

El patrocinio artístico femenino a través de la monarquía hispánica:
Sancha de León, Isabel la Católica e Isabel de Farnesio.



Trabajo de Fin de Master en Gestión del Patrimonio Artístico y Arquitectónico,
Museos y Mercado de Arte.
Especialidad en Mercado de Arte

Raquel García Valerdiz

Tutor: María de los Reyes Hernández Socorro, Departamento de Historia del Arte
Cotutor: José Javier Azanza López, Departamento de Historia, Historia del Arte y Geografía
de la Universidad de Navarra.



Tribunal: Pablo Atoche Peña, Manuela Ronquillo Rubio y Elsa María Gutiérrez Labory.

Fecha de lectura: 13 de junio de 2016.

ÍNDICE

I.	INTRODUCCIÓN.....	2
1.	Elección del tema.....	2
2.	Objetivos y metodología.....	3
II.	ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	4
1.	El mecenazgo regio en la Edad Media y Moderna.....	4
2.	El patrocinio artístico femenino en España.....	6
3.	Las reinas y el arte español.....	7
III.	<i>MATRONAZGO</i> Y COLECCIONISMO.....	12
1.	Mecenazgo y coleccionismo durante la Edad Media y Moderna.....	12
2.	<i>Matronage</i> : el poder de las reinas en el patrocinio de las artes.....	15
IV.	EL PATROCINIO ARTÍSTICO FEMENINO A TRAVÉS DE LA MONARQUÍA HISPÁNICA.....	17
1.	Sancha de León (m.1067) y la legitimación del poder a través de las artes.....	17
2.	Isabel I de Castilla (1451-1504) y la pintura flamenca.....	25
3.	Isabel de Farnesio (1692-1766): la imposición del arte italiano en España.....	35
V.	CONCLUSIONES.....	42
VI.	BIBLIOGRAFÍA.....	44
1.	La mujer en la Edad Media y Moderna.....	44
2.	Patrocinio artístico femenino.....	46
3.	Sancha de León y la legitimación del poder a través de las artes.....	46
4.	Isabel I de Castilla y la pintura flamenca.....	49
5.	Isabel de Farnesio: la imposición del arte italiano en España.....	53
6.	Otros títulos consultados.....	56
VII.	RECURSOS WEB.....	58
VIII.	ANEXOS.....	60
A.	Relación de obras.....	60
1.	Sancha de León: las donaciones a San Isidoro.....	60
2.	Isabel I de Castilla: pinturas de Juan de Flandes.....	62
3.	Isabel de Farnesio: selección de piezas de su colección.....	66
B.	Ilustraciones.....	72

I. INTRODUCCIÓN

El objetivo principal de este trabajo es el estudio del mecenazgo artístico realizado por soberanas de la monarquía hispánica, concretamente Sancha de León (m. 1067), Isabel I de Castilla (1451-1504) e Isabel de Farnesio (1692-1766), a través de la selección de obras artísticas claves. El análisis de conjunto de su actividad de patrocinio, nos ofrece un recorrido histórico-artístico de la Historia del mecenazgo y coleccionismo en España de la Edad Media y Moderna.

1. Elección del tema

La elección de este tema parte de la importancia del mecenazgo dentro de la Historia del Arte. Así, debemos entender como parte fundamental del mercado del arte el poder de mecenas y coleccionistas, pues constituye una forma de intervenir económicamente dentro de la producción artística, además de influir en el gusto y desarrollo de las artes de cada época.

Desde un primer momento hemos acotado este trabajo al campo de la monarquía hispánica, no tanto porque despierte mayor interés que el matronazgo realizado desde otras esferas –públicas o privadas–, sino porque al ser uno de los pocos dominios en que el rol público de estas mujeres era permitido, es un área que les dio grandes oportunidades para tener un protagonismo en el campo de las artes.

Creemos conveniente analizar el mecenazgo artístico en la Historia a través de soberanas que desempeñaron un poder efectivo en ese campo, aunque en ocasiones nos encontremos que no ejercieron una verdadera *potestas* política. Por cuestiones de extensión, hemos acotado este análisis a los periodos Medieval y Moderno y, concretamente, a tres etapas diferenciadas desde los siglos XI al XVIII. El trabajo está estructurado en tres apartados principales: el estado de la cuestión, el acercamiento histórico a las relaciones entre matronazgo y coleccionismo y el análisis del patrocinio femenino en España a través de tres soberanas. Esta última parte está organizada cronológicamente: los inicios medievales con Sancha de León y la legitimación del poder a través de las artes; el cambio hacia la Edad Moderna con la figura de Isabel la Católica

y el patrocinio de la pintura; y, por último, los cambios introducidos en las artes del siglo XVIII de la mano de Isabel de Farnesio.

2. Objetivos y metodología

Los objetivos específicos del presente estudio son: la identificación del papel de las soberanas como patrocinadoras de las artes en España; el análisis de su mecenazgo a través de la selección de obras de arte; la revalorización de la figura de estas reinas como creadoras conscientes de cultura y organización de las artes; y la elaboración de un inventario de las obras patrocinadas por ellas¹.

Las preguntas de investigación responden a los objetivos anteriormente citados. Así, vamos a responder al porqué de la importancia del análisis del mercado de arte en España a través de las soberanas y cuál ha sido esa importancia en la Historia Medieval y Moderna. También nos planteamos qué poder efectivo ostentaban las reinas en cuanto a patrocinio artístico y, por último, cuál ha sido la influencia entre mecenazgo y el desarrollo de las artes en España.

La metodología empleada constó de cinco fases fundamentales: un primer acercamiento bibliográfico, a través de fuentes secundarias, para la búsqueda y selección de las obras artísticas a estudiar; una segunda fase con una investigación bibliográfica más profunda, consistente en la consulta de publicaciones tanto de carácter general sobre mecenazgo artístico y estudios de género, como monografías particulares de las obras y sobre el patrocinio desarrollado por las reinas; el análisis del mecenazgo ejercido en cada una de las etapas acotadas; el estudio histórico, estilístico, formal e iconográfico de las obras para lograr un estudio de conjunto; y, por último, la estructuración de un inventario de obras, realizado *ex profeso*.

Los resultados previstos, relacionados con el cumplimiento de los requisitos conducentes al título de Máster, son la recuperación y puesta en valor del patrimonio artístico patrocinado por mujeres y la aportación de una visión de conjunto –dentro de los objetivos y características de un trabajo de esta naturaleza– de la historia del mecenazgo

¹ Por las características de este Trabajo Fin de Título, solamente incluyo en la relación de las obras las seleccionadas previamente para su análisis. Véase, ANEXO A. Relación de obras, pp. 60-71.

femenino en España. Este trabajo cumple con los objetivos de capacitar al estudiante en una futura práctica investigadora, utilizando diferentes procedimientos y fuentes, para la posible realización de la tesis doctoral.

II. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Queremos destacar, en primer lugar, que el marco teórico general puede resumirse en tres ideas principales, que desarrollaremos a continuación:

1) Si bien es cierto que la historiografía general se preocupó desde fechas muy tempranas en analizar el mecenazgo ejercido por soberanos y nobles, no desarrolló un inicial interés en clarificar el papel de las mujeres y, concretamente las reinas, como patrocinadoras de las artes en España.

2) Los estudios de género, aun habiendo revalorizado el papel de la mujer en la Historia del Arte durante las últimas décadas, en un primer momento también dejaron de lado el papel protagonista de la mujer como mecenas².

3) Por último, a excepción de Isabel I de Castilla, no es hasta fechas muy recientes que se ha clarificado el papel y poder ejercidos por Isabel de Farnesio y Sancha de León, siendo esta última la menos tratada en la historiografía española.

1. El mecenazgo regio en la Edad Media y Moderna

Como ha subrayado Gómez-Calcerrada³, el patronazgo artístico es un campo de estudio bastante reciente en el que no es fácil delimitar a los promotores y las actividades artísticas a ellos ligadas. Como se verá a través de este trabajo, el mecenazgo no fue un

²En un primer momento cobró especial interés el género biográfico y la búsqueda de mujeres artistas en la Historia. Véase, entre otros, FÚSTER GARCÍA, Francisco, “La historia de las mujeres en la historiografía española. Propuestas metodológicas desde la Historia Medieval”, *Edad Media: Revista de Historia*, núm. 10, Valladolid, 2009, pp. 247-272; SEGURA GRAÍÑO, Cristina, “Historia de las mujeres en la Edad Media”, *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, núm. 18, Madrid, 2008, pp. 249-272 y SOLÉ, Gloria, “La mujer en la Edad Media: una aproximación historiográfica”, *Anuario Filosófico*, vol. 26, núm. 3, Navarra, 1993, pp. 653-670.

³Véase, PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA, María, *Las reinas y el arte: el patronazgo artístico de Blanca de Castilla*, Universidad de León, 2012, especialmente la delimitación del estado de la cuestión, pp. 20-27.

campo exclusivo de los hombres, aunque a principios del siglo XVII solamente se define en relación a éstos: “...de donde quedó un modo de decir muy usado y es llamar Maecenates a todos los hombres principales que favorecen la virtud y las letras” (1611)⁴.

