

CUANDO LA ARQUITECTURA CAMBIA DE GÉNERO ANTE EL ASALTO DE LAS ARTES Suntuarias. MANERA QUE POR ESE TIEMPO SE USABA EN CASTILLA

DOI: 10.17401/lexicon.s.2-ruizsouza

Juan Carlos Ruiz Souza

Universidad Complutense de Madrid

jcruizsouza@ghis.ucm.es

Abstract

When architecture changes gender by the assault of sumptuary arts. Way that by that time was used in Castile

This work studies the Castilian paradigm in civil architecture in the Late Middle Ages, particularly during the 15th century. Monarchy and nobility understood their palaces as one more jewel in their collection. Kings and nobles used the architecture, rather than of the architecture itself as a piece of sumptuary arts. Their constructions became the mirror where they recognized themselves. Their palaces were much more than architecture.

Keywords

Alhambra, Castilian Palaces, Sumptuary Arts, Spanish Late Middle Ages Architecture, the Catholic Monarchs

Introducción. Nuevos paradigmas artísticos frente a desenfocos historiográficos dominantes¹

Toda aquella creación material del ser humano en el medio donde vivimos, en el paisaje urbano o rural, puede llamarse arquitectura. Arquitectura que como veremos en las próximas páginas en ocasiones pretende transformarse en otras artes o hacer permanentes arquitecturas y escenografías efímeras realizadas en materiales de las artes suntuarias. Ya vimos en otros estudios cómo hubo edificios que al imitar en su apariencia constructiva un trabajo de telas o de cuero parecían aludir a la arquitectura efímera vinculada con grandes celebraciones, pero arquitectura al fin y al cabo². En esta ocasión nos encontraremos con algo más imaginativo, pues veremos cómo serán las artes suntuarias las que parecen convertirse en el material constructivo de nobles construcciones, como si aquellas microarquitecturas de la orfebrería invirtieran su escala al encontrarlas materializadas en edificios que parecen huir de su lógica constructiva al presentarse simplemente como una joya. Proceso imaginativo que tiene lugar cuando la ostentación del lujo intentaba ser limitada por multitud de leyes que se repetían en breves intervalos de tiempo, lo que denuncia su incumplimiento³. Todo ello hizo posible la creación de arquitecturas expresionistas que pretendían parecer lo que no eran, en un esfuerzo de lo que hemos llamado cambio de género.

A lo largo del desarrollo de la disciplina de la Historia del Arte se han ido definiendo hitos historiográficos que han terminado convirtiéndose en objetivos a los que aspirar. Hemos graduado unas lentes de visión (historiografía) que no siempre son válidas en todos los escenarios geográficos y cronológicos. Es más, por mucho que nos empeñemos, no veremos bien si utilizamos gafas desenfocadas para realidades distintas, lo que producirá un enorme estrés en el historiador al no ser capaz de comprender los más finos matices.

El estudio de la arquitectura del siglo XV en Europa se ha visto

muy marcada historiográficamente hablando por el desbordante centro de Italia que miraba en gran medida a la antigüedad desde la práctica y la teoría, desde los tratados y la medida, desde una supuesta nueva objetividad universal en lo que a la percepción se refería. Por otra parte encontramos la Europa central y del norte que experimentaba sin cesar con las posibilidades imaginativas, desafiantes y revolucionarias de un gótico desbordante y expresionista, lejos de toda contención y norma. ¿Y la corona de Castilla y León? ¿Es simplemente un escenario artístico dependiente de los dos focos historiográficos aludidos y dominantes en Europa sin tener en cuenta a al-Andalus? Lógicamente creemos que no, pues no dudamos que contaba con su propio paradigma.

La Virgen con el Niño de Pedro Berruguete y el oratorio de Isabel la Católica en el Alcázar de Sevilla

La *Virgen con el Niño* del Museo Municipal de Madrid, hoy en el Museo del Prado, atribuida a Pedro de Berruguete [fig. 1] fue ejecutada en el entorno de 1500. Se ha pensado que pudiera proceder del madrileño Hospital de la Latina o de la Concepción fundado por Beatriz Galindo, dama de gran cultura perteneciente al entorno más próximo de la reina Isabel la Católica⁴. A pesar de su desconcertante aparición a mediados del siglo XX en unos almacenes del Ayuntamiento de Madrid, evidencia las sutiles singularidades del arte del último tercio del siglo XV. En esta obra se dan cita todos los lenguajes artísticos del momento presentes en Castilla. El sitial de la Virgen es gótico y presenta la Anunciación en su parte superior mediante dos nichos en los que aparecen San Gabriel y la Virgen, así como un jarrón con lirios en la parte central, en alusión a su pureza. A ambos lados del trono se desarrollan dos arcos en los que se percibe ya las formas del renacimiento italiano: columnas provistas con capiteles corintios y molduraje del antepecho sobre el que se alzan. En su frente dos nichos con la

representación de Adán y Eva hacen alusión al Antiguo Testamento y al Pecado Original. Pecado que quedará redimido con la llegada de la Virgen, como nueva Eva, y con su hijo Jesús que tras su sacrificio y el derramamiento de su sangre redentora salvará a la humanidad, tal como se explica en el Nuevo Testamento. Encontramos el arte tradicional castellano en la cubierta del espacio, donde el artista de Paredes de Nava pinta una magnífica armadura de lacería en cuyo centro se muestra una estrella de doce puntas, perfectamente desarrollada con todas sus partes (almendrillas, zafates y candilejos), y en cuyo centro una paloma representa al Espíritu Santo, completando así la iconografía de la Anunciación antes aludida⁵. ¿Hasta qué punto el cuadro es una ilusión? Es muy interesante la representación de la armadura de madera en el cuadro de Berruguete, tan similar a las coetáneas todavía conservadas en las tierras palentinas de origen del artista. En la iglesia de Fuentes de Nava podemos observar como en la armadura que precede al presbiterio se presenta en la estrella de dieciséis puntas de su centro la imagen del Salvador. El conocimiento del paisaje monumental del momento, con sus lenguajes y sus significados intrínsecos, es esencial para entender la obra de Berruguete en su verdadero y rico contexto, donde pueden conjugarse lenguajes artísticos de distintas procedencias que se unen creando un nuevo paradigma que hunde sus raíces en una diversidad que no debemos diseccionar.



