de Historia da Arte fa Faculdade de Letras de Lisboa,* 3 (2004) pp. 123-139.

ALONSO RUIZ, Begoña. "Emmanuelis iter in castellam: el viaje de los reyes de Portugal por Castilla en 1498" en MINGUEZ CORNELLES, Víctor (ed.) *Las artes y la arquitectura del poder.* Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2013. pp. 2537-2554.

ALONSO RUIZ, Begoña. "Isabel de Castilla en la sombra" en GARCÍA PÉREZ, Noelia. *Isabel la Católica y sus hijas: El patronazgo artístico de las últimas Trastámara*. Murcia: Universidad de Murcia, 2020. pp. 89-116.

ALONSO RUIZ, Begoña. "La Mujer y el Arte Medieval" en LÓPEZ OJEDA, Esther. *Las mujeres en la Edad Media. XXX Semana de Estudios Medievales de Nájera*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2021. pp. 139-173.

ALONSO RUIZ, Begoña. "La rainha velha de Portugal, Isabel de Castilla, y el arte" en MARTÍNEZ LÓPEZ, Cándida; SERRANO ESTRELLA, Felipe (eds.). *Matronazgo y arquitectura. De la Antigüedad a la Edad Moderna.* Granada: Universidad de Granada, 2016. pp. 173-218.

ALONSO RUIZ, Begoña. "Los Reyes Católicos y la promoción artística" en ALONSO RUIZ, Begoña (Coord.). Arte en Palacio: de los Trastámara a la Casa de Austria. Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria, 2020. pp. 71-105.

ARANDA BERNAL, Ana, "La participación de las mujeres en la promoción artística durante la Edad Moderna". *Goya: Revista de arte,* 301-302 (2004) pp. 229-240.

ARANDA BERNAL, Ana. "El trabajo de las mujeres en la promoción de obras de arte y arquitectura durante la Baja Edad Media" en DÍEZ JORGE, María Elena (coord.). *Arquitectura y mujeres en la historia*. Madrid: Síntesis, 2015. pp. 145-183.

CAHILL MARRÓN, Emma Luisa. "Catalina de Aragón (1485-1536), del análisis biográfico a la promoción cultural y artística: un estado de la cuestión" en GARCÍA PÉREZ, Noelia. *Isabel la Católica y sus hijas: El patronazgo artístico de las últimas Trastámara*. Murcia: Universidad de Murcia, 2020. pp. 147-180.

CAHILL MARRÓN, Emma Luisa. "La influencia de la joyería y orfebrería tardogótica de la corte de los Reyes Católicos en la Inglaterra Tudor". *Anales de Historia del Arte,* Extra 1 (2009) pp. 39-52.

CAHILL MARRÓN, Emma Luisa. "Tras la pista de Catalina de Aragón: la granada de los manuscritos de la época Tudor" en LABRADOR ARROYO, Félix (ed.). *II Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna.* Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, 2015. Pp. 707-725.

CAHILL MARRÓN, Emma Luisa. "Una Lucrecia del siglo XVI: los libros de Catalina de Aragón" en MARÍA, Sandro de; PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, Manuel (eds.). *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V: Clasicismo y poder en el arte español.* Bologna: Bononia University Press, 2014. pp. 419-428.

CAHILL MARRÓN, Emma Luisa. "Una primera aproximación al patrocinio arquitectónico de Catalina de Aragón en la Inglaterra Tudor" en ALONSO RUIZ, Begoña; VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (eds.) *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios.* Santander y Sevilla: Universidad de Cantabria y Universidad de Sevilla, 2014. pp. 265-281.

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

DUFFY, Eamon. *Making the Hours: English People and Their Prayers, 1240–1570*. New Haven y Londres: Yale Univesity Press, 2006.

EARENFIGHT, Theresa M. "Raising infanta Catalina de Aragón to be Catherine, Queen of England". *Anuario de Estudios Medievales*, 46/1 (2016) pp. 417-443.

GARCÍA PÉREZ, Noelia. "La mujer en el Renacimiento y la promoción artística: Estado de la cuestión". *IMAFRONTE*, 16 (2004) pp. 81-90.

GARCÍA PÉREZ, Noelia. *Isabel la Católica y sus hijas: El patronazgo artístico de las últimas Trastámara*. Murcia: Universidad de Murcia, 2020.

GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis. "A hechura de la Reina Católica. Isabel de Castilla y la instrucción devocional de sus hijas" en GARCÍA PÉREZ, Noelia (coord.). *Isabel la Católica y sus hijas: El patronazgo artístico de las últimas Trastámara*. Murcia: Universidad de Murcia, 2020. pp. 67-88.

HERRERO CARRETERO, Concha. "Paños ricos de oro y sedas de colores. Vestigios de la colección de doña Juana, reina de Castilla (1504-1555)" en GARCÍA PÉREZ, Noelia. *Isabel la Católica y sus hijas: El patronazgo artístico de las últimas Trastámara*. Murcia: Universidad de Murcia, 2020. pp. 181-224.

MALO BARRANCO, Laura. "Los espacios de religiosidad y la devoción femenina en la nobleza moderna. El ejemplo de los linajes Aranda e Híjar". *Cuadernos de Historia Moderna*, 42/1 (2017) pp. 175-193.