Desde finales del siglo XIX hubo un creciente interés en la transcripción y estudio de los inventarios de nobles y reyes, que incluyen todo tipo de objetos, artísticos y exóticos, que integraban sus colecciones⁵. A partir de la segunda mitad del siglo XX el interés por las empresas artísticas de las cortes europeas y por la figura de los patronos, especialmente del Renacimiento, creció considerablemente⁶. Desde los años 80 la bibliografía empezó a mostrar una mayor inclinación en este campo y, dentro de España, debemos resaltar el VII Congreso del Comité Español de Historia del Arte (1988), donde Yarza Luaces analizó los distintos términos relacionados con el patronazgo y elaboró una visión general de los principales promotores de la Edad Media⁷. Es también a partir de esta década cuando se incluye la significación femenina de la voz mecenas dentro los diccionarios españoles, como es el caso del *Diccionario del uso del español* de María Moliner (1987)⁸.

Como hemos comentado, la historiografía general acerca del patronazgo artístico se centró especialmente en colecciones y promotores masculinos, salvo gratas excepciones como Isabel I de Castilla⁹. Ahora bien, estos estudios generales sobre mecenazgo no deben ser desdeñados, pues nos aportan ideas de gran valor a la hora de

⁴COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española. Edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra*, Universidad de Navarra, 2006, p. 1259.

⁵Uno de los primeros estudios en España se debe a Pedro Madrazo en 1884, con su *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España, desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid*, [disponible en línea: Fondos digitales de la Universidad de Sevilla, fondosdigitales.us.es; 21-04-2016].

⁶Sirvan de ejemplo los estudios de CHAMBERS, David, *Patrons and Artists in the Italian Renaissance*, London, McMillan, 1970 y LYTLE, G. F. y ORGEL, S. (eds.), *Patronage in the Renaissance*, Princeton University Press, 1981.

⁷YARZA LUACES, Joaquín, “Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano” en *Patronos, Promotores, Mecenas y Clientes*, Actas del VII Congreso Español de Historia del Arte, Murcia, 1992a, pp. 17-47.

⁸MOLINER, María, *Diccionario del uso del español*, Madrid, Gredos, 1987. Por otra parte, Manuel Seco en su *Diccionario del español actual* (Madrid, Aguilar, 1999) en la voz mecenazgo indica el siguiente ejemplo: “La vizcondesa de Noailles ejerció en nuestro tiempo la antigua función de mecenazgo” (Revista Triunfo, 1970).

⁹Desarrollaremos esta cuestión en el subapartado tercero: Las reinas y el arte español, pp. 7-12.

clarificar el papel ejercido por los soberanos. Vemos necesario citar aquí las aportaciones de Bango Torviso y Checa Cremades, así como la labor investigadora llevada a cabo por el Grupo de Investigación “Arte, Sociedad y Poder en la Edad Moderna”, de la Universidad de Valladolid¹⁰.

En los últimos años, instituciones como el Museo del Prado y Patrimonio Nacional han aumentado la producción bibliográfica sobre mecenazgo regio español a través de numerosas exposiciones, estudios y seminarios de investigación, ya que sus fondos se nutrieron nuclearmente de las colecciones reales¹¹.

2. El patrocinio artístico femenino en España

Desde que Linda Nochlin (1971) se preguntara en su ensayo “why have there been no great women artists?”, los estudios de género se enfocaron, como afirma García Pérez¹², hacia dos cuestiones: la búsqueda de estas mujeres artistas y la representación femenina en la Historia del Arte. Exceptuando figuras muy concretas –como Isabella d’Este (1464-1539)–, el mecenazgo femenino sufrió un profundo olvido.

Como hemos visto a lo largo del apartado anterior, la bibliografía abordaba el estudio del patronazgo desde el punto de vista del rey, y la figura de la mujer solamente se veía en relación a su esposo. Ahora bien, desde que en 1990 se realizara el simposio *Matronage: Women as Patrons and Collectors of Art, 1300-1800*, en la Universidad de

¹⁰Véase, arteysociedad.blogs.uva.es [2-06-2016].

¹¹ Entre otros, ALMAGRO-GORBEA, Martín y MAIER ALLENDE, Jorge (coords.), *Corona y arqueología en el siglo de las luces*, [catálogo de exposición], Madrid, Patrimonio Nacional, 2010; BANGO TORVISO, Isidro (coord.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, [catálogo de exposición], Valladolid, 2001; *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, [catálogo de exposición], Madrid, Patrimonio Nacional, 2000 y *Reyes y Mecenas: Los Reyes Católicos. Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, [catálogo de exposición], Toledo, Electa, Ministerio de Cultura, 1992. Tampoco podemos olvidar la gran labor investigadora del Museo del Prado a través de sus estudios especializados: *Boletín del Museo del Prado* y diferentes catálogos de la colección.

¹²GARCÍA PÉREZ, Noelia, “El patronazgo artístico femenino y la construcción de la historia de las mujeres: una asignatura pendiente de los estudios de género” en BOSCH FIOL, Esperanza, FERRER PÉREZ, Victoria Aurora y NAVARRO GUZMÁN, Capilla (coords.), *Los feminismos como herramientas de cambio social. Vol. 1: Mujeres tejiendo redes históricas, desarrollos en el espacio público y estudios de las mujeres*, Universidad de les Illes Balears, 2006, pp. 121-128.

Temple (Philadelphia, EEUU)¹³, las investigaciones sobre las mujeres como mecenas o coleccionistas se han acrecentado. Entre otros estudios, son muy interesantes los realizados por June McCash (1996) y Campbell Orr (2004)¹⁴. También en estos años se acuñó el término *queenship*, revalorizándose el papel de las soberanas europeas en el gobierno y poder públicos.

Aunque siga existiendo cierta carencia en cuanto al patrocinio artístico femenino, en los últimos años este campo de investigación ha abierto numerosos estudios y revisiones, principalmente desde la Historia Antigua, Medieval y Moderna. En el panorama español, debemos señalar los estudios de Garrido González y Segura Graíño, así como las más recientes aportaciones de García Pérez y Pelaz Flores¹⁵.

3. Las reinas y el arte español

De las tres soberanas elegidas, la primera que gozó de reconocimiento por ser excepcional en su desempeño político fue Isabel la Católica. Si nos fijamos en las fuentes contemporáneas a la reina –además de los escritos conservados, cartas y su testamento–, éstas la presentan «bien compuesta, muy blanca y rubia (...) de mirar gracioso y honesto», así como encarnadora de las más altas virtudes morales: pura, honesta y piadosa¹⁶. Por su determinación en el ejercicio del poder regio su imagen se planteó a partir de

¹³Se recogieron las conferencias y estudios en: LAWRENCE, Cynthia (ed.), *Women and Art in Early Modern Europe. Patrons, Collectors, and Connoisseurs*, Pennsylvania State University Press, 1992.

¹⁴CAMPBELL ORR, Clarissa (ed.), *Queenship in Europe, 1660-1815. The Role of the Consort*, Cambridge, University Press, 2004 y McCASH, June Hall (ed.), *The Cultural Patronage of Medieval Women*, University of Georgia, 1996.

¹⁵Entre otros, GARCÍA PÉREZ, Noelia, “El acceso de la mujer a la ‘alta cultura’ en la Europa del Renacimiento”, *Arbor*, vol. 189, núm. 760, Madrid, 2013; GARRIDO GONZÁLEZ, Elisa (ed.), *La mujer en el mundo Antiguo*, Actas de las V Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Seminario de Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma de Madrid, 1986; PELAZ FLORES, Diana, “La imagen de la reina consorte como muestra de poder en el reino de Castilla durante el siglo XV. Construcción y significado”, *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, núm. 23, Madrid, 2013, pp. 265-290 y SEGURA GRAÍÑO, Cristina (ed.), *Las mujeres en las ciudades medievales*, Actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Seminario de Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma de Madrid, 1984.

¹⁶Véase, LADERO QUESADA, Miguel Ángel, “Isabel la Católica vista por sus contemporáneos”, *En la España medieval*, núm. 29, Madrid, 2006, pp. 225-286.

comparaciones masculinas, y por su papel de mecenas, fue destacada «como edificadora de templos y monasterios»¹⁷.

Ya en el siglo XVIII el Padre Flórez publica unas *Memorias de las Reynas Catholicas* (1761), interesándose de nuevo por la figura de la soberana y volviendo a alabar sus habilidades “masculinas” en el arte de reinar¹⁸. Durante el siglo XIX seguirá despertando el interés de estudiosos, desde una óptica más bien romántica, y utilizándose como paralelismo de Isabel II (1833-1868)¹⁹. En este contexto también hubo una proliferación de representaciones historicistas de su reinado, analizadas en profundidad



Fig. 1. Doña Isabel la Católica dictando su testamento (detalle). Eduardo Rosales. 1864. Museo Nacional del Prado.

por José Luis Díez²⁰. Creemos necesario referirnos aquí a una de las grandes obras de historia del siglo XIX español: *Doña Isabel la Católica dictando su testamento* (1864) [Fig. 1] por el pintor madrileño Eduardo Rosales (1836-1873), donde aparece representada en las últimas horas de su muerte y acompañada de su esposo y su hija y heredera. Será a finales de este siglo cuando la faceta coleccionista de la reina castellana llame por primera vez la atención de un historiador: Pedro de Madrazo con su *Viaje artístico de tres siglos* (1884), donde valora la colección de pintura de Isabel en más de cuatrocientas obras²¹.