Fig. 1. P. Berruguete, *Virgen con el Niño*, 1500 ca. (Madrid, Museo del Prado).

En esta preciosa tabla la propia simbología de la Virgen se explica en el marco arquitectónico que la cobija, incluso las joyas de su corona saltan a la arquitectura, tal como puede observarse en el frente de sendos podios sobre los que apoyan las columnas. Siguiendo la descripción que nos ha facilitado Margarita Pérez Grande, se trata de dos broches o joyeles, término castellano que aparece en documentos de la época. Son piezas de joyería del entorno de 1500 usadas sobre todo como broches, elementos de un collar, pero aún más como guarniciones de vestuario. La piedra central va tallada en cabujón, y por el tono de color que tiene - más rosado que rojo - parece que debe tratarse más bien de un balaje, un tipo de gema de la misma familia que el rubí (corindón), muy utilizada en la joyería de la época a juzgar por las veces que se menciona en los documentos y también por los objetos conservados que la incluyen. Su engaste polilobulado muy voluminoso es característico también de los diseños de la época, igual que la crestería de perlas, ensartadas en alambres remachados en el extremo formando un pezón. En la joyería de la época el rubí y el diamante incoloro (la corona de la Virgen parecer llevar puntas de diamante) son las piedras preciosas más apreciadas⁶. Ciertamente joyeles como los que aparecen en la tabla que ahora nos ocupa aparecen en otros cuadros del artista y los portan personajes muy destacados. En el *Retablo de la Vida de la Virgen* de la iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava (Palencia) los vemos en el sombrero de los reyes veterotestamentarios Esdras, Salomón y David. En varios cuadros del *Retablo de la Vida de la Virgen y de Cristo* de Becerril de Campos (Palencia), conservados en el museo de Santa María de la misma localidad, se repite la joya en las tablas de los reyes Salomón y David, donde no solo aparece en sus sombreros sino que se repiten en los sitios donde los dos reyes aparecen entronizados. Con disposiciones similares o parecidas pueden estudiarse en otras obras del artista donde los joyeles de los personajes se disponen sobre la arquitectura o trono que los cobija, o en la ropa que portan, etc., (*Virgen de la Leche* de la colección Juan Abelló, *Virgen del Díptico de la Pasión* de la Catedral de Palencia). Especialmente interesante es el que centra la composición del *Salvador bendiciendo* que se conserva en el museo diocesano de Palencia, procedente del banco de un antiguo retablo de la iglesia de Santa María de Frechilla (Palencia). Sobre el pecho de Cristo resucitado y a modo de broche/fíbula un joyel de rubí sirve para recoger el manto rojo que cubre al Salvador⁷. Por todo lo expuesto creemos que el protagonismo de dichos joyeles en el cuadro de la *Virgen con el Niño* del Hospital de la Latina no puede ser siempre casual y menos en este cuadro donde todo parece estar simbólicamente calculado⁸. Dichos joyeles muy posiblemente aludan por su color a la sangre y corazón de Cristo, y por supuesto a su devoción. Son numerosas las referencias del antiguo y nuevo testamento al tema, así como de la patristica, y fue habitual en la baja edad media la devoción al Sagrado Corazón, aunque su normalización en una orden religiosa se produjera posteriormente en el siglo XVII⁹. En la tabla de la *Crucifixión* de Juan de Flandes pintada entre 1509 y 1519 para el retablo de la catedral de Palencia y hoy en el Museo del Prado, se puede ver cómo a los pies de la cruz de Cristo la salpicadura de la sangre que cae de su cuerpo se ha convertido

en un sencillo rubí o balaje al entrar en contacto con el suelo, e igualmente se aprecian perlas, otras piedras preciosas y un rojo coral.

Centrémonos ahora en una obra de arquitectura. Por la variedad de los vocabularios formales presentes en la obra comentada de Berruguete se nos hace obligado recordar otra obra exquisita: el Oratorio de la Reina Isabel en el Alcázar de Sevilla [fig. 2]. En él, un vano geminado y decorado con tracería gótica que apoya sobre un capitel de mocárabes de recuerdo nazarí, da paso al oratorio presidido por el retablo renacentista de Niculoso Pisano, realizado en cerámica y firmado por él en el año de 1504. En el oratorio de la Reina Católica, de fecha muy similar a la tabla de Berruguete, nos encontramos un reducido espacio. En ambos casos nos hallamos ante arquitecturas donde se hacen presentes los personajes que las utilizan y viven. En el oratorio, los Reyes Católicos son aludidos a través de la heráldica desplegada en el retablo (emblemas reales del yugo y las flechas, y el escudo real) y por la presencia en las claves de las bóvedas de crucería que cubren tan reducido lugar de la "Y" y la "F" en alusión a las iniciales de los nombres de los monarcas: Ysabel y Fernando. En definitiva, nos hallamos ante dos espacios, uno pictórico y otro arquitectónico, impregnados por los personajes (la Virgen y la reina Isabel) que los ocupan o pueden ocuparlos, e incluso no es necesaria su presencia física para establecer dicha vinculación. Se produce una personificación o humanización de ambos lugares. El espacio recibe la impronta de sus dueños naturales para que su recuerdo y presencia nunca se olvide.

La Alhambra. La arquitectura que habla en primera persona y se autodefine dentro de las artes suntuarias que pertenecen al sultán

Resulta muy interesante observar cómo en un edificio de la entidad de la Alhambra, construido en lo principal en el siglo XIV, muchas de sus inscripciones escritas en primera persona apelan al constructor del palacio, al observador o sencillamente al lugar donde se encuentran. Poemas que aluden una y otra vez a la belleza de la arquitectura, a la que no dudan en comparar con las artes suntuarias. Hay una identificación continua entre los espacios y el promotor que los habita a través de los textos epigráficos¹⁰.

