

ITTM Revista Publicaciones

Aniversario 1949_2024

Institución Tello Téllez de Meneses



Institución Tello Téllez de Meneses

PUBLICACIONES

DE LA INSTITUCIÓN
TELLO TÉLLEZ DE MENESES

[PITTM]



PALENCIA 2023

NÚMERO 94

La revista Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses (PITTM) es el órgano de expresión de la Academia, en la que se publican estudios de investigación sobre diversos aspectos de la historia y la cultura palentinas, realizados por los académicos, y aquellos otros que juzgue oportuno su Consejo de Redacción. Fue creada simultáneamente con la propia Institución, en el año 1949, viendo la luz su primer número ese mismo año. Actualmente su periodicidad es anual.

Edición, Redacción e Intercambio

Institución Tello Téllez de Meneses, Academia Palentina de Historia, Letras y Bellas Artes.

Centro Cultural Provincial. Plaza de los Juzgados s/n. 34001 Palencia.

itellotellez@gmail.com

www.tellotellez.com

Director:

D. Rafael del Valle Curieses

Secretario:

D. Rafael Martínez González

Consejo de Redacción:

D. Rafael Martínez González

D.^a Andrea Herrán Santiago

D. Julián Alonso Alonso

© Institución Tello Téllez de Meneses. Academia Palentina de Historia, Letras y Bellas Artes

© De los textos: sus autores

I.S.S.N.: 0210-7317

Imprime:

Gráficas Zamart S.L.

C/ Italia, 51 p-141 - 8. 34004 Palencia

SAN PEDRO BENDICE EL MATRIMONIO DE LOS REYES CATÓLICOS DEL MAESTRO DE BECERRIL. ESTUDIOS TÉCNICO, ESTILÍSTICO E ICONOGRÁFICO Y CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA

Tomás Sáenz de Haro

CEPA Talayuela (Cáceres)

RESUMEN: Nuestro objetivo es dar a conocer una obra inédita del pintor palentino Maestro de Becerril, evidenciando unas características técnicas y estilísticas que permiten situarlo en el foco pictórico de Palencia, entre los sucesores de Juan de Flandes y Pedro Berruguete y en la transición desde la pintura hispano-flamenca a la renacentista. Especial interés reviste su estudio iconográfico dentro de las circunstancias históricas que determinan la alteración del tema inicial –una escena de la vida de San Pedro– en pos de un mensaje legitimador de la Monarquía Hispánica.

PALABRAS CLAVE: Pintura hispano-flamenca. Siglo XVI. Maestro de Becerril. Reyes Católicos. Monarquía Hispánica.

SAINT PETER BLESSES THE MARRIAGE OF THE CATHOLIC KINGS OF THE MASTER PAINTER OF BECERRIL (FIRST THIRD OF THE 16TH CENTURY). TECHNICAL, STYLISTIC AND ICONOGRAPHIC STUDIES AND HISTORICAL CONTEXTUALIZATION.

SUMMARY: Our objective is to present an unpublished work of the master painting of Becerril from Palencia, evidencing technical and stylistic characteristics that allow it to be placed in the pictorial focus of Palencia, between the successors of Juan de Flandes and Pedro Berruguete and in the transition from Spanish-Flemish to Renaissance painting. Of particular interest is its iconographic study within the historical circumstances that determine the alteration of the initial theme –a scene from the life of Saint Peter– in pursuit of a legitimizing message of the Hispanic monarchy.

KEYWORDS: Spanish-Flemish painting, 16th century, Master painting of Becerril, Catholic kings, Hispanic monarchy.

1. INTRODUCCIÓN

Inicialmente aparece en mayo de 2015 dentro el catálogo de ventas de la casa madrileña Ansoarena como anónimo de los siglos XVI al XVIII bajo el título *Los esponsales*. Vuelve a salir al mercado en octubre de ese mismo año como el lote 115 en la casa Durán, ya fechado en el siglo XVI y con el nombre de *Bendición de los Reyes*. Finalmente, es adjudicado el 8 de junio de 2021 en una subasta de la casa barcelonesa La Suite –lote número 31– como *Escena de la vida de San Pedro. Esponsales de los Reyes Católicos* del Maestro de Becerril, adjuntado un informe de Isabel Mateo Gómez que ha resultado esencial para este estudio.



San Pedro bendice el matrimonio de los Reyes Católicos del Maestro de Becerril.
Primer tercio siglo XVI. Colección particular.

2. ESTUDIO TÉCNICO Y ESTILÍSTICO.

Se trata de un óleo sobre tabla de 119 x 88,5 cm. que se encuentra barrido y repintado en algunas zonas. Las dimensiones de los paneles de los extremos, comparados con los centrales, así como las imágenes de San Juan y los mantos de los reyes nos indican que está algo recortada por los lados. En la escena principal aparece una pareja real –fácilmente identificable con los Reyes Católicos– arrodillada ante San Pedro –que con una mano los bendice y en la otra sostiene un hisopo– acompañado por San Juan Evangelista. Tiene lugar en un espacio palaciego enlosado con un monótono muro al fondo. En él se abren una ventana, a la que se asoman tres personajes, y una puerta que da paso a un dormitorio, donde se descubre el lecho nupcial y una escena secundaria en la que San Pedro, esta vez vestido como Sumo Pontífice, bendice a los monarcas.

Domina una helada claridad atmosférica gracias a una luz uniforme que, procedente de la derecha, crea suaves contrastes, dando lugar a unas figuras de contundentes volúmenes. Busca la perspectiva con la elevación del plano del suelo, el progresivo decrecimiento de las figuras y unas líneas de fuga marcadas por el enlosado que convergen hacia la ventana situada en el centro del muro –si imaginamos las dimensiones originales– para dar simetría y estabilidad a la escena. A pesar de esta zona de fuga elevada y de la escasez de figuras, la composición resulta bastante torpe y la perspectiva muy forzada, sobre todo en la parte derecha donde se abre la cámara nupcial. La puerta y la ventana del fondo favorecen más el sentido narrativo de la escena que su tridimensionalidad. La arquitectura representada es claramente renacentista. En la puerta, la jamba es una pilastra dórica cuyo fuste está cajado y decorado con motivos “a candelieri” y en la rosca del arco de medio punto se disponen casetones, rematados en arco de medio punto, y una orla de perlas. En la ventana, dos pilastras de fuste cajado y capiteles vegetales sostienen un arquivado con decoración vegetal y un frontón curvo que alberga una venera. Se trata de una arquitectura sobria y preocupada más por la estructura que por la decoración; de ahí que el muro del fondo transmita una monotonía solo alterada por ambos vanos.

Las figuras principales, agolpadas en primer plano, se ordenan en dos grupos, el de los dos santos y el de los dos reyes, que parecen estar yuxtapuestos sin que se establezca una comunicación muy creíble entre ellos. Las figuras de los santos son de mayor tamaño y contundencia gracias a ropajes más amplios y ligeros, exhiben un ondulado contrapuesto –sobre todo San Juan– y, para darles estabilidad, experimentan un excesivo desarrollo de los pies. Lo que contrasta con los reyes, más pequeños, estáticos y con vestimentas más pesadas.

Los rostros son ovalados, de facciones amplias y mejillas redondeadas, cejas pronunciadas y nariz larga, un poco curvada y separada de una boca con curvas muy marcadas, labios carnosos y mentón resaltado. Los ojos tienen párpados pesados, que les dan una forma casi triangular, mirar ensimismado y un expresivo brillo. Los cabellos son preferentemente rizos con un elaborado trabajo en superficie a base de toques de pincel. Las manos de San Pedro se perciben gruesas y carnosas, también con toques de luz que resaltan las articulaciones, mientras que las de la reina resultan mucho más sencillas y uniformes.