Hasta mediados del siglo XX los estudios predominantes seguirán una metodología biográfica o narrativa, como la obra *Queens of Old Spain* (1907) del gran hispanista inglés

¹⁷Pedro Mártir de Anglería dice de ella que «bajo el cuerpo de mujer, llevó siempre un espíritu viril». *Ibidem*, pp. 239-250.

¹⁸ANES, Gonzalo (dir.), *Isabel la Católica y el arte*, Madrid, Real Academia de la Historia y Marquesa viuda de Arriluce de Ybarra, 2006, pp. 79-86.

¹⁹Resulta muy interesante la recopilación bibliográfica dirigida por Miguel Ángel Ladero Quesada: *Los Reyes Católicos y su tiempo. Repertorio bibliográfico*, 2 vols., Madrid, CSIC-Fundación Cultural de la Nobleza Española, 2004. Véase también, BURDIEL, Isabel, *Isabel II. No se puede reinar inocentemente*, Madrid, Espasa, 2004.

²⁰DÍEZ, Jose Luis, “Isabel la Católica en la pintura de historia del siglo XIX” en ANES, Gonzalo (dir.), *op. cit.* (2006), pp. 97-126.

²¹Aunque para el crítico español “no se trataba de una colección en el sentido moderno de la palabra”. ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, “La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, núm. 74, Valladolid, 2008, p. 46.

Martin Hume²². En la temática que nos interesa –el patrocinio artístico–, el texto de Sánchez Cantón sobre tapices, libros y cuadros de la reina ha sido fundamental²³. También merecen mención los estudios de Ferrandis (1943), Brans (1952) y Torre del Cerro (1968)²⁴. Entre los más recientes, no podemos olvidar el estudio del patrimonio artístico de los Reyes Católicos por Domínguez Casas (1993), o las numerosas aportaciones de Yarza Luaces, Silva Maroto y Ruiz García, distinguiéndose ésta última en el análisis en profundidad del patrimonio bibliográfico de la soberana²⁵.

El reconocimiento historiográfico de la figura de Sancha de León como mecenas se ha gestado en los últimos años, ya que siempre aparecía en relación a su esposo, Fernando I. Como indica Emmanuelle Klinka²⁶, la documentación contemporánea a la soberana es muy escasa y resulta difícil diferenciar su papel frente al de Fernando I. Aunque es complicada esta clarificación de su figura y acciones a través de las fuentes escritas, el estudio del Tesoro de San Isidoro de León aportó, desde fechas muy tempranas, la consideración del importante mecenazgo regio creado en León en el siglo XI.

²²Traducción española a cargo de Pedro Antonio Martín Robles: *Reinas de la España Antigua*, Madrid, La España Moderna, 1916. Isabel la Católica, pp. 1-133.

²³SÁNCHEZ CANTÓN, Fernando José, *Libros, cuadros y tapices que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950.

²⁴BRANS, J. V. L., *Isabel la Católica y el arte hispano-flamenco*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1952; FERRANDIS, José, *Datos documentales para la Historia del Arte español, III. Inventarios reales (De Juan II a Juana la Loca)*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1943 y TORRE Y DEL CERRO, Antonio de la, *Testamentaria de Isabel la Católica*, Valladolid, Instituto Isabel la Católica de Historia Eclesiástica, 1968.

²⁵Entre otros estudios, DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1993; RUIZ GARCÍA, Elisa, *Los libros de Isabel la Católica. Arqueología de un patrimonio escrito*, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004; SILVA MAROTO, Pilar, “Pintura y pintores flamencos en la corte de Isabel la Católica” en *La senda española de los artistas flamencos*, Madrid, Fundación de Amigos del Museo del Prado, Galaxia Gutenberg, 2009, pp. 45-62 y YARZA LUACES, Joaquín, *Isabel la Católica. Promotora artística*, León, Edilesa, 2005. Por la naturaleza de este trabajo, no refiero al estado de la cuestión de Juan de Flandes, el pintor elegido para analizar el mecenazgo de Isabel la Católica. Citaremos la bibliografía específica en el apartado IV. 2. Isabel la Católica (1451-1504) y la pintura flamenca, pp. 25-35.

²⁶KLINKA, Emmanuelle, “Sancha, infanta y reina de León”, *e-Spania*, núm. 5, 2008 [en línea: e-spania.revues.org/11033; 20-10-2015]. Para la documentación de este periodo, véase MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación. *Patrimonio cultural de San Isidoro de León. Documentos de los siglos X-XI*, Universidad de León, 1995.

La primera apreciación de este conjunto de reliquias y objetos artísticos se debe al humanista Ambrosio de Morales, que en su *Viage por orden del Rey D. Phelipe II* (1572) enumera las piezas del Tesoro, realiza grandes descripciones y analiza el estado de conservación de las obras²⁷. Además de algunas aportaciones del Padre Flórez (1761) y Ceán Bermúdez (1822)²⁸, es a principios del siglo XX cuando nos encontramos con una primera sistematización histórico-artística de la mano de Pérez Llamazares (1925)²⁹.

La bibliografía sobre este tema es muy abundante, especialmente a partir de la década de los 80³⁰. Entre otros investigadores, debemos citar a Díaz y Díaz (1983), Galván Freile (2000) y Bango Torviso (2001)³¹. Más recientes son las aportaciones de Castiñeiras y Franco Mata, que desde su labor en el Museo Arqueológico Nacional ha realizado diversidad de investigaciones relacionadas con San Isidoro de León³².

Como aclarábamos anteriormente, el papel ejercido por Sancha de León se ha revalorizado de forma tardía, pero las aportaciones de Therese Martin (2003) sobre patrocinio artístico o Arauz Mercado (2006) en su papel político, son muy interesantes³³.

²⁷ *Viage de Ambrosio de Morales por orden del Rey D. Phelippe II a los Reynos de León, y Galicia y Principado de Asturias*, ed. por el Padre Flórez en 1765, [disponible en línea: Fondos digitales de la Universidad de Sevilla, fondosdigitales.us.es; 15-04-2016].

²⁸ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, “Historia de la pintura en España (capítulos de su inédita Historia del Arte de la Pintura)”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 2, Madrid, 1951, pp. 209-243, [disponible en línea: Cervantes virtual, www.cervantesvirtual.com; 18-04-2016].

²⁹ PÉREZ LLAMAZARES, J., *El Tesoro de la Real Colegiata de San Isidoro de León. Reliquias, relicarios y joyas artísticas*, León, 1925.

³⁰ Se puede consultar una recopilación bibliográfica más extensa en GALVÁN FREILE, Fernando, “Arte y monarquía en León” en RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, Jose Manuel (coord.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2002, pp. 63-65 [disponible en línea: www.romanicodigital.com; 1-06-2016]; y GARCÍA MARTÍNEZ, Aida, “Aproximación crítica a la historiografía de San Isidoro de León”, *Estudios humanísticos. Historia*, núm. 4, León, 2005, pp. 53-94.

³¹ BANGO TORVISO, Isidro, “La piedad de los reyes Fernando I y Sancha. Un tesoro sagrado que testimonia el proceso de la renovación de la cultura hispana del siglo XI” en BANGO TORVISO, Isidro (coord.), *op. cit.* (2001), pp. 223-227; DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio, *Códices visigóticos en la monarquía leonesa*, León, Centro de Estudios e Investigación “San Isidoro”, 1983 e *Imágenes del poder en la Edad Media. Selección de estudios del prof. Fernando Galván Freile. Tomo 1*, Universidad de León, 2011.

³² Entre otros, CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, “Libro de Horas de Fernando I y Sancha” en PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dir.) *Enciclopedia del Románico en Galicia, vol. II: A Coruña*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2013, pp. 1143-1148 y FRANCO MATA, Ángela, “Tesoros de Oviedo y León. Problemas estilísticos, liturgia e iconografía”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, núm. 27-28, Madrid, 2009-2010, pp. 51-118.

³³ ARAUZ MERCADO, Diana, “Imagen y palabra a través de las mujeres medievales. Segunda parte: Mujeres medievales en los reinos hispánicos”, *Escritura e Imagen*, vol. 2, Madrid, 2006, pp. 147-172 y MARTIN, Therese, *Queen as King: Patronage at the romanesque church of San Isidoro de León*, University of Pittsburgh, 2000.

Isabel de Farnesio fue descrita por sus contemporáneos como «consumata nelle arti più fini del regnare», así como «agradable e inteligente» aunque tuviera «el rostro marcado por las viruelas»³⁴ [Fig. 2]. Desde el siglo XIX hasta mediados del XX la reina italiana fue bastante denostada por la historiografía española y francesa, que la veían, desde una óptica xenófoba, como la usurpadora de un poder político que no le pertenecía.



Fig. 2. *Isabel de Farnesio* (detalle). Miguel Jacinto Meléndez. 1718-1722. Museo Nacional del Prado.

A finales del siglo XIX es de nuevo Pedro de Madrazo el que valora su papel como coleccionista³⁵, pero habrá que esperar hasta 1943 para encontrarnos con un gran estudio dedicado a su figura: *Isabel de Farnesio, Retrato de una reina y perfil de una mujer*, por Luciano de Taxonera³⁶. Una de las aportaciones más destacadas para estudiar el patrocinio artístico de la soberana fue la publicación de Juan José Luna (1973) sobre los inventarios reales³⁷. Siguiendo esta metodología, la recopilación y estudio de los mismos por Aterido Fernández (2004) resulta muy interesante³⁸.