Son muchas las inscripciones que aluden a las ricas telas e incluso se alude al símil de la tienda y sus cuerdas. En las alhacenas del interior de la Sala de la Barca en el Palacio de Comares había una inscripción, de mediados del siglo XIV, que decía en alusión al palacio: «Para la religión erigiste en altísimo lugar, y sin tender cuerda, un glorioso pabellón»¹¹.

El análisis minucioso de las yaserías de la Alhambra permite establecer sencillas y evidentes relaciones con el arte textil coetáneo de la sedería. Múltiples inscripciones aluden directamente a las telas y a las joyas. En la taca izquierda del ingreso al Salón de Comares en los dos primeros versos de la inscripción que la rodea se lee: «Los dedos de mi artífice mi tejido bordaron/ Después de engarzar las joyas de mi corona»¹². En una de las tacas de ingreso a la Sala de Abencerrajes hubo un poema con unos versos que decían: «Mira el jarrón en su

puerta erguido/ Por mí rodeado con ornatos cual tejido»¹³. En la inscripción de 24 versos que se dispone sobre el zócalo de la Sala de Dos Hermanas, al ensalzar el palacio leemos «¡Con qué galas de adornos bordados lo realizaste, que al tejido del Yemen hacen olvidar!»¹⁴ La taza de la célebre fuente de los leones entre sus versos se dice: «Tallada de perlas, de diáfana luz / engalanada toda ella está por aljófar derramado./ Líquida plata entre joyas fluyente, / con la belleza de estas, blanca y transparente»¹⁵. En la fachada del Cuarto Dorado, conocida comúnmente como fachada de Comares, en el alero de madera que la corona se escribe: «Mi posición es una corona, mi puerta la frente: en mí Occidente envidia el Oriente/ Al-Gani bi-Llah (Muhammad V) me ha encomendado, que con premura abra a la victoria que llama,/ pues aguardando estoy a que él aparezca, como el horizonte a la mañana revela./ ¡Hizo Dios tan buena su obra, como buenos son su carácter y su figura!»¹⁶.

Son muy numerosos los versos y poemas que aluden en el palacio de los Leones a su promotor Muhammad V (1338-1391) ensalzando sus virtudes y recordando que es su palacio, donde él habita¹⁷. Posiblemente sea en el mirador de Lindaraja en el extremo norte del conjunto arquitectónico constituido por la Sala de Dos Hermanas y de Ajimeces donde las inscripciones que aluden al rey nazarí lleguen al extremo de su exaltación al divinizarlo. El propio mirador se convierte en el ojo del sultán¹⁸. No es posible caminar por estos edificios sin recordar al rey que los construyó, cuya presencia se hace omnipresente continuamente sobre sus muros, por su heráldica y por la riqueza de las inscripciones que hacen perpetua su memoria.

El asalto de las artes suntuarias en la arquitectura palatina de la Corona de Castilla y León

En otro trabajo ya pudimos estudiar la influencia de las telas de al-Andalus en la arquitectura de la Corona de Castilla y



Fig. 2. Sevilla. Alcazar, Oratorio de Isabel la Católica, 1504.



Fig. 3. G. de Siloe, Juan II en el retablo de la Cartuja de Miraflores, finales del siglo XV.



Fig. 4. Salamanca. Casa de las Conchas, 1493-1517.



Fig. 5. Toledo, Catedral, Capilla de Don Álvaro de Luna, siglo XV.

León, en esta ocasión queremos incidir en la idea de cómo los objetos que pudieron identificar a sus personajes saltaron a la arquitectura como medio parlante para hacerles presentes en sus propios edificios, incluso en su ausencia¹⁹. Vayamos paso a paso.

La Cartuja de Miraflores en Burgos constituye uno de los proyectos artísticos más espectaculares de la Castilla y Europa del siglo XV, donde se dieron cita artistas y obras de los centros más importantes de España y el Continente. Las telas que visiten los reyes Juan II e Isabel de Portugal, así como su hijo Alfonso, en sus respectivos sepulcros de alabastro, están cuajadas de joyas, así como los almohadones donde descansan sus cabezas. Si nos detenemos en la figura orante de Juan II en el retablo mayor de madera de la iglesia realizado igualmente por Gil de Siloe observaremos cómo su manto es un rico brocado con una decoración romboidal en cuyo centro se sitúa la placa del ristre, emblema que adoptó como signo distintivo²⁰ [fig. 3]. Es decir, nos hallaríamos en el manto del monarca con la misma disposición decorativa que por ejemplo hallamos en el palacio de la Casa de las Conchas de Salamanca [fig. 4], ya que en ambos casos se dispone al tresbolillo dos elementos heráldicos: el ristre de Juan II y la concha de la Orden de Santiago a la que pertenece el promotor del palacio salmantino, Rodrigo Maldonado de Talavera. En la Capilla de Don Álvaro de Luna de la catedral de Toledo, en el gran relieve del apóstol Santiago que aparece en lo alto del edificio, veremos cómo sobre la gualdrapa de cuero que cubre el lomo del caballo aparece la misma disposición de veneras al tresbolillo en alusión al símbolo por excelencia de todo caballero santiaguista [fig. 5], al igual que en el mencionado palacio salmantino.

El Palacio de Cogolludo (Guadalajara) de finales del siglo XV nos interesa de manera muy especial²¹ [fig. 6]. Su exquisita fachada presenta un almohadillado muy interesante y muy poco arquitectónico, que debe vincularse al aspecto del mundo textil y al de las artes suntuarias²². Las finísimas piedras que configuran el almohadillado del palacio alcarreño, planas y de un volumen plano y no muy acentuado, presentan un rebaje en todo su lateral como si se quisiera aludir al engaste de las piedras que aparecen sobre las ricas telas o en la joyería, tal como podemos estudiar en el *Frontal Rico* del monasterio de Guadalupe del siglo XV, por mencionar tan solo un ejemplo. Además, entre piedra y piedra se deja un espacio prudencial, como si se quisiera indicar que son piezas que se incorporan a otro material, a modo de piedra preciosa, cápsula o cabujón, dispuesta sobre tela o metal. Las piedras con su engaste se amoldan perfectamente con los vanos (ventanas y puerta de acceso) que articulan la fachada, incluso cambian su forma cuando es necesario. Otra rica decoración aparece en el tímpano de la puerta que da acceso al palacio. Se puede observar como detrás del escudo ducal se alude al diseño de esmaltes nazaries, caso de los jaeces que se conservan en la armería real de Viena²³ [fig. 7]. Las texturas de la fachada se completan con la crestería que la remata y que nos retrotrae al rico mundo de la orfebrería [fig. 8], al igual que el relieve que decora los fustes de las columnas de la puerta. Dicha crestería recuerda indudablemente a collares del entorno de 1500, caso del que porta Isabel I de Castilla en la tabla de la *Virgen de los Reyes Católicos* del Museo