Los ropajes de estos personajes nos sitúan a finales del siglo XV y comienzos del XVI. En la escena principal, la reina viste un brial carmesí de brocado largo y arrastrado –sin verdugos–, cerrado con escote cuadrado –por el que asoma una camisa semitransparente–, mangas cortas y talle alto y ajustado, con pequeños bullones en los hombros y complicación de pliegues por debajo de la cintura; es decir, el vestido más típico en la España de los últimos veinte años del siglo XV. Este brial está decorado con brocados de oro trabajados con una mezcla de goteados, incisiones, punteados y esgrafiados en cortos zig-zag que imitan las hebras de oro; representan motivos vegetales, seguramente hojas de cardo y alcachofa¹. La zona del escote se decora con una cenefa bordada de hilo de oro con motivos vegetales estilizados sobre fondo negro; el borde inferior y los de las mangas cuentan también con cenefas, en este caso de hilo negro sobre fondo dorado representando letras góticas que no forman un texto coherente. Por debajo del brial asoman unas mangas independientes de boca ancha, tela diferente y color blanco; lo que responde a la influencia franco-flamenca y a la moda vigente en Italia desde los años sesenta del siglo XV. Eso sí las exageradas dimensiones de dichas mangas hasta el punto de sobrepasar la longitud del brazo, obligando a recogerlas parcialmente, es típicamente española². El rey viste manto verde con cuello de armiño sobre el que cuelga una cadena de oro con eslabones circulares, cuyas pequeñas dimensiones nos hablan de un momento más avanzado³. Ambos cuentan con sendas coronas adornadas con piedras preciosas⁴. San Pedro luce un sayón negro con mangas y por encima una loba o capa cortada en círculo, cerrada, de color rojo y con una cenefa bordada de hilo negro sobre fondo dorado a base de letras góticas que tampoco hemos sido capaces de leer. El sayón de San Juan es morado y cubierto por una capa verde abrochada en el cuello. En la escena secundaria, el rey luce manto de terciopelo con brocados carmesís, la reina brial verde con mangas blancas y San Pedro manto rojo sobre una ropa de brocado dorado.

Los colores de estos ropajes son vivos con tonos malva y, sobre todo, rojos y verdes. En cuanto al abundante empleo de dorados, recordar que los comitentes españoles hacen hincapié en su uso, ya sea por ostentar⁵, atraer la atención de los fieles –pues la luz y el brillo establecen la metáfora de lo divino– o tratarse de un símbolo de la realeza; hasta que, a mediados del siglo XVI,

¹ Los terciopelos labrados adquieren gran importancia en la última década del siglo XV y gran aceptación en la primera mitad del siguiente, incorporando el azul añil y el carmesí. ÁVILA PADRÓN, A. Oro y tejidos en los fondos pictóricos del Renacimiento español. En *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte. Universidad Autónoma de Madrid*, n. 1, 1989, pp.114 y ss. En la justa de Valladolid iba la reina “vestida de brocado, é con una corona,... una acanea en que iba guarnecida de un coplón”. *Cronicón de Valladolid (1333-1539)*. Valladolid: Caja de Ahorros Provincial, 1984, pp. 93 y s. Los paños del rey eran orofesados en aljófár y piedras preciosas, con lo que se quería hacer referencia a los galardones que el rey había de otorgar a quienes bien le sirvieran. *Castigos e documentos del rey don Sancho*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1952, cap. XI, pp. 111 y s.

² Característica habitual en la ropa blanca inventariada de la reina Isabel la Católica. BERNIS MADRAZO, C. *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. I, Las mujeres*, pp. 35 y ss., 79 y s. La blancura del forro del traje real era símbolo de la limpieza de su alma. NIETO SORIA, J. M. *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (siglos XIII-XVI)*. Madrid: Eudema, 1988, p. 87.

³ El rey porta una corona en cuyo frente aparece un rubí, que hace referencia al temor de Dios, varias esmeraldas, como alusiones a la buena creencia, ya que el rey debe ser esmerado en buenas costumbres, un zafiro sobre la oreja derecha era benignidad y un rubí sobre el cuarterón posterior de la corona era buen conocimiento,... *Castigos e documentos del rey don Sancho*, pp. 111 y s.

⁴ BERNIS MADRAZO, C. *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. II, Los hombres*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1979, p. 170.

⁵ En 1495, el cronista Munzer describe a los españoles como presuntuosos en el vestir, empleando en sus trajes brocados de oro por lo que se habían dictado Ordenanzas prohibiendo “tales excesos”. ÁVILA PADRÓN, A. Oro y tejidos en los fondos pictóricos del Renacimiento español, p. 103.

va desapareciendo debido a la crítica erasmista del lujo. Los brocados de oro a base de motivos vegetales de piñas, hojas de cardo o alcachofa –de origen veneciano o derivados de la flor de loto china– y la estructura reticular de formas lanceoladas contiguas resultan muy comunes en los terciopelos desde finales del siglo XV⁶.

En cuanto a peinados y tocados, la reina tiene el cabello descubierto –como es propio de las doncellas– con raya en medio, pero en la cámara nupcial lo recoge con una sencilla toca –ya como mujer casada–. Las figuras masculinas siguen la moda típica de finales del siglo XV y comienzos del XVI, es decir, largas melenas con flequillo, que llegan a rozar los hombros, y gorras bajas o aplastadas de copa redondeada y con vuelta –la denominada “gorra de media vuelta”– como las que llevan el rey en la cámara nupcial y el personaje asomado a la ventana⁷.

III. ATRIBUCIÓN AL MAESTRO DE BECERRIL

Compartimos la atribución realizada por Mateo Gómez al palentino Maestro de Becerril, en quien convergen los estilos de Juan de Flandes y Pedro Berruguete⁸. Pintor del primer Renacimiento, para designarlo se utiliza el nombre del lugar para el que hizo una de sus obras más relevantes entre 1520 y 1530, el retablo de la iglesia de San Pelayo del pueblo palentino de Becerril de Campos, hoy en la catedral de Málaga, salvo cuatro tablas de su banco en el Museo del Prado. A partir de él, se le atribuyen, entre otros retablos, los palentinos de Astudillo, San Ildefonso de Dueñas, Torremormojón, Santa María de Becerril de Campos y producciones de taller como los vallisoletanos de Ventosa de la Cuesta⁹, Iscar¹⁰ y Olmedo, más tablas aisladas en museos –Museo del Prado, Museo Diocesano de Palencia,...– y colecciones privadas.

⁶ Más adelante se simplifican a favor de palmetas y granadas y, a partir de los años veinte, se reducen y esquematizan, dando entrada a motivos “a candelieri” y grotescos. *Ibidem*, pp. 114 y ss.

⁷ BERNIS MADRAZO, C. *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. II. Los hombres*, pp. 43 y ss.