En las últimas décadas se ha estudiado ampliamente la importancia de Isabel de Farnesio dentro de las artes y cultura españolas del siglo XVIII, bien dentro de estudios dedicados al arte cortesano del reinado de Felipe V –como hizo Yves Bottineau (1986)³⁹–

³⁴ LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, María Victoria, “Reinas madres, reinas hijas: educación, política y correspondencia en las cortes dieciochescas”, *Historia y política: ideas, procesos y movimientos sociales*, núm. 31, Madrid, 2014, pp. 49-80.

³⁵ «identificando su nombre con el de la ilustre Cristina de Suecia, saca de sus escondrijos la magnífica colección de mármoles antiguos que allegó esta reina...». SIMAL LÓPEZ, Mercedes, “Isabel de Farnesio y la colección real española de escultura. Distintas noticias sobre compras, regalos, restauraciones y el encargo del «Cuaderno de Aiello»”, *Archivo Español de Arte*, núm. 315, Madrid, 2006, p. 264.

³⁶ TAXONERA, Luciano de, *Isabel de Farnesio. Retrato de una reina y perfil de una mujer (1692-1766)*, Barcelona, Juventud, 1943.

³⁷ LUNA, Juan José, “Inventario y almoneda de algunas pinturas de la colección de Isabel de Farnesio”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, núm. 39, Valladolid, 1973, pp. 359-369.

³⁸ ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, MARTÍNEZ CUESTA, Juan y PÉREZ PRECIADO, José Juan, *Inventarios reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel de Farnesio*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2004.

³⁹ BOTTINEAU, Yves, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986.

, o diferenciando su personalidad y las empresas artísticas a ella vinculada, donde cabe especial mención la tesis doctoral de Lavalle-Cobo (1993)⁴⁰.

Por la importancia de las obras patrocinadas y la colección artística que atesoró la reina, se le han dedicado en los últimos años diversas exposiciones y estudios⁴¹. Entre la bibliografía más reciente, vemos necesario citar las aportaciones de Pérez Samper (2003) y Vázquez Gestal (2013)⁴².

III. **MATRONAZGO Y COLECCIONISMO**

A través de este apartado se analizarán las relaciones entre mecenazgo y coleccionismo durante la Edad Media y Moderna y el poder efectivo que lograron las mujeres, especialmente las reinas, a lo largo de la Historia de España. De esta forma, para estudiar el matronazgo⁴³ ejercido por las mujeres a lo largo de la Historia, creemos conveniente recorrer en primer lugar el desarrollo histórico del mecenazgo y analizar el dominio que los monarcas tenían en este ámbito.

1. **Mecenazgo y coleccionismo durante la Edad Media y Moderna.**

Las relaciones entre mecenazgo y coleccionismo son muy claras desde los inicios de la Historia de las colecciones y museos. También es patente la vinculación entre arte

⁴⁰ LAVALLE-COBO, Teresa, *El mecenazgo de Isabel de Farnesio, reina de España (1714-1766)*, Universidad Autónoma de Madrid, 1993.

⁴¹ Entre otros, ALMAGRO-GORBEA, Martín y MAIER ALLENDE, Jorge (coords.), *op. cit.* (2010); *El Real Sitio...* (2000); FRAGNITO, Gigliola (coord.), *Elisabetta Farnese principessa di Parma e regina di Spagna*, Roma Viella, 2009; MORÁN TURINA, J. M. (coord.), *El arte en la corte de Felipe V*, [catálogo de exposición], Madrid, Patrimonio Nacional, 2002 y NOEL, Charles, “‘Bárbara succeeds Elizabeth...’: the feminisation and domestication of politics in the Spanish Monarchy, 1701-1759” en CAMPBELL ORR, Clarissa (ed.), *op. cit.* (2004), pp. 155-185.

⁴² PÉREZ SAMPER, María de los Ángeles, *Isabel de Farnesio*, Barcelona, Random House Mondadori, 2003 y VÁZQUEZ GESTAL, Pablo, *Una nueva majestad: Felipe V, Isabel de Farnesio y la identidad de la monarquía (1700-1729)*, Sevilla, Marcial Pons, 2013.

⁴³ Queremos aclarar que si nos referimos al *patronazgo artístico* como sinónimo de protector o defensor de las artes, con la significación masculina que el propio lenguaje conlleva, sería más adecuado utilizar el término matronazgo –castellanización del inglés *matronage*– para referirnos a las mujeres promotoras, protectoras y mecenas de las artes. A lo largo del presente trabajo utilizaré indistintamente los términos matronazgo, mecenas o promotor, haciendo referencia a un mismo significado: una persona con cierto poder –político, moral o monetario– que protege, promueve y, por lo general, financia obras artísticas. Es muy interesante en este sentido el estudio de Joaquín Yarza Luaces previamente citado (1992a).

y poder, entre un mecenazgo promovido por las altas esferas de la sociedad –casa real, nobleza y alto clero– y la ordenación de sus colecciones artísticas. Así, debemos entender que gran parte de los mecenas de la Historia fueron, por consiguiente, grandes coleccionistas.

Como sugiriera von Schlosser⁴⁴, un antecedente de las primeras colecciones artísticas reconocidas de la Historia –los tesoros de los templos griegos– son los primitivos ajuares funerarios, verdaderas cámaras de tesoros y objetos de valor material o personal. Se han estudiado ampliamente los orígenes de las colecciones en los exvotos artísticos depositados en los templos griegos, que a su vez se han considerado como un claro antecedente de no solo los museos, sino también de los tesoros medievales⁴⁵.

Es en estos tesoros o colecciones medievales, que aun poseyendo la significación privada de tesoro litúrgico⁴⁶, donde se pueden apreciar ya las relaciones con el patrocinio regio y eclesiástico. Esta cualidad de privacidad se irá diluyendo a partir del siglo XV, aunque el mecenazgo de las artes conllevara una legitimación del poder público desde los inicios de la Historia del Arte. Es la monarquía hispánica medieval y moderna, como apunta Yarza Luaces⁴⁷, quien tendrá el papel máximo como patrono, pues el peso que tiene esta institución será mucho mayor al de la nobleza y la burguesía hispánicas.

Durante la Edad Media cobrarán gran importancia las donaciones regias a las iglesias de objetos tanto de culto litúrgico como profanos⁴⁸. Pero también por su carácter

⁴⁴ VON SCHLOSSER, Julius, *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*, Madrid, Akal, 1988.

⁴⁵ MORÁN TURINA, Jose Miguel y CHECA CREMADES, Fernando, *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 15-17.

⁴⁶ Se denomina *tesoro* no solamente al conjunto de las reliquias de una iglesia que eran custodiadas en el espacio eclesial destinado a tesoro, sino también los objetos sacros, generalmente de materiales preciosos, esenciales para la celebración de la Misa. Así, las iglesias del medievo se convierten en verdaderos museos de arte. BANGO TORVISO, Isidro, “La renovación del tesoro sagrado a partir del concilio de Coyanza y el taller real de orfebrería de León. El Arca Santa de Oviedo (1072)”, *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario 2, Madrid, 2011, p. 14; ENGLISH FRAZER, Margaret, “Medieval Church Treasuries”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. XLIII, núm. 3, New York, 1986, p. 2 y FRANCO MATA, Ángela, “El tesoro románico”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, tomo 17, núm. 1-2, Madrid, 1999, p. 203.

⁴⁷ YARZA LUACES, Joaquín, *op. cit.* (1992a), p. 22.

⁴⁸ Como destacan Morán Turina y Checa Cremades, en el periodo medieval existía ya una valoración del objeto por su valor intrínseco material y no solamente litúrgico: textiles, joyas y piedras preciosas, botines

político y legitimador, estas donaciones promovidas por los reyes fueron de especial importancia en la España medieval. Son los casos del Tesoro de la Cámara Santa de Oviedo o del gran Tesoro románico de San Isidoro de León patrocinado por Fernando I (m. 1065) y Sancha (m. 1067).

Será en el siglo XV español, especialmente a partir del reinado de los Reyes Católicos (1474-1504), cuando se pueda observar un cambio en la idea de la acumulación de tesoros hacia el sentido moderno de colección⁴⁹. Aunque historiográficamente se ha hecho hincapié en el interés religioso que presidía la colección de la Capilla Real de Granada (1505), “la mera existencia de un conjunto de pinturas es un rasgo que muestra cómo, desde los inicios de la Edad Moderna, la Corte está a la cabeza de la renovación de los gustos artísticos”⁵⁰, apuntan Morán Turina y Checa Cremades. En este sentido, la gran colección de pinturas, tapices y libros de Isabel I (1451-1504) nos muestra el relevante mecenazgo ejercido por la reina castellana.