del Prado del último tercio del siglo XV²⁴. En el palacio de Cogolludo parece que su promotor Luis de la Cerda y de la Vega, I Duque de Medinaceli, quiso hacerse presente en la arquitectura a través de sus joyas. Todavía a día de hoy en cualquier atardecer, especialmente del otoño, cuando incide directamente la luz del sol crepuscular sobre la fachada del palacio resulta impresionante observar su carácter refulgente como si de una gran obra de plata sobredorada se tratase²⁵. Fachada que cuenta con un espacio abierto a sus pies a modo de plaza que permite su contemplación. Plaza que se conocía con el nombre de “vaco de España” y que se abría delante de muchos palacios hispanos²⁶. El palacio, o mejor dicho su fachada, se convertía en objeto de admiración y contemplación, como una gran obra de orfebrería, como si se tratase de un expositor civil, al igual que las custodias en el ambiente sagrado.

Es grande la diferencia de los almohadillados que observamos en los palacios italianos, mucho más voluminosos. Almohadi-

llados que invaden la totalidad de la superficie del paramento por lo que su aspecto visual es más arquitectónico que alusivo a las artes suntuarias. En el célebre palacio de los Diamantes de Bolonia o en el del mismo nombre de Ferrara se observa la talla de las piedras pero nada que indique su engaste a una superficie diferente, es decir se disponen sobre el paramento sin más: piedra sobre piedra. La diversidad textural que contemplamos en Cogolludo es claramente más sutil frente al valor arquitectónico de los ejemplos italianos. En el caso hispano posiblemente sea la Casa de los Picos de Segovia el ejemplo más italianizante de todos los palacios castellanos con sus grandes puntas invadiendo la totalidad del muro²⁷.

El Castillo de Manzanares el Real, vinculado igualmente con la familia Mendoza, todavía conserva en el exterior de algunas de sus torres los restos de un enfoscado que simula un entramado romboidal en cuyos centros sobresalen bolas de granito que se observan por todo el edificio. Bolas que aunque hoy



Fig. 6. Guadalajara. Palacio de Cogolludo, finales del siglo XV



Fig. 7. Guadalajara. Palacio de Cogolludo, detalle del tímpano de la puerta, finales del siglo XV.

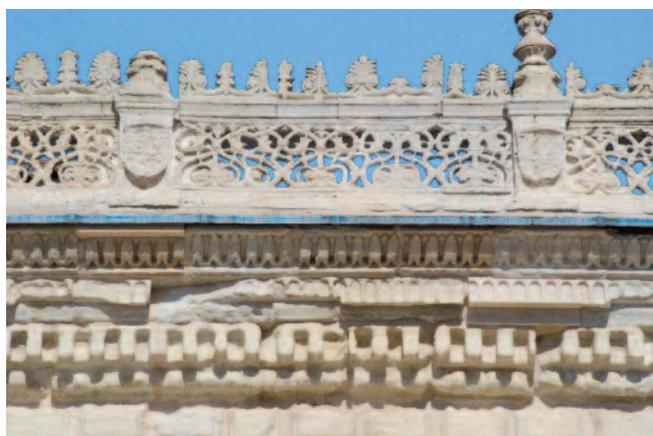


Fig. 8. Guadalajara. Palacio de Cogolludo, detalle de la Crestera de la fachada, finales del siglo XV.

aparecen desnudas estuvieron estucadas tal como se observa en algún caso. Todo nos lleva a imaginar en esta ocasión que nos hallaríamos ante una arquitectura realizada por esas ricas telas o brocados con gran relieve y cuajadas de pedrería. Es evidente que hoy nos falta el color que en origen debió tener esta construcción de los Mendoza de finales del siglo XV. En el lado meridional del castillo-palacio se conserva una galería abierta al paisaje [fig. 9], conocida con el nombre de andamios en la literatura castellana medieval y que podría ponerse en relación funcional, de no dependencia, con las denominadas logias o galerías abiertas de otras regiones de Europa²⁸. Es una galería desde la cual los señores del palacio se asoman a un espacio abierto, en ocasiones un escenario artificial para contemplar justas, torneos, alardes militares o todo tipo de juegos. Galerías como las que se han conservado en los castillo-palacios de Oropesa (Toledo), Coca (Segovia), palacio de Jabalquinto en Baeza (Jaén), Alcázar de Sevilla, etc. En el palacio de los Mendoza de Guadalajara observamos una gran fachada decorada con puntas de diamante al tresbolillo y a modo de remate un gran andamio o galería abierta al exterior²⁹ [fig. 10].



Fig. 9. Madrid. Castillo-palacio de Manzanares el Real, andamios o galería abierta, finales del siglo XV.

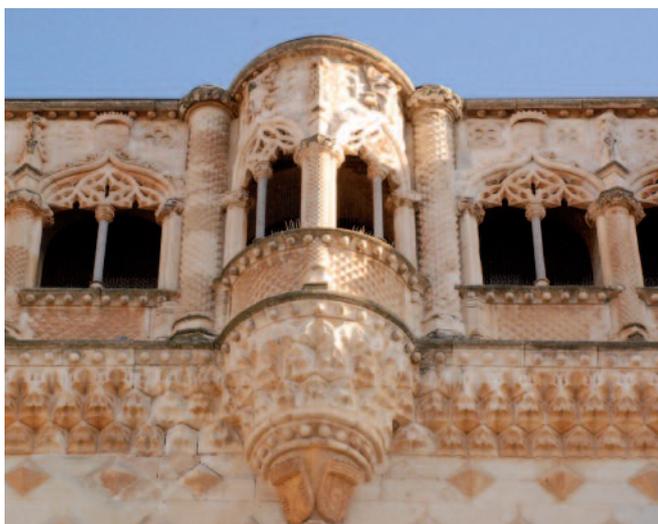


Fig. 10. Guadalajara. Palacio del Infantado, detalle de los andamios, finales del siglo XV.