⁸ No puede ser Juan González de Becerril, casado con Catalina la Toledana, hija de Pedro Berruguete, porque su estilo no es anterior a 1520, fecha de su última referencia documental. Quizás sería García Ruiz que en 1533 vive en Palencia en la calle de Mejorada, paga una respetable cantidad de alcabala en la parroquia de San Antolín y procede de Paredes de Nava. PARRADO DEL OLMO, J. M. Maestro de Becerril. En *Diccionario Biográfico Español*. Post lo considera hijo de Juan de Flandes y el más importante seguidor de Pedro Berruguete en Palencia, opinión esta última que comparten Camón Aznar y Yarza Luaces. CAMÓN AZNAR, J. *Summa Artis. Historia general del arte, vol. XXIV. La pintura española del siglo XVI*. Madrid: Espasa-Calpe, 1970, pp. 207-210. YARZA LUACES, J. Pedro Berruguete y su escuela. En *Jornadas sobre el Renacimiento en la provincia de Palencia*. Palencia: Diputación Provincial, 1986, p. 56. Angulo apunta a su dependencia de Juan de Flandes y Silva Maroto lo considera “el más aventajado de los discípulos de Juan de Flandes, influido también por Pedro Berruguete”. ANGULO ÍÑIGUEZ, D. El Maestro de Becerril. En *Archivo español de arte y arqueología*. N. 37, 1937, pp. 15-24. SILVA MAROTO, P. *Enciclopedia del Museo Nacional del Prado*, 2006, tomo II, p. 475.

⁹ DÍAZ PADRÓN, M. Dos retablos inéditos del Maestro de Becerril en Ventosa de la Cuesta. En *Archivo español de arte*, n. 171, 1970, pp. 269-278.

¹⁰ Las tablas del retablo de Iscar resultan similares a las de Ventosa de la Cuesta del Maestro de Becerril. COLLAR DE CÁCERES, F. *Pintura en la antigua diócesis de Segovia, 1500-1631*. Segovia: Diputación Provincial, 1989, p. 214.

En nuestra tabla podemos intuir ecos de Juan de Flandes¹¹. Apreciamos el idealismo rafaelesco de sus rostros femeninos; es difícil no comparar el tipo humano y la actitud de la Magdalena de su *Lamentación ante Cristo muerto* del Museo Thyssen con los de nuestra reina Isabel. En cuanto a los rostros masculinos, lo más identificable con las obras de Juan de Flandes es la desproporcionada oreja de San Pedro. Respecto al entorno arquitectónico, los sillares de color más oscuro del muro del fondo de nuestra tabla serían una vulgarización de los sillares desconchados de los edificios en ruinas de obras de Juan de Flandes como la *Pentecostés* del Políptico de Isabel la Católica y el *Camino del Calvario* y el *Ecce Homo* de la catedral de Palencia; de igual modo que otro seguidor de Juan de Flandes, Juan Tejerina, lo hace en la *Adoración de los Magos* de la sede palentina. También tomaría de él la composición bañada por una luz fría que crea una clara atmósfera con figuras inmóviles, casi aisladas y de expresión ensimismada que se agolpan en los primeros planos; incluso, la disposición de personajes asomados a los vanos del fondo, tal y como observamos en el *Camino del Calvario* de la catedral palentina, los *Improperios* del Políptico de Isabel la Católica o la *Resurrección de Lázaro* del Museo del Prado.



Lamentación sobre Cristo muerto de Juan de Flandes. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Detalle.



San Pedro bendice el matrimonio de los Reyes Católicos del Maestro de Becerril. Detalle.

¹¹ SILVA MAROTO, P. *Juan de Flandes*. Salamanca: Caja Duero, 2006, pp. 115 y ss.

A Pedro Berruguete¹² nos remiten sus personajes masculinos. En concreto, vemos cierto parecido entre nuestro San Juan y el *Josafat* del retablo de Paredes de Nava o el *Salomón* de Becerril de Campos; del mismo modo, podemos relacionar el rostro de nuestro San Pedro con el *Isaías* de dicho retablo. Comparten la carnación oscura y la actitud ensimismada; eso sí, con una factura más idealizada, menos pormenorizada y detallista y con un modelado más suave que le otorga una expresión menos fuerte e individual y más melancólica que recuerda a la del *San Sebastián* de la Galería Nacional de Urbino. Los toques de luz sobre las manos gruesas y carnosas del *Ptolomeo* del Museo del Louvre los observamos, de un modo menos detallado, en las manos de San Pedro. También nos remite a Pedro Berruguete el uso de brocados dorados con estructura reticular de formas lanceoladas contiguas en terciopelo carmesí, en los que juega con el contraste entre formas lisas y otras incisas o en relieve para crear sensación de tridimensionalidad, la claridad espacial, la sobriedad de la arquitectura —el muro del fondo de la *Presentación de la Virgen en el templo* de Becerril de Campos y la *Flagelación* de la catedral de Palencia—, el gusto por la luz homogénea, la viveza de los colores rojos y verdes, las figuras de gran tamaño y formas amplias —que recuerdan las de Verrochio o Signorelli—, la mayor naturalidad en los plegados y la sensación de profundidad con la inclinación del plano de base con un punto de fuga elevado.



Josafat de Pedro Berruguete. Paredes de Nava (Palencia).



San Pedro bendice el matrimonio de los Reyes Católicos del Maestro de Becerril. Detalle.



Isaías de Pedro Berruguete. Becerril de Campos (Palencia).



San Pedro bendice el matrimonio de los Reyes Católicos del Maestro de Becerril. Detalle.

¹² SILVA MAROTO, P. *Pedro Berruguete*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1998, pp. 162-179.

Como síntesis de estos dos autores, nuestra tabla está cercana a las producciones del Maestro de Becerril por sus figuras sencillas, pero elegantes en forma y actitudes; descartando a su coetáneo maestro de los Santos Juanes, quien también tiene influencias de dichos autores, pero que resulta algo más rudo. Tal y como apunta Mateo Gómez, es difícil no emparentar los rostros redondeados, ensimismados y melancólicos con trazo preciso de cejas, larga nariz ligeramente curva, ojos almendrados, hundidos y brillantes, labios abultados y barbilla redondeada de los personajes masculinos de nuestra tabla con los del *Martirio de San Pelayo* de la catedral de Málaga. Los párpados levemente caídos de nuestro San Pedro son similares a los del *San Isidro* de Ventosa de la Cuesta y el *Isaias* del Museo del Prado¹³. De igual modo, el San Juan sin aura y con la palma se relaciona con las santas del retablo de San Pelayo y su rostro con el *Salomón* del Museo del Prado y el *San Juan Evangelista* de Ventosa de la Cuesta. El rostro de nuestra reina recuerda a Mateo Gómez el de la *Crucifixión* y la *Santa Agueda* del retablo de San Pelayo y sería similar a las figuras femeninas de la *Presentación en el templo* de Ventosa de la Cuesta y la Magdalena del *Santo Entierro* del Museo Diocesano de Palencia; así como comparte con la *Santa Bárbara* del Museo del Prado la leve inclinación del cuello hacia la derecha, pero con formas más modeladas y suaves.

La arquitectura también nos recuerda al Maestro de Becerril, tanto por su progenie renacentista como por la tendencia de la decoración a encuadrar superficies desnudas. Pero, en la tabla estudiada, su calidad y riqueza resultan bastante decepcionantes, quizás consecuencia de carecer de una fuente iconográfica directa. El cierre del fondo con un muro de sillares es una solución bastante habitual en la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* y *Muerte de San Ildefonso* del retablo de Dueñas y la *Flagelación de San Pelayo* de la catedral de Málaga, junto con el vano rematado por un frontón curvo con venera en la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* de Dueñas y con motivos “a candelieri” y estancia al fondo en *San Pelayo como obispo* del conjunto malagueño. Especial interés tiene la decoración de la rosca del arco del acceso a esta estancia a base de nichos rematados



San Pedro bendice el matrimonio de los Reyes Católicos del Maestro de Becerril. Detalle.



Santa Bárbara del Maestro de Becerril. Museo Nacional del Prado. Detalle.



Santo entierro del Maestro de Becerril. Museo Diocesano de Palencia. Detalle.