Como destaca Delfin Rodríguez, la monarquía española no solamente patrocinó a artistas y obras de arte, sino que también se convirtió en receptora “de obras que tienen su origen en otro tipo de mecenazgos”⁵¹. Esta situación causó que los monarcas se convirtieran en nuevos coleccionistas, con la intención de reafirmar así su poder y prestigio público. Este hecho no solamente se ve reflejado en los reinados de Carlos V (1516-1556) o Felipe IV (1621-1665), ampliamente estudiados por la historiografía española, sino también tras la llegada de la dinastía borbónica a España. Felipe V (1700-1746) y especialmente Isabel de Farnesio (1692-1766) introdujeron un nuevo mecenazgo monárquico que culmina con la creación del palacio de La Granja de San Ildefonso (1724).

de guerra e incluso *curiosidades* exóticas eran admiradas y coleccionadas. MORÁN TURINA, Jose Miguel y CHECA CREMADES, Fernando, *op. cit.* (1985), p. 21.

⁴⁹ BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa, “Pintura de la época de Isabel la Católica” en NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (ed.), *Isabel la Católica. Reina de Castilla*, Barcelona, Lunwerg, 2002, pp. 85-86 y CHECA CREMADES, Fernando, “Poder y piedad: Patronos y mecenas en la introducción del Renacimiento en España” en *Reyes y Mecenas...* (1992), pp. 45-46.

⁵⁰ MORÁN TURINA, Jose Miguel y CHECA CREMADES, Fernando, *op. cit.* (1985), p. 40.

⁵¹ RODRÍGUEZ, Delfin, “Mecenazgo y monarquía en España. Del Renacimiento a la Ilustración” en *Skarby Korony Hiszpańskiej. Treasures of the Spanish Crown*, Museo Nacional de Cracovia [catálogo de la exposición], Patrimonio Nacional de España, 2011, p. 37.

2. *Matronage*: el poder de las reinas en el patrocinio de las artes.

Debemos entender en primer lugar que el matronazgo de las artes en la Historia fue más favorable para las mujeres de la élite económica o social debido al propio contexto patriarcal, por lo que “female patrons are of course no more likely to be representative of the female population at any time than male patrons are representative of all men”⁵². Teniendo esto en cuenta, fueron las mujeres con cierto poder público las que ejercieron un matronazgo activo efectivo⁵³, siendo las reinas las que más sobresalieron en este ámbito.

Como indica Yarza Luaces⁵⁴, aunque a la reina se la sitúa en un papel muy secundario, como mera esposa del rey, ésta dispone no solamente del poder introductor de novedades, gustos y objetos artísticos de su lugar de origen, sino que tiene la capacidad de educar a sus herederos y de gobernar⁵⁵. Así, las reinas utilizaron el patrocinio de las artes “to assert their power openly (...) using it effectively toward a variety of ends”⁵⁶.

En el caso español, nos encontramos ejemplos de patrocinio femenino desde el Bajo Imperio, donde destacarán un grupo de mujeres propietarias de un patrimonio en fincas y esclavos, donde ellas tendrán el control total. Asimismo, las donaciones culturales serán práctica común entre mujeres de la alta sociedad durante los siglos I y III d. C.⁵⁷. A partir de época medieval, aunque “la mujer queda totalmente excluida del ámbito público”⁵⁸ aparecen una serie de *reginae iberiae* que “supieron construir a su alrededor formas de participación social y política que encabezaron los reinos cristianos de la Edad

⁵² LAWRENCE, Cynthia (ed.), *op. cit.* (1992), p. 4.

⁵³ Noelia García Pérez reseña dos tipos de patronazgo: el pasivo, aquel en que la mujer opina, pero no decide; y el activo, que implica “el ejercicio del gusto personal, manifestado en la elección” de obras artísticas concretas, fruto de su propia experiencia y criterio. Véase, GARCÍA PÉREZ, Noelia, *op. cit.* (2013), p. 4.

⁵⁴ YARZA LUACES, Joaquín, *op. cit.* (1992a), p. 24.

⁵⁵ Respecto a la significación de los poderes políticos de las reinas resultan muy interesantes los estudios de FUENTE PÉREZ, María Jesús, “¿Reina la reina? Mujeres en la cúspide del poder en los reinos hispánicos de la edad media (siglos VI-XIII)”, *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval*, núm. 16, Madrid, 2003, pp. 53-72; GARCÍA BARRANCO, Margarita, “La reina viuda o la muerte del cuerpo simbólico”, *Chronica Nova*, núm. 34, Granada, 2008, pp. 45-61 y LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, María Victoria, *op. cit.* (2014), pp. 49-80.

⁵⁶ McCASH, June Hall (ed.), *op. cit.* (1996), p. 2.

⁵⁷ Destacan, singularmente, Fabia Fabiana o Vivia Modesta. Véase, RODRÍGUEZ ACERO, Mirta Gloria, *La gestión artístico-cultural y la mujer en España*, Universidad de Málaga, 2008, pp. 15-19.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 20.

Media peninsular”⁵⁹. El matronazgo regio, entendido como una de esas formas de participación política, fue también posible gracias a los cambios jurídicos establecidos en *Las Partidas* de Alfonso X, por los que las reinas que acceden al trono en la Corona de Castilla tienen la posibilidad de “ejercer el gobierno sin ningún tipo de restricción”⁶⁰.

En la Edad Moderna, la monarquía supone la organización del poder y de la sociedad. La figura de la reina seguía siendo considerada en relación al rey, esto es, como madre y transmisora de un poder que ella no ostentaba⁶¹. A partir de la introducción de la Ley Sálica (1713) en España por parte del nuevo rey Borbón Felipe V, la condición femenina experimentó un retroceso legal en la herencia de la Corona. Aun así, aunque las mujeres perdieron su posición en la ley sucesoria, ganaron poder e influencia en su cargo como reinas consortes, madres o regentes⁶². Entre otras, algunas de las figuras femeninas que más se valieron de esta nueva situación fueron Isabel de Farnesio o Bárbara de Braganza.

Por último, no quiero dejar de señalar la figura de Isabel II (1833-1868) como reina mecenas y promotora de las artes en el siglo XIX español. Con el fin de manifestar su poder y su condición femenina, la reina española aprueba la creación, en las salas del Prado, de una galería cronológica de los reyes de España (1847)⁶³. Este proyecto museístico no lo concibió solamente como un “vehículo de propaganda para afianzar(se)

⁵⁹ No puedo dejar de citar aquí, además de doña Sancha de León y su hija Urraca de Zamora, a Toda de Pamplona, Blanca de Castilla o Constanza de Castilla. CERNADAS MARTÍNEZ, Silvia y GARCÍA-FERNÁNDEZ, Miguel (coords.), *Reginae Iberiae. El poder regio femenino en los reinos medievales peninsulares*, Universidad de Santiago de Compostela, 2015, p. 9.

⁶⁰ Siempre y cuando no existiera heredero varón, las mujeres tenían plenos derechos sucesorios. SEGURA GRAÍÑO, Cristina, “Las mujeres y la sucesión a la corona en Castilla durante la Baja Edad Media”, *En la España medieval*, núm. 12, Madrid, 1989, p. 205.

⁶¹ PÉREZ SAMPER, María de los Ángeles, *Las reinas en la monarquía española de la Edad Moderna*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

⁶² PÉREZ SAMPER, María de los Ángeles, “La figura de la reina en la nueva monarquía borbónica” en PEREIRA IGLESIAS, José Luis (ed.), *Felipe V de Borbón, 1701-1746*, Universidad de Córdoba, 2002, p. 273.

⁶³ Véase la colección «Serie cronológica de los Reyes de España» en Museo del Prado, [en línea: www.museodelprado.es/coleccion, consulta: 18-05-2016; 13:29].

en el inestable panorama político de su reinado”⁶⁴, sino que fue también una herramienta para legitimar a las figuras femeninas en el poder⁶⁵.

IV. EL PATROCINIO ARTÍSTICO FEMENINO A TRAVÉS DE LA MONARQUÍA HISPÁNICA

Como veremos a lo largo de este apartado, el patrocinio artístico efectuado por las tres soberanas elegidas comparte un planteamiento común: la propaganda de la magnificencia regia. Aunque nos encontremos con esta similitud en sus intenciones, que se verá a lo largo de la época medieval y moderna, sus mecenazgos fueron diferentes en tres temas claves: la propia personalidad de las reinas, el contexto histórico-artístico en el que les tocó vivir, además del tipo de obras de arte que patrocinaron cada una de ellas⁶⁶. A todos ellos prestaremos atención en nuestro recorrido por cada una de las soberanas.

1. Sancha de León (m.1067) y la legitimación del poder a través de las artes.

Sancha de León [Fig. 3]⁶⁷ fue la hija del rey de León Alfonso V (999-1028) y Elvira Menéndez (m. 1022). Como infanta leonesa, no estaba destinada a gobernar sobre el reino, sino que era su hermano Bermudo III quien ostentaba estos poderes. Las vicisitudes ocurridas tras la muerte de su padre, con un matrimonio fallido con el conde García de Castilla⁶⁸ y



Fig. 3. *Doña Sancha, reina de León* (detalle). Joaquín Gutiérrez de la Vega López. Medios del siglo XIX. Palacio Arzobispal de Madrid.

⁶⁴ DÍEZ, Jose Luis, *op. cit.* (2006), p. 105.

⁶⁵ Dentro de esta “galería de reyes”, cobran especial importancia los retratos de reinas como Isabel I de Castilla (1451-1504) –utilizada como paralelismo histórico de la propia Isabel II–, Sancha de León, Urraca de Asturias o doña Urraca (1081-1126). En «Serie cronológica de los Reyes de España» en Museo del Prado, [en línea: www.museodelprado.es/coleccion, consulta: 18-05-2016; 13:29].