Tanto en Manzanares como en Guadalajara llama la atención el minucioso trabajo de orfebre realizado en piedra en dichos andamios. De nuevo parece que nos encontramos ante una rica exposición de técnicas de trabajo en metal, donde se podría estudiar el repujado, la filigrana, el granulado, etc. Técnicas que sin duda estarían presentes en las ropas y joyas que lucirían los miembros de la familia Mendoza al exhibirse en público a través de dichos andamios, o en ambientes lúdico festivos, tanto laicos como religiosos. Es decir, la arquitectura refleja y se impregna del lujo de sus señores. No dejaba de ser una manera de ostentación y desafío ante la sociedad, y ante las numerosas leyes que limitaban los excesos del lujo³⁰.

Fachada de San Gregorio de Valladolid e interior de la iglesia de San Juan de los Reyes en Toledo

«Todos cubiertos de paramentos bordados e otros brocados e chapados por la manera que por ese tiempo se usaba en Castilla»³¹. Con estas palabras extraídas de la *Crónica de Don Álvaro de Luna* se nos deja ver con claridad que en Castilla había un mundo textil peculiar y propio. Posiblemente se refiera a esas ricas telas ostentosas que ya han aparecido en este trabajo, con placas metálicas y esmaltes, perlas y pedrería. Telas muy complejas y pesadas que vemos reflejadas en otras artes, especialmente en la escultura y que nada tienen que ver con las ligeras sedas andalusíes³².

La fachada del colegio de San Gregorio de Valladolid es posiblemente el mejor ejemplo de todo lo que estamos estudiando en este trabajo³³. En ella aparece un mundo natural y vegetal casi sin domesticar donde aparecen varas, palos, y ramas. Un rústico mimbre, origen remoto del tejido, formaliza buena parte del fondo de la fachada. Varas y ramas aparecen atadas mediante cintas.

Fijémonos en el acceso. Sus jambas y dintel muestran una especie de brocado articulado mediante círculos en relieve que se decoran al interior con la flor de lis: emblema de Fray Alonso de Burgos, promotor del colegio. En el tímpano de la puerta observamos al propio obispo vistiendo sus más ricas vestiduras pontificales que parecen saltar al fondo del espacio donde aparece otro rico brocado, rematado en su extremo inferior por una riquísima cenefa repleta de pedrería, y por debajo de la misma observamos los flecos del textil, como si de una rica alfombra se tratase [fig. 11].

De nuevo, texturas de las artes suntuarias aparecen en la iglesia del monasterio franciscano de San Juan de los Reyes en Toledo. Monasterio conmemorativo que nace para celebrar la victoria de las tropas de los Reyes Católicos en Toro (Zamora) frente a las tropas portuguesas de Alfonso V en 1476. Batalla que supuso el final de la lucha por el trono de Castilla a favor de la reina Isabel I³⁴.

Presenta una cabecera tipo *qubba* de claro carácter funerario [fig. 12], al haber sido pensada como lugar de enterramiento de los Reyes Católicos, si bien, la posterior conquista del Reino de Granada supuso un cambio de planes al convertirse la Alhambra en el nuevo destino del panteón real. En la zona del transepto de la iglesia se desarrolla toda una escenografía

funeraria y teatral espectacular de carácter efímero y que aquí pasa a ser permanente³⁵. Se trata de un espacio magnífico, en esta ocasión religioso y funerario, impregnado por sus promotores y por la sociedad del momento. Es posiblemente una de las mejores representaciones de la magnificencia en arquitectura³⁶. El análisis de toda la zona de transepto y crucero nos remite claramente a todo un escenario que trasciende a todo lo visto hasta ahora. La presencia de los Reyes Católicos es abrumadora mediante su heráldica, sus escudos coronados y abrazados por el águila de San Juan, junto a las iniciales de sus nombres, la "F" y la "Y" y sus símbolos personales, el yugo y las flechas. Posiblemente nos hallemos ante el programa de mayor exaltación monárquica de toda la Corona [figs. 13 y 14]. Todo ello circunda el espacio funerario donde deberían estar los sepulcros de los reyes, los cuales junto a sus restos mortales habrían completado tan magnífico proyecto. Espacio funerario que fue utilizado en otras importantes celebraciones de la familia real, caso de los funerales por el marido de Catalina de Aragón, Arturo Tudor, príncipe de Gales muerto en 1502, tal como dejó por escrito el embajador Antonio de Lalaing³⁷. En la parte superior de los pilares encontramos al público. Espectadores que asisten junto a santos y santas como si estuvieran asomados a los andamios de los palacios aludidos páginas arriba y que no quieren perderse el espectáculo que gira en torno al enterramiento real en el

corazón del espacio sagrado de la iglesia³⁸ [fig. 15]. De nuevo asistimos a ricas indumentarias y a deslumbrantes detalles decorativos que saltan desde los objetos y espectadores a la arquitectura, caso de las coronas de los escudos. Parece que los pilares y los paños laterales junto al cimborio y abovedamientos estuvieran petrificando en arquitectura un imaginativo y fabuloso gran baldaquino funerario efímero de riquísimos paños³⁹. Al exterior de la cabecera todavía quedan restos de las cadenas de los cristianos liberados que estaban presos en el reino de Granada. Detalle simbólico que resultaría sorprendente a finales del siglo XV, al vincularse de una forma tan real la arquitectura y el metal.