¹³ MATEO GÓMEZ, I. A propósito del banco del retablo de San Pelayo, del maestro de Becerril. En *Archivo Español de Arte*, n. 298, 2002, pp. 215 y s.

con arcos de medio punto. Este motivo aparece también en otras obras del Maestro de Becerril, en concreto en los zócalos del *Santo Entierro* del Museo Diocesano de Palencia, la *Flagelación de San Pelayo* y *San Pelayo ante Abderramán III* de la catedral de Málaga y la *Misa de San Gregorio* de Ventosa de la Cuesta y en el muro del fondo de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* de Dueñas.

Otro aspecto en común de nuestra tabla con las composiciones del Maestro de Becerril es la utilización como referencia de estampas flamencas e italianas que aportan las novedades renacentistas en general y rafaelescas en particular¹⁴. Los préstamos más claros de grabados italianos son el muro y la ventana adintelada con tres personajes asomados procedentes del *Triunfo de César* de Andrea Mantegna¹⁵ y el propio rostro de San Pedro que imita el del *Santo Tomás* de Raimondi¹⁶. De igual modo, los nichos con arcos de medio punto los vemos en los muros de las estampas de Serlio¹⁷ y, en la rosca del arco, en la estampa *El rey Luis IX de Francia presenta una espina de la corona de espinas a Bartolomé de Vicenza* de un grabador anónimo del Noroeste Italiano hacia 1500¹⁸. Los motivos decorativos clásicos y mitológicos vinculados al tema representado –que constituyen una seña de identidad de dicho maestro y que tanto emplea en el retablo de San Pelayo¹⁹–, se limitan a la venera en el frontón de la ventana –alusión a Venus, la diosa del amor, y, por tanto, al matrimonio– y, en la misma línea, la copa gallonada con agua azul integrada en los motivos “a candelieri” que decoran la jamba de la puerta de la cámara nupcial. Se trataría de una clara referencia a la “fuente del amor”, habitual en estampas italianas, pero sin incluir representaciones de Cupido²⁰. La fuente

¹⁴ El *Santo Entierro* y el *Descendimiento* del Museo Diocesano de Palencia remiten, respectivamente, a grabados de Altobello y del círculo de Mantegna, mientras que la arquitectura y el fondo a una estampa de Durero. GARCÍA GUTIÉRREZ, F. y LANDA BRAVO, J. Un retablo del maestro de Becerril en Dueñas. En *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, n. 59, 1988, pp. 589-608. La *Virgen con niño* de Becerril de Campos la toma de Raimondi. ÁVILA PADRÓN, A. A propósito de un Descendimiento del Maestro de Becerril y su modelo gráfico. En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n. 55, 1989, pp. 385-391. PÉREZ DE CASTRO, R. y FIZ FUENTES, I. Precisiones sobre unas tablas del Maestro de Becerril en Palencia y en Becerril de Campos. En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n. 74, 2008, pp. 273-279. En Ventosa de la Cuesta, se identifican influencias rafaelescas a través de romanistas flamencos, quizás de Van Orley o Gossaert, así como sigue la *Matanza de los Inocentes* de Rafael, grabada por Raimondi, para su *Expulsión del Paraíso y el San Miguel* de la predela lo toma de una composición de A. Veneziano también basado en Rafael. DÍAZ PADRÓN, M. Dos retablos inéditos del Maestro de Becerril en Ventosa de la Cuesta, pp. 269-278. El Maestro de Becerril toma la *Virgen entronizada* del retablo de San Pelayo de *La Virgen sentada sobre las nubes* grabada por Raimondi. ÁVILA PADRÓN, A. Influencia de Rafael en la pintura y escultura españolas del siglo XVI a través de las estampas. En *Archivo Español de Arte*, n. 225, 1984, pp. 82 y 85.

¹⁵ ZUCKER, M. J. *The Illustrated Bartsch*, 25. *Early Italian Masters*. New York: Abaris Books, 1980, p. 43.

¹⁶ ZUCKER, M. J. *The Illustrated Bartsch*, 26. *The Works of Marcantonio Raimondi and of his school*. New York: Abaris Books, 1978, p. 115.

¹⁷ SERLIO, S. *Todas las obras de arquitectura y perspectiva*. Oviedo: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Asturias, 1986, Libro VII, pp. 77 y 87. Las referencias a Serlio son habituales en las obras del Maestro de Becerril como en el *Santo Entierro* del Museo Diocesano de Palencia. DÍAZ PADRÓN, M. Cuatro tablas del Renacimiento español identificadas en el Museo Diocesano de Palencia: Pedro Berruguete, Antonio Vázquez, El maestro de Becerril y el divino Morales. En *Goya: revista de arte*, n.292, 2003, pp. 28-34.

¹⁸ ZUCKER, M. J. *The Illustrated Bartsch*, 24 *Commentary Part 3. Early Italian Masters*. Abaris Books, 2000, p. 245.

¹⁹ MATEO GÓMEZ, I. “La Celestina”, fuente mitológica para el Retablo de San Pelayo del Maestro de Becerril. En *Archivo español de arte*, n. 287, 1999, pp. 289-303. ALCALDE MARTÍN, C. Las leyendas de la antigüedad clásica, alegorías morales en el Retablo de San Pelayo del Maestro de Becerril. En, n. 22, 2001, pp. 45-54.

²⁰ *Fuente del amor* de grabador anónimo de Ferrara activo entre 1460 y 1470. ZUCKER, M. J. *The Illustrated Bartsch*, 24 *Commentary Part 3. Early Italian Masters*. Nueva York: Abaris Books, 2000, p. 160.

como elemento esencial del “jardín del amor” resulta frecuente desde la Antigüedad Clásica hasta los poemas de Petrarca y Boccaccio²¹, pero no solo se referiría al amor como deseo carnal sino también como “fuente de vida” y fecundidad, tal y como aparece en los pasajes bíblicos (Salmos, 36, 9; Cantar de los Cantares, 4, 12 y 4, 15).



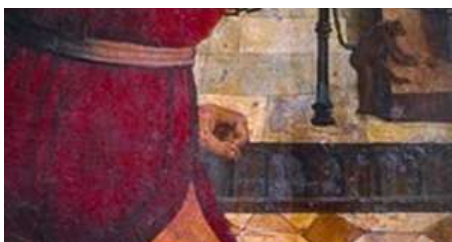
El rey Luis IX de Francia presenta una espina de la corona de espinas a Bartolomé de Vicenza de grabador anónimo italiano hacia 1500. Detalle.



Santo Entierro del Maestro de Becerril. Museo Diocesano de Palencia.



San Pedro bendice el matrimonio de los Reyes Católicos del Maestro de Becerril. Detalle.



Martirio de San Pelayo del Maestro de Becerril. Catedral de Málaga. Detalle.

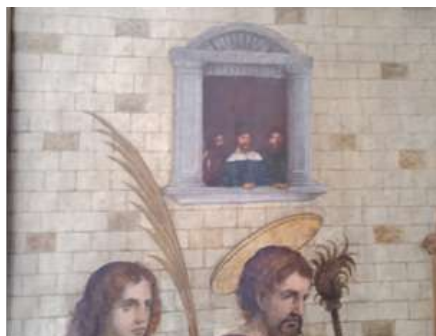


Misa de San Gregorio del Maestro de Becerril. Ventosa de la Cuesta (Valladolid). Detalle.

²¹ VAN MARLE, R. *Iconografie de l'art profane au moyen-âge et à la Renaissance*. Nueva York, 1971, vol. 2, pp. 429-445.



Triunfo de César de Andrea Mantegna. Detalle.



San Pedro bendice el matrimonio de los Reyes Católicos del Maestro de Becerril. Detalle.