MARTÍNEZ ALCORLO, Ruth. "La literatura en torno a la primogénita de los Reyes Católicos: Isabel de Castilla y Aragón, princesa y reina de Portugal (1470-1498)." *Tesis doctoral* [en línea] Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2017. [consulta: 18 de diciembre de 2022] Disponible en: https://eprints.ucm.es/id/eprint/43010/

MARTÍNEZ ALCORLO, Ruth. "*Puellae doctae* en la corte de los Reyes Católicos (1470-1555): educación, literatura y mecenazgo". *Atalaya* [en línea], 20 (2020) [consulta: 17 de diciembre de 2022] Disponible en: https://doi.org/10.4000/atalaya.4896

MATESANZ DEL BARRIO, José. "Mecenas nobiliarios y eclesiásticos en la Castilla del siglo XVI" en LÓPEZ GUILLAMÓN, Ignacio; CHAPARRO GÓMEZ, César (eds. lit.). *Humanismo y naturaleza en los tapices de Badajoz & Adenda* [en línea]. Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, 2020. pp. 88-109 [consulta: 11 de enero de 2023] Disponible en: https://www.fundacionyuste.org/flandesextremadura/

McCASH, June Hall. *The cultural patronage of medieval women*. Athens: University of Georgia Press, 1996.

OLMEDO SÁNCHEZ, Yolanda Victoria. "Linaje, poder y mecenazgo: Imágenes femeninas en la arquitectura española del Quinientos". *Revista Arte, Arqueología e Historia*, 26 (2019) pp. 33-56.

PICCAT, Marco. “Le lettere nascoste: Caterina d’Aragona e le tappezzerie del liocorno.” *LOCVS AMŒNVS,* 10 (2009-2010) pp. 17-37.

RAMIREZ RUIZ, Victoria. “Función de las tapicerías en la corte: s XVII” *Res Mobilis,* 1 (2012) pp. 23-40.

REISS, Sheryl E.; WILKINS, David G. *Beyond Isabella. Secular women patrons of art in Renaissance Italy.* Missouri: Truman State University Press, 2001.

RUIZ GARCÍA, Elisa. *Los libros de Isabel la Católica: arqueología de un patrimonio escrito.* Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004.

SÁ, Isabel dos Guimarães. “Duas irmãs para um rei. Isabel de Castela (1470-1498) e Maria de Castela (1482-1517)” en SÁ, Isabel dos Guimarães; COMBET, Michael. *Rainhas consortes de D. Manuel I : Isabel de Castel, Maria de Castela, Leonor de Áustria*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2012. pp. 11-202.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica.* Madrid: CSIC, 1950.

SCHUTTE, Valerie. “Royal Tudor Women as Patrons and Curators”. *Early Modern Women,* 1 (2014) pp. 79-88.

SILVA MAROTO, Pilar. “Pintura y pintores flamencos en la corte de Isabel la Católica” en VV.AA. *La senda española de los artistas flamencos.* Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009. pp. 45-62.

SOLER MORATÓN, Melania. “Arte y devoción: La experiencia de las imágenes religiosas de las últimas Trastámara.” *Tesis doctoral* [en línea] Murcia: Universidad de Murcia, 2021. [consulta: 20 de enero de 2023] Disponible en: http://hdl.handle.net/10201/102381

SOLER MORATÓN, Melania. “El brillo del olvido: la colección de joyas de Juana I de Castilla” en HOLGUERA CABRERA, Antonio; PRIETO USTIO, Ester y URIONDO LOZANO, María (coords.). *I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores. Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado artístico en España e Iberoamérica*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017. pp. 264- 276.

SOLER MORATÓN, Melania. “Reyna de Portogal e de los Algarbes, de aquende y de allende la mar en África, señora de Guinea e de la conquista e navegación”: María Trastámara, segunda esposa de Manuel I de Portugal, y las artes” en GARCÍA

PÉREZ, Noelia. *Isabel la Católica y sus hijas: El patronazgo artístico de las últimas Trastámara*. Murcia: Universidad de Murcia, 2020. pp. 117-146.

TORRE, Antonio de la. "Maestros de los hijos de los Reyes Católicos". *Hispania*, 16/63 (1956) pp. 256-266.

TREMLETT, Giles. *Catherine of Aragon: Henry's Spanish Queen.* Londres: Faber and Faber, 2010.

VAL VALDIVIESO, Mª Isabel del. "La educación en la corte de la Reina Católica". *Miscelánea Comillas*, 69 (2011) pp. 255-273.

VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando. *El libro iluminado en Castilla durante la segunda mitad del siglo XV*. Segovia: Fundación Instituto Castellano Leonés de la Lengua y Caja Segovia, 2009. Beltenebros, 24.

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

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

ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. "En torno a la formación del gusto artístico de la reina Juana I". *Atalaya* [en línea] 20 (2020) [consulta: 26 de septiembre de 2022] Disponible en: https://doi.org/10.4000/atalaya.5136

ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. "Juana I y Catalina de Austria en Tordesillas. La formación del tesoro de la reina de Portugal" en GARCÍA PÉREZ, Noelia. *Isabel la Católica y sus hijas: El patronazgo artístico de las últimas Trastámara*. Murcia: Universidad de Murcia, 2020. pp. 225-243.

ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. "Las hijas de los Reyes Católicos. Magnificencia y patronazgo de cuatro reinas" en LOMBA SERRANO, Concha; MORTE GARCÍA, Carmen; VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica (eds.). *Las mujeres y el universo de las artes.* Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2020. pp. 31-53.

ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. "Lujo y ostentación. El tesoro de María de Aragón y Castilla, esposa de Manuel I de Portugal." *Goya*, 358 (2017) pp. 3-19.

ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. *Vida cotidiana y arte en el palacio de la reina Juana I en Tordesillas.* Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000. Estudios y Documentos, 58.