Es sorprendente estudiar cómo semejante espectáculo artístico presente en el interior de la iglesia de San Juan de los Reyes es reinterpretado un siglo después en el lenguaje naturalista surgido tras la Contrarreforma, hacia 1587, por el Greco en su célebre *Entierro del Conde de Orgaz* en la cercana parroquia de Santo Tomé. En dicho cuadro aparecen San Esteban y San Agustín ayudando a enterrar el cuerpo del Conde así como personajes del momento a modo de espectadores que no quieren perderse el milagroso acontecimiento bajo la Gloria presidida por Cristo, la Virgen y santos entre los que destacan San Juan Bautista y San Pedro entre muchos otros. San Juan de los Reyes con menos de cien años de vida cuando el Greco llegó a Toledo, no pudo pasar desapercibido al inquieto pintor cre-

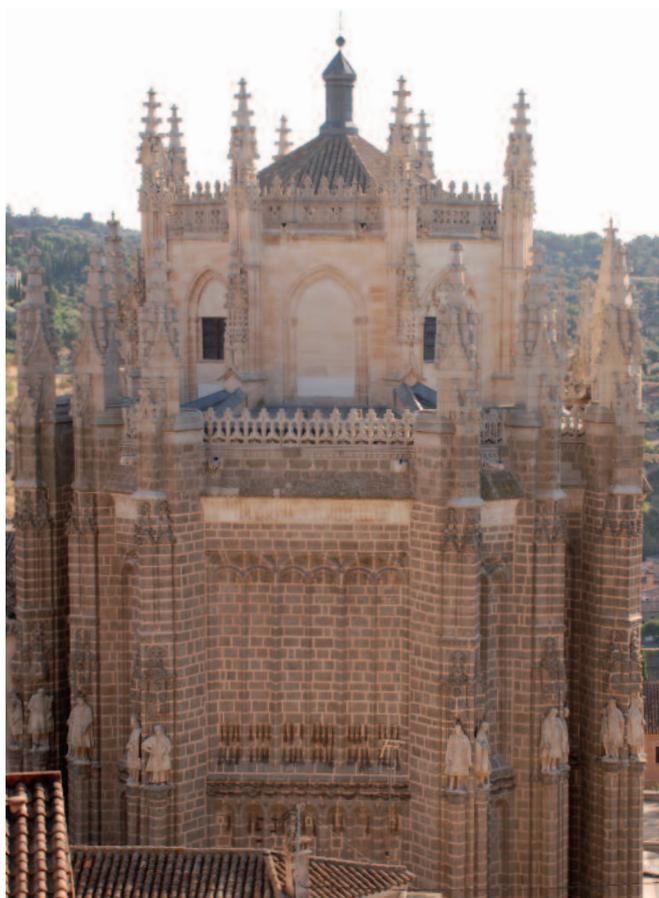


Fig. 12. Toledo. Cabecera de la iglesia de San Juan de los Reyes (Juan Guas), último cuarto del siglo XV.



Fig. 11. Valladolid. Fachada del Colegio de San Gregorio, detalle del tímpano de la puerta, finales del siglo XV.



Fig. 13. Toledo. Iglesia de San Juan de los Reyes, transepto, último cuarto del siglo XV.

tense que supo reinterpretar el mensaje del edificio franciscano: la empresa artística vinculada con la monarquía más importante de la ciudad. De nuevo nos hallamos ante obras de arte con mensajes muy similares resueltos con recursos visuales distintos, aunque en ambos casos las cabezas de los espectadores aparecen perfectamente alineadas. Espectadores que aseguran la fama futura de los Reyes Católicos y del Conde de Orgaz. Una escenografía sin público carece de sentido.

Conclusiones. El paradigma propio de Castilla. Magnificencia y diversidad

El siglo XIV es esencial para comprender la arquitectura de los siglos XV y XVI en los territorios de la Corona de Castilla y León. Durante aquella centuria se asimilaron espacios y formas andalusíes con todas sus consecuencias tal como hemos repetido en multitud de ocasiones⁴⁰. Dicho proceso converge después con la revolución técnico-formal procedente de Europa a lo largo del primer tercio del siglo XV y, junto a los aportes que desde Italia empiezan a llegar desde las últimas décadas de la misma centuria. Se produce una sinergia artística que dará lugar a un capítulo singular, provisto de su propio paradigma a pesar de que la historiografía no haya hecho demasiado hincapié en ello⁴¹.

El doctor Jerónimo Münzer, humanista, viajero y médico de origen austriaco recorrió la península ibérica entre 1494 y 1495⁴². Escribió en latín sus impresiones las cuales constituyen el libro de viajes más emblemático del reinado de los Reyes Católicos. Nos habla de tradiciones y costumbres, de personajes, de gastronomía, de política, de los reyes, de las más variadas curiosidades, de la arquitectura que visita y también de arte. Siempre realiza análisis comparativos de lo que ve

en España con respecto a lo que conoce de otros lugares de Europa, y en especial de sus tierras germanas de origen. Se detiene en muchos edificios concretos, nos habla de los palacios más importantes de la nobleza, de iglesias, monasterios y catedrales. Reflexiona al intentar definir estilísticamente construcciones que le son ajenas. Una y otra vez se detiene en edificios ricamente decorados y cubiertos con magníficas armaduras de madera rebosantes de color, especialmente de oro. Al detenerse en la catedral de Zamora, y en especial en su claustro cubierto con ricos "artesonos", define este tipo de arte como de "estilo español": «un amplio claustro con dorados artesonos al estilo español»⁴³.

Cogolludo, Manzanares y Guadalupe constituye magníficos ejemplos de ese paradigma arquitectónico que se respiraba en la Castilla de finales del siglo XV. Los ejemplos citados encabezan una larguísima lista de construcciones, religiosas y civiles imposible de recordar ahora.

Para finalizar, a lo largo de estas páginas hemos intentado mostrar como en Castilla existió una sinergia artística que permitió una gran libertad de elección de formas o lenguajes artísticos ante la existencia de muchas opciones. Los promotores, frente a la dictadura normativa de tratados y especulaciones teóricas que intentaban definir un canon objetivo y universal a seguir, prefirieron impregnar y dejar su impronta personal en sus empresas. Una arquitectura que prefirió humanizarse a modo de espejo de sus promotores, y cambiar de género para convertirse en una joya más, posiblemente en la más apreciada de sus dueños. ¿Podríamos hablar de una nueva vía de humanismo? Tal vez sí, a partir del paradigma de la magnificencia⁴⁴ y de la diversidad. Hoy que tanto apostamos por la defensa de la riqueza de la diversidad a todos los niveles estamos en una situación historiográfica inmejorable para superar esquemas heredados del pasado y presentar nuevos enfoques.