Santo Tomás de Raimondi. Detalle.



San Pedro bendice el matrimonio de los Reyes Católicos del Maestro de Becerril. Detalle.



Fuente del amor de grabador anónimo de Ferrara entre 1460 y 1470.

San Pedro bendice el matrimonio de los Reyes Católicos del Maestro de Becerril. Detalle.

Observando las obras que se le han atribuido, el mayor peso de las influencias italianas –sobre todo en la decoración arquitectónica– permite establecer una evolución dentro de la producción del Maestro de Becerril. En obras tempranas –Santa María de Astudillo– no se encuentran las influencias rafaelescas que sí aparecen en producciones posteriores –Dueñas– y más tardías como Torremormojón y Becerril de Campos. También sus composiciones evolucionan desde las sencillas fórmulas del retablo de Dueñas a las más complejas del de San Pelayo²². Más en concreto, la tabla estudiada se situaría en una etapa intermedia en la producción de este autor, entre 1520 y 1530. Aunque Mateo Gómez la fecha hacia 1520 por la abundancia de dorados y brocados, la decoración arquitectónica es algo posterior –las vasijas gallonadas nos remiten a después de 1520²³– y ya no es puramente ornamental sino que está relacionada con el tema representado. Como en el retablo de Dueñas y el *Santo Entierro* del Museo Diocesano de Palencia, aún no ha asumido totalmente los rostros femeninos rafaelescos. Las arquitecturas renacentistas se presentan de un modo somero y las composiciones aún resultan sencillas y poco logradas²⁴, sin la complejidad que representan los personajes de espaldas y en complicados escorzos que aparecen en el *Santo Entierro* de Palencia o en el retablo de San Pelayo. Además, nuestra tabla cuenta con adiciones algo posteriores como las figuras de los reyes y la escena secundaria en la cámara nupcial –que altera las líneas de fuga– y los motivos decorativos clásicos alusivos al amor. No obstante, aunque con un estilo similar, esta segunda mano revela una intervención de taller más torpe y con elementos arcaizantes como las pesadas vestimentas de los monarcas.

A modo de conclusión, nos remitimos a las reflexiones de Fernando Marías acerca de la producción media de la pintura española de la primera mitad del siglo XVI, ejemplificada por el Maestro de Becerril. Se trata todavía de un desarrollo de la técnica y la estética hispano-flamencas donde lo italiano es “solo un adorno, una puesta al día en lo superficial, la mayoría de las veces exenta de verdadera consciencia”²⁵. De progenie flamenca siguen siendo las carnaciones oscuras, el pormenorizado tratamiento de calidades en los cabellos y en algunos objetos como el enlosado y las coronas, los pesados plegados de los ropajes de los reyes, la predilección por las randas de oro, el fraccionamiento de las escenas del fondo, el excesivo desarrollo de los pies para dar estabilidad a las figuras –como el San Juan Bautista de Juan de Nalda en el retablo de la Visitación de la catedral de Palencia– y, sobre todo, la persistencia de la sencilla solución de un zona de fuga elevando el horizonte y siguiendo el ajedrezado de los suelos; nada que ver con la perspectiva monofocal albertiana. Las novedades renacentistas son sólo decorativas como las citadas arquitecturas, la idealización de los rostros, el contrapuesto de las figuras, la mayor naturalidad y aleteo de las

²² GARCÍA GUTIÉRREZ, F. y LANDA BRAVO, J. Un retablo del maestro de Becerril en Dueñas, pp. 589-608. PÉREZ DE CASTRO, R. y FIZ FUENTES, I. Precisiones sobre unas tablas del Maestro de Becerril en Palencia y en Becerril de Campos, pp. 273-279. FIZ FUENTES, I. Consideraciones sobre pintura en Tierra de Campos: nuevas atribuciones a los maestros de Astorga y Becerril. En *Archivo español de arte*, n. 300, 2002, pp. 414-423.

²³ ÁVILA PADRÓN, A. *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*. Barcelona: Anthropos, 1993, p. 94 y ss. y 154.

²⁴ Cuando carece de fuentes directas sus composiciones resultan más torpes. GARCÍA GUTIÉRREZ, F. y LANDA BRAVO, J. Un retablo del maestro de Becerril en Dueñas, pp. 589-608.

²⁵ MARÍAS FRANCO, F. El largo siglo XVI. *Los usos artísticos del renacimiento español. Conceptos fundamentales en la historia del arte español*. Madrid: Taurus, 1989, p. 207.

vestimentas de los santos, la luz uniforme que individualiza las figuras, pero sin dar sensación de ambiente, ..., en resumen, nada que afecte a la concepción general de la obra.

4. ESTUDIO ICONOGRÁFICO Y CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA. PROPAGANDA EN LA MONARQUÍA HISPÁNICA.

Sin duda alguna, el principal interés de la tabla estudiada reside en su singularidad iconográfica al tratarse de una escena alterada con una finalidad de propaganda política. El aislamiento y la disparidad de tamaño y calidad de las figuras principales pueden ser un indicio de que las imágenes de los monarcas se añaden con posterioridad; observemos que la caída del vestido de la reina tapa parte del pie de San Pedro. Inicialmente, quizás narrase, según Mateo Gómez, la recepción de San Pedro por el centurión Cornelio y su familia (Hechos, 10, 29, 24-28). O, en nuestra opinión, representaría la escena de la curación del paralítico por San Pedro, acompañado por San Juan –que porta una palma²⁶–, reflejando la arquitectura del fondo el templo de Jerusalén en cuya puerta se produce el milagro (Hechos, 3, 1 al 10). De cualquier modo, la escena se altera para introducir a los Reyes Católicos, ya sea ocupando el lugar del paralítico o transformando en ellos al centurión Cornelio y a su esposa. Además, se añadirían la cámara nupcial y los motivos decorativos referidos al amor y al matrimonio, así como se colocaría el nimbo para destacar la figura de San Pedro.

Tal y como opina Isabel Mateo, se trata de una recreación de los esponsales de los Reyes Católicos en el palacio vallisoletano de los vizcondes de Altamira. La transformación de una escena hagiográfica en una exaltación del matrimonio regio se explica conociendo las circunstancias y trascendencia histórica del acontecimiento. El fallecimiento del infante don Alfonso el 5 de julio de 1468 reduce a dos los posibles herederos de Enrique IV: su hermana Isabel y su hija Juana. Candidatas por la que apuestan las dos facciones enfrentadas en Castilla; por Isabel los defensores de la autoridad de la monarquía y, por Juana, los partidarios de un régimen de dominio nobiliario. Un enfrentamiento en el que adquiere un papel crucial la propaganda política de cada uno de los bandos. La crisis bajomedieval pone fin al “trend democrático” que ha acompañado hasta entonces al crecimiento feudal, dando lugar a este tipo de enfrentamientos entre facciones aristocráticas. Unas facciones que apelan a la opinión pública y a la movilización de las masas mediante la intervención de programas y la propaganda²⁷.

El marqués de Villena, que tiene a Isabel en su poder, y Alonso de Fonseca convencen a Enrique IV para que negocie con su hermana, aunque ello suponga reconocer la ilegitimidad de su hija Juana. Tras una reunión previa en Castronuevo, el acuerdo se firma en la Venta de los Toros de Guisando el 19 de septiembre. En él, Enrique IV reconoce la ilegitimidad de su matrimonio y, en consecuencia, de su hija, estableciendo como heredera y princesa de Asturias a Isabel, quien se somete al monarca. Un día antes, la nueva heredera promete en un documento privado casarse

²⁶ Representa la palma que le concede la virgen María antes de fallecer. VORÁGINE, S. de la. *La leyenda dorada*, I. Madrid: Alianza Editorial, 1982, pp. 478 y s.