⁶⁶ Desde un primer momento se han acotado las obras artísticas a analizar debido a la naturaleza del trabajo. De esta forma, para el periodo de Sancha de León hemos querido referirnos principalmente a las artes suntuarias y miniadas; para Isabel la Católica hemos decidido elegir a su pintor de cámara, Juan de Flandes (1465-1519); y, por último, con Isabel de Farnesio creemos conveniente analizar el coleccionismo escultórico y pictórico llevado a cabo para La Granja de San Ildefonso. No dejaremos de referirnos a otras tantas obras de arte y artistas que, gracias al mecenazgo efectuado por estas soberanas, han sido de gran importancia a la hora de entender la Historia del Arte español y aparecen recogidas en el Anexo A. Relación de obras, pp. 60-71.

⁶⁷ La relación completa de imágenes se encuentra en el Anexo B. Ilustraciones, pp. 72-87.

⁶⁸ A la muerte de su padre, Sancha es desposada por el conde García de Castilla, pero antes de que el matrimonio se lleve a término, éste es asesinado por causas políticas por el conde castellano Rui Vela. Los

la muerte de su hermano en la batalla de Tamarón (1037), significaron su llegada al trono leonés⁶⁹. Con el matrimonio en 1032 entre Sancha y Fernando⁷⁰, hijo de Sancho III de Navarra, quedaba además asegurada la unión, por primera vez, entre Castilla y León.

Esta unión político-territorial supuso una etapa de renovación cultural y de gran desarrollo de las actividades artísticas durante los siglos XI y XII, como ha sido destacado tradicionalmente por la historiografía⁷¹. Dicha situación fue propiciada por dos circunstancias políticas: la crisis de Al-Andalus y la aproximación a Europa⁷². En el aspecto territorial el reinado de Sancha y Fernando I se caracterizará por el restablecimiento de las fronteras alcanzadas antes de la llegada de al-Manṣūr (967-1002)⁷³.



Fig. 4. *Fernando I, rey de León* (detalle). Antonio Maffei Rosal. 1855. Congreso de los Diputados, Madrid.

En este contexto político se debe enmarcar la producción de una serie de objetos artísticos, de eminente carácter litúrgico, “orientados al fortalecimiento de la idea de legitimidad y creación de la imagen regia”⁷⁴ tanto a nivel simbólico como territorial. Consideramos que se debe seguir insistiendo en entender la figura histórica de Sancha como la verdadera heredera del reino de León, aunque transmisora de su poder a su marido, Fernando I [Fig. 4]. Aunque a la hora de realizar este estudio nos interesan más sus actuaciones en el campo de las artes, no

derechos del condado de Castilla pasarían de esta forma a Doña Mayor, hermana de García, y por tanto a su consorte: Sancho III de Navarra (1004-1035). ARAUZ MERCADO, Diana, *op. cit.* (2006), p. 149.

⁶⁹ Debido a la extensión limitada del trabajo, no refiero en el texto todos los hechos históricos relacionados con el reinado de Bermudo III y la llegada al trono de Sancha y Fernando, pero se pueden consultar al respecto: KLINKA, Emmanuelle, *op. cit.* (2008) y SÁNCHEZ CANDEIRA, Alfonso, *Castilla y León en el siglo XI. Estudio del reinado de Fernando I*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1999.

⁷⁰ Fernando I hereda de su padre el reino de Castilla, mientras que el reino de Aragón pasará a su hermano Ramiro. Como ha señalado la historiografía, este monarca de origen navarro supone la modernización y europeización frente a la tradición hispánica del ambiente leonés de donde procede Sancha. Véase, ARAUZ MERCADO, Diana, *op. cit.* (2006) y SÁNCHEZ CANDEIRA, Alfonso, *op. cit.* (1999).

⁷¹ Estos siglos fueron para el reino leonés un momento de esplendor artístico, con ejemplos como las catedrales románicas de Astorga y León o el monasterio de Sahagún. Véase, ÁLVAREZ DA SILVA, Noemí, *El trabajo del marfil en la España del siglo XI*, Universidad de León, 2014; GALVÁN FREILE, Fernando, “Arte y monarquía en León” en *Imágenes del poder...* (2011), pp. 177-195 y RUIZ GARCÍA, Elisa, “Arma regis: los libros de Fernando I y doña Sancha”, *Lemir*, núm. 18, Valencia, 2014, pp. 137-176.

⁷² BANGO TORVISO, Isidro, *op. cit.* (2001), p. 225.

⁷³ SÁNCHEZ CANDEIRA, Alfonso, *op. cit.* (1999), p. 35.

⁷⁴ RUIZ GARCÍA, Elisa, *op. cit.* (2014), p. 139.

se debe olvidar la gestión llevada a cabo por ella en asuntos legales⁷⁵, su presencia y estrecha colaboración en las campañas militares de reconquista de los territorios peninsulares o su decisiva influencia en asuntos religioso-funerarios de gran relevancia política⁷⁶.

El intenso mecenazgo realizado por los monarcas castellano-leoneses se tradujo en la reedificación y enriquecimiento del Tesoro de la iglesia de San Isidoro de León (1063)⁷⁷. De entre todo el conjunto de “ornamenta” otorgados, solamente hay constancia expresa de que la reina Sancha promoviera activamente tres de ellos: el *Diurnal* o *Libro de Horas* (1055), el *Liber Canticorum et orarum* (1059) y la *Cruz de marfil* (1063)⁷⁸.

⁷⁵ Además de su estrecha participación en el Concilio de Coyanza (1055) –fue convocante del mismo junto a su esposo Fernando I–, a lo largo de su vida como infanta y reina, Sancha otorga privilegios y fueros a diferentes pueblos y monasterios leoneses, como San Andrés de Espinareda (1043) o Valdesaz de los Oteros (1064). Véase, entre otros, ARAUZ MERCADO, Diana, *op. cit.* (2006), p. 151; KLINKA, Emmanuelle, *op. cit.* (2008) y MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación, *op. cit.* (1995).

⁷⁶ Se atribuye a Sancha la intercesión ante Fernando para que éste renunciara a su enterramiento en San Salvador de Oña y decidiesen edificar en León un panteón regio de tipología asturiana. Como señala Georges Martin, entre otros autores, esta decisión tenía un claro interés político y simbólico: la implantación en León de la dinastía castellano-leonesa sin olvidar la herencia recibida de la monarquía astur. Se han señalado también los paralelismos del papel intercesor de Sancha, no sólo en este ejemplo, con el modelo femenino de Esther. Véase, FUENTE PÉREZ, María Jesús, “¿Espejos de Esther? La intercesión como tarea política de la reina (León-Castilla, siglos XI-XIII)”, *e-Spania*, núm. 20, 2015 [en línea: e-spania.revues.org/24112; 19-01-2016]; KLINKA, Emmanuelle, “L’affirmation d’une nouvelle dynastie. Le panthéon royal de Saint-Isidore de León”, *e-Spania*, núm. 3, 2007 [en línea: e-spania.revues.org/19260; 25-10-2015]; KLINKA, Emmanuelle, “Entre paz de Dios y paz de las armas: el papel de las mujeres (León y Castilla en torno a los siglos XI y XII)”, *e-Spania*, núm. 20, 2015 [en línea: e-spania.revues.org/24313; 19-01-2016]; MARTIN, Georges, “Hilando un reinado. Alfonso VI y las mujeres”, *e-Spania*, núm. 10, 2010 [en línea: e-spania.revues.org/20134; 25-10-2015]; MARTIN, Therese, *op. cit.* (2000) y WILLIAMS, John, “San Isidoro in León: evidence for a New History”, *Art Bulletin*, vol. 55, núm. 2, 1973, pp. 170-184.

⁷⁷ Con motivo de la llegada de las reliquias de San Isidoro desde Sevilla a León, los monarcas dotan a la iglesia, anteriormente bajo la advocación de San Juan Bautista y San Pelayo, de un gran ajuar románico. El documento de donación, fechado el 22 de diciembre de 1063, subraya a la reina Sancha como principal promotora. Como señala Therese Martin, “although the majority of the donation was written in the first person plural (...) in a section near the end each ruler has a separate voice. Sancha spoke first and at much greater length, demonstrating her role as the primary patron of the site”. Véase, ANDRÉS ORDAX, Salvador, “El tesoro de la monarquía leonesa” en ROBLES GARCÍA, Constantino y LLAMAZARES RODRIGUEZ, Fernando (coords.), *Real Colegiata de San Isidoro: relicario de la monarquía leonesa*, Edileña, 2007, pp. 168-193; BANGO TORVISO, Isidro, *op. cit.* (2001), pp. 223-227; MARTIN, Georges, *op. cit.* (2010); MARTIN, Therese, *op. cit.* (2000), pp. 66-72; RUIZ GARCÍA, Elisa, *op. cit.* (2014), p. 139.