Fig. 14. Toledo. Iglesia de San Juan de los Reyes, detalle, último tercio del siglo XV.



Fig. 15. Toledo. Iglesia de San Juan de los Reyes, detalle, último tercio del siglo XV.

¹ El presente trabajo se ha elaborado en el marco del proyecto de investigación "Al-Andalus, ciencia y contextos en un Mediterráneo abierto. De Occidente a Egipto y Siria" (AL-ACMES: RTI 2018-093880-B-100), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Queremos dar las gracias a la profesora Margarita Pérez Grande por la ayuda que nos ha prestado en lo referente al tema de la joyería bajomedieval y moderna, al ser ella sin duda una de las máximas especialistas que existe al respecto.

² J. C. RUIZ SOUZA, *Las telas ricas en la arquitectura. La permanencia de lo efímero*, en *Splendor*, Actas del congreso VII Jornadas Complutenses de Arte Medieval, editado por L. Rodríguez, F. de Asís, «Anales de Historia del Arte», número especial, 24, 2014, pp. 497-516.

³ J. SEMPERE Y GUARINOS, *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*, Madrid 1788, II, pp. 1-53.

⁴ M. GÓMEZ MORENO, *La joya del Ayuntamiento madrileño, ahora descubierta*, en «Archivo Español de Arte», 24, 1951, pp. 1-4.

⁵ C. ROBINSON, *Towers, birds and divine Light: the contested territory of Nasrid and "Mudéjar" ornament*, en «Medieval Encounters», 17, 2011, pp. 27-79.

⁶ Es muy numerosa la bibliografía de Margarita Pérez Grande. Agradecemos su gentileza al redactarnos la descripción de estos broches o joyeles. M. PÉREZ GRANDE, *La colección de joyas del Instituto Valencia de Don Juan de Madrid. Obras escogidas de los siglos XVI-XVII*, en *II Congreso Europeo de Joyería*, coordinación a cargo de M. Herradón Figueroa, Madrid 2015, pp. 70-86. L. VEGAS SOBRINO, M. T. VIÑAS TORRES, *Tipología de las joyas en el vestido de la corte castellana en la última Edad Media*, en *II Congreso ...*, cit., pp. 57-69.

⁷ Joyeles parecidos los vemos en otras obras del artista: los Reyes Magos del retablo de la vida de la Virgen y Cristo de Becerril de Campos, en el sombrero de Salomé en la Decapitación de San Juan Bautista de Santa María del Campo (Burgos), en los restos del banco de un retablo de la Colección Várez Fisa donde aparecen en la vestimenta de San Gregorio, San Ambrosio y San Agustín, etc. Véase el estudio de todas estas pinturas en P. SILVA MAROTO (comisaria) *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista de la Corona de Castilla; Iglesia de Santa Eulalia* (Paredes de Nava. Palencia, 4 de abril al 8 de junio de 2003), Madrid 2003.

⁸ Tal como explica Julián Gállego los objetos pueden encarnar en sí mismo todo un mensaje, tal como sucede en los bodegones de Zurbarán o Sánchez Cotán del siglo XVII. J. GÁLLEGO, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid 1996, pp. 188-232.

⁹ M. RUIZ JURADO, *La espiritualidad de la devoción al Corazón de Jesús*, en «Proyección», 64, 2017, pp. 143-159. Centrado en el cuadro de la *Coronación de la Virgen* de Velázquez, J. GÁLLEGO, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid 1996, pp. 267-268.

¹⁰ Son muchos los investigadores que se han ocupado de las inscripciones de la Alhambra. José Miguel Puerta Vilchez es actualmente el máximo especialista al respecto y son numerosísimos sus trabajos. J. MIGUEL PUERTA VILCHEZ, *Leer la Alhambra. Guía visual del Monumento a través de sus inscripciones*, Granada 2010.

¹¹ *Ivi*, p. 210.

¹² *Ivi*, p. 20.

¹³ *Ivi*, p. 74.

¹⁴ *Ivi*, p. 213.

¹⁵ *Ivi*, pp. 168-171.

¹⁶ *Ivi*, pp. 69-73.

¹⁷ *Ivi*, pp. 147-238.

¹⁸ *Ivi*, p. 231.

¹⁹ J. C. RUIZ SOUZA, *Las ricas telas en la arquitectura...*, cit., pp. 497-516.

²⁰ Pieza metálica triangular que sobresale del pecho de la armadura que sirve de apoyo a la lanza.

²¹ Véase el minucioso trabajo *El palacio de Cogolludo en contexto: una residencia para la casa y corte del duque de Medinaceli a fines del siglo XV* del Dr. Raúl Romero Medina presente en esta publicación. En él se puede encontrar una amplia y reciente bibliografía del mencionado autor.

²² El almohadillado era un elemento conocido desde antiguo como se demuestra en la puerta romana de Sevilla en Carmona (Sevilla), o en las fachadas de los palacios del rey don Pedro en Sevilla y Tordesillas (Valladolid) del tercer cuarto del siglo XIV.

²³ Sobre los esmaltes nazaríes es obligado consultar los trabajos de Francisco Hernández Sánchez y muy especialmente su tesis doctoral: F. HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, *Las artes suntuarias del reino nazarí de Granada en el contexto cultural de occidente: lujo, especificidad y éxito*, Madrid 2016, URL: <http://hdl.handle.net/10486/676512>

²⁴ O al diseño de collar en tinta sepia y aguada de hacia 1500 que aparece en el *Llibres de passanties*, fol. 52, del Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, tal como nos ha recordado Margarita Pérez Grande junto a otros ejemplos que pueden relacionarse con este tema, caso de las cresterías que adornan muchas piezas litúrgicas, por ejemplo en las cruces procesionales.