²⁷ BOIS, G. *La gran depresión medieval: siglos XIV-XV. El precedente de una crisis sistémica*. Valencia: Universitat de València, 2001, pp. 180 y ss.

“con acuerdo y consejo” de Pacheco, el arzobispo de Toledo Carrillo y el conde de Plasencia. El marqués de Villena planea el matrimonio de Isabel con Alfonso V de Portugal y de la ilegítima Juana, protegida de los Mendoza, con el hijo de este, Juan, reconociéndoles derechos supletorios. Sin embargo, frente a la unión con Portugal, Isabel decide casarse con Fernando, el hijo de Juan II de Aragón. La iniciativa procede de este, pues precisa del apoyo castellano frente a Francia. La decisión de Isabel –tomada antes de enero de 1469– estaría motivada por tratarse del único descendiente varón de la casa Trastámara, algo muy importante debido a la exclusiva sucesión masculina al trono aragonés.

Un importante obstáculo para este matrimonio es el parentesco entre ambos cónyuges; son primos en segundo grado como biznietos de Juan I de Castilla. A pesar de que el monarca aragonés Juan II solicita la consiguiente bula de dispensa al papa Paulo II, este ya ha concedido una a Enrique IV para el matrimonio de Isabel con el rey de Portugal. Ante la urgencia del matrimonio, y por consejo de Antonio Veneris, los príncipes deciden presentar al papa hechos consumados. El 7 de marzo de 1469 sus procuradores firman capitulaciones en Cervera. Isabel huye de la custodia del marqués de Villena en Ocaña y se instala con sus partidarios en Valladolid. Fernando entra en Castilla disfrazado y el 14 de octubre llega a dicha ciudad castellana, casándose cuatro días después en el palacio del vizconde de Altamira Juan de Vivero ante el arzobispo de Toledo Carrillo. Dicho arzobispo falsifica una bula de dispensa que, con su ejecución, se incorpora al acta matrimonial. Su falsedad resulta evidente, se dirige a los obispos de Segovia y Cartagena, tiene un carácter general, válida para contraer matrimonio con cualquier mujer de estirpe regia pariente hasta en tercer grado, y supuestamente está firmada por el papa Pío II –fallecido cinco años antes– y fechada el 28 de mayo de 1464, por lo que incluye una clausula según la cual no podría aplicarse hasta cuatro después²⁸. Para evitar cualquier roce sobre la dispensa falsificada, salvo el regocijo público, la ceremonia es de tono menor, bendiciendo a los contrayentes un humilde clérigo –Pero López de Alcalá, capellán mayor de San Justo de Valladolid–²⁹. Así, el 19 de octubre, después de la misa de velaciones y los festejos populares, los novios consuman el matrimonio en la cámara nupcial: “Estaban a la puerta de la cámara ciertos testigos puestos delante, los cuales sacaron la sábana que en tales casos suelen mostrar... Y la mostraron a todos que en la sala estaban esperándola”³⁰. Con este gesto se da satisfacción a los nobles que, en 1464, han pedido al monarca que restaure la vieja costumbre de los reyes hispanos de mostrar la sábana nupcial³¹ y también se apuntala la legitimidad de un matrimonio puesto en entredicho por la falsedad de dicha dispensa.

²⁸ VAL VALDIVIESO, I. del. *Isabel la Católica, Princesa (1468-1474)*. Valladolid: Instituto “Isabel la Católica” de Historia Eclesiástica, 1974, pp. 191 y ss. RODRÍGUEZ VALENCIA, V., *El matrimonio de Isabel la Católica. La dispensa apostólica y el nuncio de Paulo II*. Valladolid, 1960. Resulta sintomático que el cronista pro-isabelino Fernando del Pulgar no entre en detalles de la boda ni aluda a la dispensa, sino que se extienda en explicar las motivaciones de dicho enlace. PULGAR, F. del. *Crónica de los muy poderosos y excelentes don Fernando e doña Isabel, príncipes herederos de los reynos de Castilla y de Aragón*. Valencia: Imprenta de Benito Monfort, 1780, p. 15.

²⁹ VICENS VIVES, J. *Historia crítica de la vida y reinado de Fernando II de Aragón*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1962, p. 263.

³⁰ FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M. *Isabel la Católica*. Madrid: Espasa, 2003, pp. 115 y s. “esa noche fue consumo entre los novios el matrimonio á do se mostró cumplido testimonio de su virginidad é nobleza en presencia de Jueces é Regidores é Caballeros, según pertenecía a Reyes”. *Cronicón de Valladolid (1333-1539)*. Valladolid: Caja de Ahorros Provincial, 1984, pp. 77 y ss.

³¹ MARTÍN RODRÍGUEZ, J. L. *Enrique IV de Castilla. Rey de Navarra, Príncipe de Cataluña*. Madrid: Nerea, 2003, p. 343, nota 239.

Ya el 12 de septiembre Isabel escribe a su hermano Enrique IV informándole del enlace³², esperando que los deseos pacificadores del monarca y su carácter indeciso jueguen a su favor. Sin embargo, Enrique intenta impedir la entrada en Castilla de Fernando y, en la declaración de Valdelezoya, denuncia los acuerdos de Guisando, proclama a su hija Juana como legítima y única heredera al trono castellano y deshereda a Isabel, empleando contra ella la falsedad de la dispensa. En dicha declaración, inspirada por el cardenal de Albí, después de recriminarle el haberse casado “sin consejo suyo ni de los grandes” se centra en la falta de dispensa que anula el matrimonio. Asegura que “se burló del impedimento de consanguinidad, uniéndose con el príncipe D. Fernando en matrimonio prohibido por razón del estrecho parentesco, á no preceder dispensa pontificia, que la Princesa en su anhelo por consumir el ilícito enlace no se cuidó de obtener”. Añade que “impulsó vivamente á D. Fernando á la realización del matrimonio, y le celebró sin la necesaria dispensa, contenta con el falso nombre de esposa, cuando en realidad cuadrábale más el de concubina” y le reprocha que “tan solícita en procurar la destrucción de estos reinos, eligió por esposo á un hombre enemigo de ellos por naturaleza y por voluntad y suscitado para su total ruina”³³. Además de la nulidad del matrimonio, la falsedad de la dispensa podría acarrearle la excomunión por parte de Roma y el monarca, como ungido por Dios, debe seguir un comportamiento siempre virtuoso como limitación de su poder absoluto³⁴.

Isabel, que ya ha dado a luz a su primogénita homónima, responde mediante el manifiesto del 1 de marzo de 1471. En él, se muestra insegura en el asunto de la dispensa. Responde de una manera elusiva –“a esto non conviene larga respuesta ... pues su señoría non es juez deste caso y yo tengo bien saneada mi conciencia ... segúnd podrá parecer por bulas y escrituras auténticas donde y cuando fuese” – y hace hincapié en la virginidad conservada hasta la boda –“he dado de mí tan buena cuenta como convenía a mi real sangre ... porque esta materia a las nobles mujeres es vergonzosa y aborrescible”³⁵. El 26 de julio fallece el papa Paulo II y sube al trono de San Pedro Sixto IV. Entonces, aprovechando los contactos con el vicescanciller pontificio Rodrigo Borja, súbdito del rey de Aragón, el 1 de diciembre los príncipes consiguen la ansiada dispensa papal para sustituir a la falsa en el acta matrimonial³⁶.