⁷⁸ Como indicó Bango Torviso, aunque los códices miniados no aparecen en el documento de 1063 –seguramente por ser piezas realizadas previamente al año de donación–, consideramos su estudio por la intencionalidad política que tienen. El listado total de las obras, actualmente conservadas, patrocinadas por los reyes se recoge en el Anexo A. Relación de obras, pp. ÁLVAREZ DA SILVA, Noemí, *op. cit.* (2014), p. 59 y BANGO TORVISO, Isidro, *op. cit.* (2001), p. 224.

Como señalara Fernando Galván⁷⁹, no resulta extraña la relación entre monarquía y producción de manuscritos, pues existía ya una larga tradición hispana asociada a donaciones regias de códices miniados, al menos desde época de Alfonso II (791-842). Además del *Diurnal* y el *Liber Canticorum*, que desarrollaremos a continuación, la presencia de Sancha en los otros dos códices coetáneos procedentes de San Isidoro, las *Etimologías* y el *Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana*, se muestra de manera explícita⁸⁰. Además, tanto estos códices como el resto de piezas del Tesoro participan de una relación con imágenes imperiales europeas, al menos las de carácter público⁸¹.

El *Libro de Horas de Fernando I y Sancha* (1055)⁸², que se conserva en la Universidad de Santiago de Compostela, es “una de las muestras más significativas de códices iluminados del siglo XI”⁸³. Este manuscrito, compuesto por 226 folios, fue un encargo de Sancha como obsequio a su esposo, explicado no solamente a través de la miniatura del fol. 6v [Fig. 5] sino también por el *exlibris* del fol. 208v: «Sancia ceu uoluit/ quod sum regina peregit:/ Era millena nouies/ dena quoque terna:/ Petrus erat scriptor/ Fructosus denique pictor»⁸⁴ [Fig. 6].

⁷⁹ GALVÁN FREILE, Fernando, “El ‘Liber Canticorum et horarum’ de Sancha (B. G. U. S., MS. 2668): entre la tradición prerrománica y la modernidad” en *Imágenes del poder...* (2011), p. 453.

⁸⁰ Mientras que en el *Liber canticorum* es la única destinataria del manuscrito, en el *Beato* y el *Diurnal* comparte protagonismo con su esposo; y en las *Etimologías* con su hijo Sancho. Como subrayaron Fernando Galván y Sandra Sáenz-López, entre otros, la soberana se distingue más que Fernando I como mecenas y propietaria de códices. ÁLVAREZ DA SILVA, Noemí, *op. cit.* (2014), p. 61; GALVÁN FREILE, Fernando, “El ‘Liber Canticorum...’ (2011), pp. 453-454 y SÁENZ-LÓPEZ PÉREZ, Sandra, “El mundo para una reina: los *mappaemundi* de Sancha de León (1013-1067)”, *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario, Madrid, 2010, p. 319.

⁸¹ Mientras que en el *Diurnal* se utiliza un estilo y lenguaje áulicos en relación con las novedades europeas, el *Liber canticorum*, de carácter privado devocional, se sitúa más cercano a la tradición hispana. Para Manuel Antonio Castiñeiras, otras piezas del tesoro, como el *Crucifijo de marfil* remite a temas otonianos; también ha sido estudiada la relación entre el *Arca de San Isidoro* (1063-1065) con las Puertas de Bronce de San Miguel de Hildesheim (1015). CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, “Algunos usos y funciones de la imagen en la miniatura hispánica del siglo XI: los Libros de Horas de Fernando I y Sancha” en COSTA, Marisa (ed.), *Propaganda e poder. Congresso Peninsular de História da Arte*, Lisboa, Ediciones Colibrí, 2000, pp. 71-94.

⁸² El contenido del códice consta en su mayor parte de un *salterium cum canticis* seguido de los oficios nocturnos de las Horas. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, *op. cit.* (2013), p. 1143.

⁸³ ARAUZ MERCADO, Diana, *op. cit.* (2006), p. 151.

⁸⁴ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, *op. cit.* (2000), p. 80 y DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio, *op. cit.* (1983), pp. 283-287.

Del estilo del *Libro de Horas* se ha señalado la dicotomía en el uso de características propias de la tradición hispánica de los siglos X y XI junto a fórmulas innovadoras, ultrapirenaicas⁸⁵. De esta forma, la ambientación palatina de la miniatura de presentación, el uso de los colores imperiales –púrpura y dorado– y la inclusión de parte del *De psalmorum usus liber* de Alcuino de York, así como una oración de San Agustín, ponen en relación este códice con la *Biblia de Vivian* (ca. 846) de Carlos el Calvo (843-869) [Fig. 7]⁸⁶.

La miniatura citada, que presenta a los dos monarcas y un personaje central, quizás el escriba Petrus, es el primer ejemplo miniado hispánico de representación de los donantes y ha sido ampliamente estudiada por la historiografía⁸⁷. Esta escena de entrega deja clara la intencionalidad política y simbólica de este manuscrito: la exaltación de Fernando como *imperator* leonés y la idea de Sancha como verdadera heredera de la dinastía leonesa⁸⁸. Esta última idea queda también explicada en el *exlibris* del laberinto inmediatamente anterior (fol. 6r): «Ferdinandi regis sum liber. Ferdinandi regis necnon et Sancia regina sum liber»⁸⁹ [Fig. 8].



Fig. 5. *Libro de Horas* (escena de presentación, fol. 6v). 1055. Universidad de Santiago de Compostela.

⁸⁵ Autores como John Williams han señalado semejanzas con la miniatura navarra y gascona contemporánea, como el privilegio de dotación de Santa María de Nájera (1054) y novedades ultrapirenaicas como el *Beato de Saint-Sever* (1050-1060) o la miniatura del Canal de la Mancha. Véase, CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, *op. cit.* (2013), p. 1146.

⁸⁶ Otras características formales, como la tabla del obituario regio leonés, están relacionadas con fórmulas carolingio-otonianas como el *Salterio de Folchart* (872-883) o el *Codex Aureus* de Echternach (1025-1040). CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, *op. cit.* (2013), pp. 1143-1144 y WALKER VADILLO, Mónica Ann, “La presentación o dedicación de manuscritos en la miniatura”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, núm. 11, Madrid, 2014, pp. 53-64.

⁸⁷ Además de los estudios ya citados, cabe destacar la propuesta de Francisco Prado-Vilar para el personaje central, que él asocia con el hijo de los monarcas, Alfonso VI, y por tanto con una legitimación dinástica del poder. PRADO-VILAR, Francisco, “Lacrimae Rerum: San Isidoro de León y la memoria del padre”, *Goya. Revista de Arte*, núm. 328, Madrid, 2009, pp. 195-221.

⁸⁸ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, *op. cit.* (2013), p. 1144 y YARZA LUACES, Joaquín, “La peregrinación a Santiago y la pintura y miniaturas románicas”, *Compostellanum*, vol. XXX, núm. 3-4, Santiago de Compostela, 1985, pp. 372-375.

⁸⁹ Este tipo de laberintos se adhiere a la tradición astur de los acrósticos regios, utilizados en un primer momento en la placa conmemorativa del rey Silo (m. 783) en Santianes de Pravia y posteriormente en los *exlibris* de Alfonso III (866-910). Véase, CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, *op. cit.* (2000), pp.

El *Liber canticorum et orarum*, realizado por Christoforus unos años después para la reina Sancha, se conserva en la Universidad de Salamanca. Como comentamos anteriormente, es la única obra conocida del Tesoro de la que fue única propietaria la reina⁹⁰. Este ejemplar de pequeño tamaño, actualmente incompleto, cuenta con 187 folios y, frente a las características de modernidad vistas en el *Libro de Horas*, “retoma con fuerza la tradición hispánica mozárabe”⁹¹. En este manuscrito se nos presenta a la soberana como “misera et peccatrix” [Fig. 9], fórmula que además de confirmar el carácter devocional privado del códice, relaciona a Sancha con su papel de señora del Infantado de San Pelayo y abadesa de su monasterio (1028-1032)⁹².

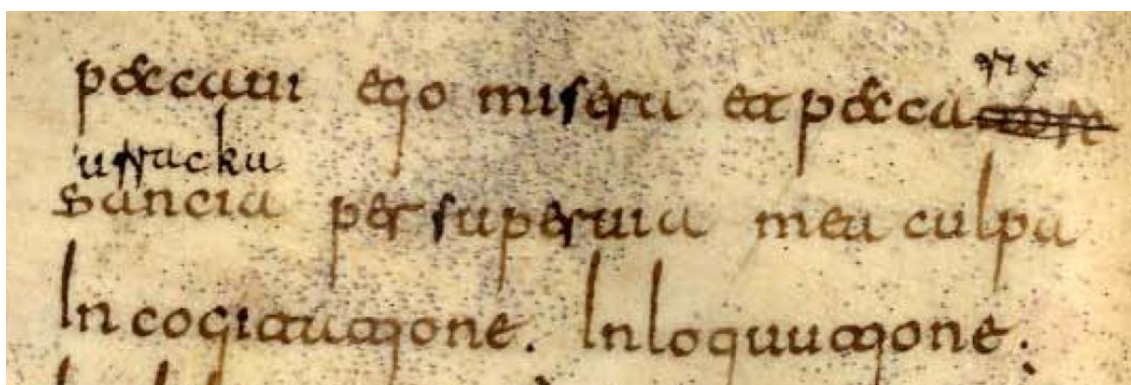


Fig. 9. *Liber canticorum et orarum* (Confesión «(...) peccavi ego misera et peccatrix Sancia -Urracka-, fol. 179v). 1059. Universidad de Salamanca

Para Manuel Castiñeiras⁹³, que el *Liber canticorum* pasara en herencia a su hija Urraca “corroboración el fuerte vínculo existente entre ambas”. En la medida en que esta infanta llevó a término la construcción del Panteón Real de San Isidoro y enriqueció su

79-80 y RICO CAMPS, Daniel, “Inscripciones monumentales del siglo VIII (de Cangas a Pravia)”, *Territorio, sociedad y poder: revista de estudios medievales*, núm. 9, Oviedo, 2014, pp. 88-89.