²⁵ Aunque en otros trabajos hemos relacionado más el aspecto de la fachada de Cogolludo con una rica tela con pedrería, hoy, en cambio, no dudamos al pensar que Luis de la Cerda lo que pretendía era presentarnos una gran obra de platería.

²⁶ Agradecemos al profesor Miguel Ángel Castillo la llamada de atención que nos ha realizado sobre esta expresión del *vaco* o *espacio de Espagna*, M. Á. CASTILLO, *Ideas, composición y diseño: Antecedentes programáticos y precedentes tipológicos tradicionales del Escorial*, en *El monasterio del Escorial y la Arquitectura*, Actas del simposium, coordinadas por F. J. Campos y Fernández de Sevilla, San Lorenzo de Escorial 2002, pp. 8-19, nota 24.

²⁷ Salvo en raras ocasiones cuando se contemplan hoy las grandes fachadas de los palacios florentinos, boloñeses o de Ferrara, no encontraremos una plaza a sus pies que permita su contemplación despejada al quedar perfectamente insertos en la trama urbana, a diferencia del caso hispano donde dicha plaza constituye una singularidad más del urbanismo castellano.

²⁸ J. C. RUIZ SOUZA, *Los espacios palatinos del rey en las cortes de Castilla y Granada. Los mensajes más allá de las formas*, en *Palacio y Reinos Hispanos en la Génesis del Estado Moderno*, actas de VI Jornadas Complutenses de Arte Medieval, editadas por P. Martínez Taboada, E. Paulino Montero, J. C. Ruiz Souza, «Anales de historia del arte», 23, 2-2013, pp. 305-331. Por ejemplo en las miniaturas del Códice Rico de las Cantigas de Santa María de Alfonso X de la Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, se observan estas galerías en alto, o andamios, donde los personajes se asoman.

²⁹ J. M. DE AZCÁRATE, *La fachada del Infanzado y el estilo Juan Guas*, en «Archivo Español de Arte», 24, 1951, pp. 307-319. F. CHUECA GOITIA, *Historia de la arquitectura española*, Madrid 1965, p. 563.

³⁰ J. SEMPERE Y GUARINOS, *Historia del lujo...*, cit., II, pp. 1-53.

Fig. X. Text

³¹ *Crónica de don Alvaro de Luna. Condestable de Castilla*, edición a cargo de J. Mata Carriazo, Madrid 1940, p. 68.

- ³² Sobre la riqueza del panorama textil y sus nombres: M.^a C. MARTÍNEZ MELÉNDEZ, *Los nombres de tejidos en castellano medieval*, Granada 1989.
- ³³ D. OLIVARES MARTÍNEZ, *Alonso de Burgos y el Colegio de San Gregorio de Valladolid: saber y magnificencia en el tardogótico castellano*, tesis doctoral inédita leída el 12 de abril de 2018 en la Universidad Complutense de Madrid.
- ³⁴ M. T. PÉREZ HIGUERA, *En torno al proceso constructivo de San Juan de los Reyes en Toledo*, en «Anales de Historia del Arte», 7, 1997, pp. 11-24.
- ³⁵ Escenografías funerarias que no son nuevas tal como puede estudiarse en el monasterio de las Huelgas Reales de Burgos y en la escenografía funeraria del siglo XIII que aún allí puede estudiarse G. PALOMO FERNÁNDEZ, J. C. RUIZ SOUZA, *Nuevas hipótesis sobre las Huelgas de Burgos. Escenografía funeraria de Alfonso X para un proyecto inacabado de Alfonso VIII y Leonor Plantagenêt*, en «Goya», 316-317, 2007, pp. 21-44. O. PÉREZ MONZÓN, *La procesión fúnebre como tema artístico en la Baja Edad Media*, en «Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte», 20, 2008, pp. 19-30. EAD., *Escenografías funerarias en la Baja Edad Media*, en «Codex Aquilarensis», 27, 2011, pp. 213-244.
- ³⁶ R. Díez del Corral, *Arquitectura y magnificencia en la España de los Reyes Católicos*, en *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos – Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Catálogo de la exposición comisariada por F. Checa Cremades, Toledo 1992, pp. 55-78.
- ³⁷ O. PÉREZ MONZÓN, *Escenografías funerarias...*, cit., p. 237. R. DÓMINGUEZ CASAS, *San Juan de los Reyes: lugar funerario y aposento regio*, en «Boletín del Seminario de Arte y Arqueología», 56, 1990, pp. 364-383.
- ³⁸ Cabezas de personajes como podían verse en obras antiguas e islámicas. Pensamos ahora en la fachada del castillo omeya de Qasr al-Hayr al-Gharbi, hoy en el museo arqueológico de Damasco, o en el interior de la gran sala de palacio de Jirbat al-Mafdjar. Cabezas asomadas a la arquitectura se ven frecuentemente en la arquitectura medieval en ménsulas, en arcos, etc., incluso en la catedral de Toledo, pero nada comparable a lo que sucede en San Juan de los Reyes. No olvidamos a los dos criados que se asoman a las ventanas que aparecen en la fachada del palacio de Jacques-Coeur de Bourges, de hacia 1400.
- ³⁹ O. PÉREZ MONZÓN, *Escenografías funerarias...*, cit., pp. 239-241.
- ⁴⁰ J. C. RUIZ SOUZA, *Castilla y Al-Andalus. Arquitecturas aljamiadas y otros grados de asimilación*, en «Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)», XVI, 2004, pp. 17-43.
- ⁴¹ J. C. RUIZ SOUZA, *Castilla y la libertad de las artes en el siglo XV. La aceptación de la herencia de al-Andalus: de la realidad material a los fundamentos teóricos*, en *El siglo XV hispano y la diversidad de las artes, Actas de las IV Jornadas Complutenses de Arte Medieval*, editadas por M.^a V. Chico, L. Fernández y M. Miquel, «Anales de Historia del Arte», 22, 2012, número especial, pp. 123-161.
- ⁴² J. MÜNZER, *Viajes por España y Portugal (1494-1495)*, Madrid 1991.
- ⁴³ *Ivi*, p. 213.
- ⁴⁴ Sobre este término R. Díez del Corral, *Arquitectura y magnificencia...*, cit., pp. 55-78.