A pesar de ello, la ilegitimidad del matrimonio de la princesa Isabel es uno de los argumentos esgrimidos por los partidarios de la hija de Enrique IV en la guerra sucesoria subsiguiente al

³² SÁNCHEZ MARTÍN, A. *Crónica de Enrique IV de Diego Enríquez del Castillo*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1994, pp. 352 y ss. VICENS VIVES, J., p. 258 nota 853. Según Fernando del Pulgar, los príncipes envían tres caballeros para informar a Enrique IV. PULGAR, F. del, pp. 17 y s.

³³ PALENCIA, A. de. *Crónica de Enrique IV. Escrita en latín por Alonso de Palencia; traducción castellana por A. Paz y Melia*. Madrid: Tipografía de la “Revista de Archivos”, 1904.1908, p. 342 y s. Una parte de la opinión pública considera que dicho matrimonio altera la paz al enfrentar a ambos hermanos. VAL VALDIVIESO, I. del, pp. 190 y ss.

³⁴ Con los Reyes Católicos se refuerzan los tópicos teológicos a la hora de legitimar un poder regio en expansión. Aunque no exista tal ceremonia en la monarquía española, se considera a los monarcas ungidos por Dios mediante el Espíritu Santo o la intervención divina directa. Ello tiene una serie de consecuencias en el plano ético-moral, teniendo mayor relieve las exigencias morales en los monarcas, pues la virtud de los reyes hace virtuoso al reino. Estas exigencias morales aumentan la carga del gobernante, pero también el carácter absoluto de un poder que más que limitado por la ley lo está por el más maleable y subjetivo concepto de virtud. NIETO SORIA, J. M. *Orígenes de la Monarquía Hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*. Madrid: Dykinson, 1999, pp. 32-38.

³⁵ *Memorias de don Enrique IV de Castilla*. Madrid: Real Academia de la Historia, vol. II, 1913, p. 363.

³⁶ FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M., pp. 97 y ss. MARTÍN RODRÍGUEZ, J. L., pp. 258 y ss.

fallecimiento de dicho monarca a finales de 1474. Así lo hace la propia princesa doña Juana, tras su matrimonio con Alfonso V de Portugal; en el manifiesto de Plasencia el 30 de mayo de 1475. Alega, entre otros argumentos, la invalidez del matrimonio de Isabel y Fernando, tanto por haberse realizado contra lo establecido en Guisando –“de casar con quien él acordasse é determinasse con acuerdo e consejo de ciertos Perlados é caballeros, que conél estaban, é no con otra persona alguna” lo que “desobedeció,... é sabiendo bien que el Rey de Sicilia era Rey extraño, é non confederadí, nin aliado, con el dicho Rey mi señor, nin amigo suyo, antes muy odioso é sospechoso á su persona, é Real Estado, é á muchos grandes, é á otras personas destos dichos mis Reynos”– como por romper las leyes de estos reinos –que establecen “que las doncellas vírgenes, menores de edad de veynte y cinco años, non se casen sin consentimiento de sus padres, é hermanos mayores, é si lo fizieren, que por el mismo fecho, sean desheredadas”– como por carecer de la citada dispensa –“é se casó, é celebró matrimonio con el dicho Rey de Sicilia, seyendo parientes en grado prohibido, sin tener dispensación apostólica para ello”–. Por todo ello “mereció perder, é perdió todo derecho, é sentencia, é declaración sobre ello debidamente fecha, cualquier acción e demanda que pretendiese, aver a la dicha herencia, é sucesión, por virtud del dicho juramento á ella fecho, ó en cualquier otra manera”³⁷.

Ya hemos visto que, desde los siglos XIV y XV, se van ideologizando los conflictos, situando en el centro de los mismos una propaganda que busca ampliar su proyección con un cada vez mayor contenido emocional. Esta propaganda regia se intensifica en, como es el caso, momentos de crisis de legitimidad, responde a procesos como la mitificación y la metaforización e incide en el campo representativo político-religioso, sobre todo en el providencialismo y mesianismo regios³⁸. En esta línea de interpretación providencialista se encuentra nuestra tabla, ya no se trata solo de un matrimonio legítimo, sino de una decisión tomada por la divina providencia que legitima también el poder de los monarcas³⁹. Sirva de ejemplo la moneda de cuatro reales, donde aparece el

³⁷ FERNÁNDEZ DOMÍNGUEZ VALENCIA, J. *La guerra civil a la muerte de Enrique IV*. Zamora, 1929, pp. 16-28. Una obra pro-isabelina como la de Diego de Valera no menciona el Manifiesto de Plasencia y asegura que el matrimonio de doña Juan y el monarca portugués tuvo lugar “sin aver dispensación del Sancto Padre”. VALERA, D. de. *Crónica de los Reyes Católicos*. Madrid: Junta para la ampliación de estudios, 1927, pp. 13 y s. Fernando del Pulgar tampoco menciona dicho manifiesto. PULGAR, F. del, p. 51.

³⁸ NIETO SORIA, J. M. *La Propaganda Política de la Teocracia Pontificia a las Monarquías Soberanas*. En *Propaganda y Opinión Pública en la Historia*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2007, p. 39-46.

³⁹ “y estava la mente superna esperando
Por dale felice e grande marido
muriesse don Carlos porque don Hernando
oviesse en la herencia real sucedido
por queste seyendo más alto sobido
tratarse pudiesse tan gran casamiento
que cuando Dios faze tal ordenamiento
de lejos lo guía a affecto cumplido”.

GUILLÉN DE ÁVILA, D. *Panegírico compuesto por Diego Guillén de Ávila en alabanca de la más cathólica Princesa y más gloriosa reyna de todas las reynas la reyna doña Isabel, nuestra señora...* Madrid: Real Academia de la Historia, 1951. “y ende por la voluntad y gracia de Dios, nuestro Señor se casaron el día de San Lucas el Rey y la Reyna nuestros señores en las casas que ahora es la chancillería, que entonces eran de Joan de Vivero”. GALÍNDEZ DE CARVAJAL, L. *Anales breves del reinado de los Reyes Católicos*. En *Crónicas de los Reyes de Castilla, III*. Madrid: Atlas, 1953, pp. 533-565.

“Juntólos el alto Dios poderoso,
Quier que pesase (a) algunas presonas,

significativo lema *Quos Deus coniunxit homo non separet*; lo que supone enlazar la legitimidad de los monarca con la del sacramento de su matrimonio⁴⁰.

En la obra estudiada, la presencia de San Juan Evangelista resulta inexcusable debido a su patronazgo sobre el reinado y el matrimonio de los Reyes Católicos⁴¹; no obstante, cede el protagonismo a San Pedro que, a diferencia de aquel cuenta con aura –seguramente añadida con posterioridad–. Ante las dudas suscitadas por la dispensa papal, ya no es un pontífice sino el propio San Pedro quien bendice el matrimonio con su hisopo y, en la segunda escena, la entrada de ambos monarcas en el lecho conyugal, reforzando la legalidad del enlace y la legitimidad de su descendencia; recordemos el énfasis puesto en la consumación del matrimonio y la virginidad de la reina conservada hasta ese momento. Así, la reina Isabel relega a un segundo plano a su marido, compartiendo protagonismo con San Pedro, los dos en primer plano y los dos con decoración escrita en sus ropajes. En cuanto al personaje principal de los asomados a la ventana, deducimos su condición regia porque viste un cuello blanco de armiño. Podría tratarse de Enrique IV, quien es inmediatamente informado del matrimonio por su hermana Isabel como un intento de subsanar el incumplimiento del Pacto de los Toros de Guisando que le obligaba a consultar dicho enlace.

Si estilísticamente situamos esta tabla entre 1520 y 1530, después del fallecimiento de los Reyes Católicos y cuando la controversia de la dispensa papal se encuentra hasta cierto punto superada, también hemos de buscar su finalidad más allá del hecho inmediato que representa. Gómez Mateo sugiere que quizás formaría parte de un retablo dedicado a la vida de San Pedro procedente de la propia capilla del Palacio de los Vivero. Conclusión lógica si tenemos en cuenta que, en palabras de Nieto Soria, la proximidad a la monarquía resulta básica a la hora de la legitimación nobiliaria y del prestigio del linaje; más en este momento de crecimiento de las estructuras de poder estatal, cuando su inserción en ellas mediante el servicio al rey se convierte en la principal fuente de legitimación y de beneficio material de la nobleza⁴². Juan Pérez de Vivero, primer vizconde de Altamira, se esmera en estos servicios a la corona. Es contador mayor de Juan II y Enrique IV, pasa luego a ser partidario del príncipe don Alfonso y, a la muerte de este, de la princesa doña Isabel⁴³. Además, no

Porque tenían de ser dos coronas

Para consuelo de nuestro reposo;”

CÁTEDRA, P. M. *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos. Juan Barba y sus Consolatoria de Castilla*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989, p. 191.

⁴⁰ FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M., pp. 155 y s.

⁴¹ El patronazgo de San Juan Bautista sobre la monarquía de los Reyes Católicos y el valor político de su matrimonio lo podemos apreciar ya en sus primeras acuñaciones monetarias. Los excelentes acuñados en 1475 se hacen bajo la advocación de San Juan Bautista, cuyo águila protege los escudos de los reinos con la leyenda *sub umbra alarum tuarum protege nos*. Ibidem.

⁴² NIETO SORIA, J. M. *Orígenes de la Monarquía Hispánica: propaganda y legitimación* (ca. 1400-1520), pp. 78 y ss.

⁴³ El comendador Juan de Vivero, hijo de la duquesa de Villalba doña Inés de Guzmán, está casado con María de Acuña, sobrina del arzobispo de Toledo don Alonso Carrillo; por ello, se encuentra en el bando de este apoyando a la princesa Isabel, a cuyo servicio sufre toda suerte de vicisitudes. El 15 de marzo de 1469 toma la cuesta de Cabezón y la fortifica, pero, el 6 de abril, cuando se dirigía de Dueñas a Cabezón, es apresado por Juan de Estúñiga que lo encierra en Curiel hasta octubre, cuando es liberado por el arzobispo. Su madre Inés de Guzmán es sitiada en la fortaleza de Villalba por el conde de Benavente y García de Ferrera, debiendo rendirse cuatro meses después. El mismo conde de Benavente ocupa la casa de Juan de Vivero en Valladolid hasta la entrada de los Reyes Católicos en esta ciudad el 18 de marzo de 1475. *Cronicón de Valladolid (1333-1539)*, pp. 73 y s., 90 y ss.

habría servicio más destacado a dicha princesa que el ofrecer para su matrimonio la Sala Rica de su palacio vallisoletano, siendo madrina su propia mujer María Acuña⁴⁴.

No obstante, en nuestra opinión, la tabla estudiada estaría más en relación con el propio edificio que con la estirpe de su propietario Juan de Vivero –lo que explica la ausencia en ella de motivos heráldicos–. Su sucesor, Alfonso Pérez de Vivero, es desposeído de dicho palacio por los Reyes Católicos tras la acusación de haber dado muerte a su esposa hacia 1490, instalándose allí la Real Chancillería. Los Vivero se resignan a la pérdida del edificio y terminan vendiéndoselo a la corona en 1505⁴⁵. No obstante, resulta difícil identificar la arquitectura reflejada en nuestra tabla con la Sala Rica del citado palacio de la Chancillería. En cambio, podría representar su aspecto exterior y transmitir su carácter de fortaleza; pues, durante la guerra civil, ha sido fortificado por el conde de Benavente⁴⁶. Incluso, observando fotografías antiguas del edificio, podemos interpretarla como una simplificación de su fachada. Tras la desvinculación de los Vivero de dicho inmueble, se efectúan en él una serie de reformas como la escalera claustral y los arcos que le dan acceso y, durante el reinado de Carlos V, el artesonado y la torre a partir de 1530⁴⁷. Estas reformas coincidirían con la elaboración de nuestra tabla y quizás motivasen la transformación de la original escena de la vida de San Pedro en una afirmación del vínculo de dicho edificio con la corona. En función de esta interpretación, Carlos V sería la figura real asomada a la ventana; recordemos que el 18 de octubre de 1517 llega el emperador a Valladolid, visita la Chancillería y se sienta en sus estrados⁴⁸. De este modo, el monarca afirma su legitimidad vinculándose con la estirpe de sus abuelos, el mismo día en que se conmemora su matrimonio y en el lugar donde este se produjo. La propia continuidad familiar y la no interrupción del linaje real se interpretan como un claro síntoma de la protección divina y, por tanto, como indicio de su legitimidad. Más aún, si esta legitimación tiene lugar en un edificio donde se administra la justicia regia, pues el rey, en cuanto vicario de Dios e imagen e imitación suya, debe ser un juez, un defensor y un ejecutor de la justicia. Justo cuando las instituciones del Estado Moderno –Chancillería, Audiencias y Consejos– asumen la representación de la voluntad regia sustituyendo el intercambio servicio-merced de las Cortes⁴⁹.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 77 y ss.

⁴⁵ Operación que da lugar a un pleito que no se sustancia hasta 1514. DOMÍNGUEZ CASAS, R. *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1993, pp. 289-294.

⁴⁶ Estas casas habían sido fortificadas por el conde de Benavente que tenía oprimido a todo el vecindario. Según Fernando del Pulgar, los Reyes Católicos “mandaron derribar todo lo fuerte de ella”, pero el *Cronicón de Valladolid* asegura que “muchos de la villa se juntaron sin mandato de los reyes, fueron é comenzaron a derrocar de la dicha casa casi á una hora después de medio día: desto ovieron enojo los dichos Señores Reyes”. PALENCIA, A. de *Crónica de Enrique IV*, década 3, libro 1, cap. 9. PULGAR, F. del, p. 40. *Cronicón de Valladolid (1333-1539)*, pp. 90 y ss.

⁴⁷ FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A. Valladolid. En URREA, J. *Casas y palacios de Castilla y León*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2002, pp. 315 y ss.

⁴⁸ *Cronicón de Valladolid (1333-1539)*, p. 224.

⁴⁹ NIETO SORIA, J. M. *Orígenes de la Monarquía Hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*, p. 229. *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (siglos XIII-XVI)*. Madrid: Eudema, 1988, pp. 57 y s., 66 y s. La vinculación con los Reyes Católicos y la legitimación del monarca como fuente de justicia se refleja en las leyendas de las placas rectangulares documentadas en el siglo XVIII en la fachada de dicho edificio: *Sapientissimi ac Catholici Principes Ferdinandus et Elisabet Hispaniarum e utriusque Sicilie Reges hac sacram edem ministerium iusticie dedicarunt et Jura fidem ac penem reddit sua munera cunctis: hoc legum templum, pacisque sacra domus*. ANTOLÍNEZ DE BURGOS, J. *Historia de Valladolid*. Valladolid: Caja de Ahorros Provincial, 1987, p. 119.



Palacio de los Vivero. Valladolid. Principios del siglo XX.



INSTITUCIÓN
TELLO TÉLLEZ DE MENESES
ACADEMIA PALENTINA DE HISTORIA,
LETRAS Y BELLAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