⁹⁰ El nombre de la soberana aparece en dos ocasiones: en la D inicial del fol. 2r y en la denominada confesión “ego misera et peccatrix Sancia” (fol. 179v), donde posteriormente se añadió encima el de su hija Urraca, como se puede ver en la imagen superior. Véase, ÁLVAREZ DA SILVA, Noemí, *op. cit.* (2014), p. 61; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, “Liber canticorum et orarum de Sancha” en BANGO TORVISO, Isidro (coord.), *op. cit.* (2001), p. 233; GALVÁN FREILE, Fernando, “El ‘Liber Canticorum...’ (2011), pp. 451-452; KLINKA, Emmanuelle, “‘Ego misera et peccatrix...’: El Liber mozarabicus canticorum et horarum (Salamanca, ms. 2668)”, *e-Spania*, núm. 13, 2012 [en línea: e-spania.revues.org/21044; 18-01-2016] y SÁENZ-LÓPEZ PÉREZ, Sandra, *op. cit.* (2010), p. 319.

⁹¹ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, *op. cit.* (2001), p. 233 y GALVÁN FREILE, Fernando, “El ‘Liber Canticorum...’ (2011), p. 459.

⁹² Véase, KLINKA, Emmanuelle, *op. cit.* (2008) y KLINKA, Emmanuelle, *op. cit.* (2012).

⁹³ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, *op. cit.* (2001), p. 233.

Tesoro –con la donación de el *Cáliz de agata* (segunda mitad s. XI) [Fig. 10]–, “she was in some way following her family’s tradition of female patronage”⁹⁴ y el rol devocional de su madre.

De las tres piezas consideradas, la que consta documentalmente en el privilegio de donación de San Isidoro es el *Crucifijo de marfil* (1063)⁹⁵ [Fig. 11] actualmente conservado en el Museo Arqueológico Nacional. Este crucifijo representa en el anverso la primera imagen escultórica conocida en el arte hispánico de Cristo crucificado⁹⁶, en este caso de cuatro clavos, sin nimbo y vistiendo *perizonium*. La figura de Cristo, cuya expresividad se acentúa por el uso de azabaches en sus ojos, tiene una pequeña oquedad en la espalda a modo de relicario⁹⁷. Bajo los pies del crucificado, que descansan en una peana, se representa la figura de Adán resucitado⁹⁸



Fig. 11. *Crucifijo de marfil* (anverso). Taller leonés. 1063. Museo Arqueológico Nacional.

⁹⁴ MARTIN, Therese, *op. cit.* (2000), p. 3.

⁹⁵ En el documento de donación aparece citada una cruz de oro con piedras, no conservada, y tras esta, se hace mención a una “*aliam eburneam in similitudinem nostri Redemptoris*”, la cruz que nos ocupa. En forma de cruz latina, rompe la tradición hispana de las cruces patadas. De posible taller leonés, esta obra sigue modelos otomanos y carolingios, relacionándose con, entre otras, la *Cruz de altar de la abadesa Matilde* (973-982). En cuanto a la función de esta estauroteca o cruz-relicario, pudo ser de altar o de carácter procesional, considerándose un precedente de la *Cruz de San Salvador de Fuentes* (s. XII). ANDRÉS ORDAX, Salvador, *op. cit.* (2007), p. 175; FERNÁNDEZ SOMOZA, G., “Cruz de Fernando I y Sancha” en BANGO TORVISO, Isidro (coord.), *op. cit.* (2001), pp. 230-231; FRANCO MATA, Ángela, “El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, tomo 9, núm. 1-2, Madrid, 1991, pp. 35-68 y LORENZO ARRIBAS, Josemi, “Crucifijo de don Fernando y doña Sancha”, *Tesoro a Tesoro*, Museo Arqueológico Nacional, 2010.

⁹⁶ FERNÁNDEZ SOMOZA, G., *op. cit.* (2001), pp. 230-231.

⁹⁷ Como es usual en este tipo de piezas, se cree que la reliquia contenida debía ser un fragmento del *lignum crucis* o la reliquia de la Vera Cruz, descubierta por Santa Elena, madre del emperador Constantino, en el siglo IV. ANDRÉS ORDAX, Salvador, *op. cit.* (2007), p. 176.

⁹⁸ Esta iconografía es habitual en los crucificados, bien representado a través de una calavera o, como en este caso, con la figura completa del primer hombre. Este tema, basado en los Evangelios Apócrifos, explica que la Cruz habría sido erigida sobre la tumba de Adán, el cual resucita al caer sobre ella la sangre de Jesús, alegoría religiosa de la redención humana y prefiguración de la resurrección de Cristo. Como indica Laura Rodríguez, este detalle iconográfico se hizo usual en las cruces de orfebrería del periodo gótico. *Ibidem*, p. 176 y RODRÍGUEZ PEINADO, Laura, “La Crucifixión”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. II, núm. 4, Madrid, 2010, pp. 29-30.

y bajo éste, una inscripción nos indica el patrocinio regio: «Fredinandvs rex / Sancia Regina» [Fig. 12]. Sobre la cabeza de Cristo nos encontramos con la inscripción «ihc naza / renvs rex / ivdeorv[m]» y la imagen de Cristo triunfante, con nimbo crucífero y sosteniendo la cruz de la victoria en su mano derecha⁹⁹.



Fig. 13. *Crucifijo de marfil* (reverso). Taller leonés. 1063. Museo Arqueológico Nacional.

Esta iconografía alusiva a la redención del hombre se acentúa con la representación en el reverso del *Cordero místico*, nimbado y con la banderola de triunfo entre sus patas, y el *Tetramorfos* [Fig. 13]. Se ha relacionado esta pieza con la liturgia funeraria de Fernando I, tanto por la iconografía como por la significación de la inscripción regia, que indica posesión¹⁰⁰.

Como hemos visto, el patrocinio artístico de Sancha de León atendió a “una serie de intereses de carácter propagandístico”¹⁰¹ en pos de lograr la legitimación de su poder, pero también atendió a los gustos y herencia dinástica propios de la reina. Como

destaca Elisa Ruiz¹⁰², esta suerte de *arma regis* creados entre 1047 y 1065 fueron en realidad unos *arma reginae*.

⁹⁹ Salvador Andrés considera que esta imagen es una representación sintética de la *Anástasis*, referencia a “la salvación de la Humanidad por la acción redentora de Cristo”. Esta idea se refuerza tanto por la figura de Adán como por las imágenes del reverso de la pieza. ANDRÉS ORDAX, Salvador, *op. cit.* (2007), p. 176.

¹⁰⁰ Entre otros, ANDRÉS ORDAX, Salvador, *op. cit.* (2007), p. 176; FRANCO MATA, Ángela, *op. cit.* (1991), p. 61; FERNÁNDEZ SOMOZA, G., *op. cit.* (2001), pp. 230-231 y LORENZO ARRIBAS, Josemi, *op. cit.* (2010).

¹⁰¹ ÁLVAREZ DA SILVA, Noemí, *op. cit.* (2014), p. 59.

¹⁰² La autora utiliza el término *arma* en sentido metafórico para designar a este conjunto de instrumentos artísticos creados con un fin legitimador. RUIZ GARCÍA, Elisa, *op. cit.* (2014), p. 152.

2. Isabel I de Castilla (1451-1504) y la pintura flamenca.



Fig. 14. *Isabel la Católica* (detalle). ¿Juan de Flandes?. Hacia 1500. Palacio Real de Madrid. Aragón (1452-1516)¹⁰⁵.

Isabel I de Castilla [Fig. 14], hija del rey castellano Juan II (1405-1454) e Isabel de Portugal, nace en Madrigal de las Altas Torres (Ávila) a mediados del siglo XV. La vida de Isabel estará marcada desde su juventud por las guerras políticas de sucesión a la Corona de Castilla, primero frente a su hermano Enrique IV y más tarde frente a su sobrina, Juana¹⁰³. Como indica Segura Graíño¹⁰⁴, durante toda su vida “luchó por el poder, lo consiguió y lo ejerció”, llegando a ser reina de Castilla desde 1474 y reina consorte de Aragón desde 1479 por su matrimonio con Fernando II de

La época de Isabel la Católica fue un momento de transición social y cultural, una época de cambios caracterizada por la crisis de los elementos medievales y la penetración del pensamiento humanista, que posibilitó, entre otras cosas, una mayor libertad de actuación de las mujeres en el campo cultural¹⁰⁶. Además, su reinado estará marcado por tres condicionantes: en primer lugar, la unión de las coronas de Castilla y Aragón, que posibilitarán la reconquista de los territorios ocupados, la consecuente unificación

¹⁰³ Por límites de extensión, no refiero el contexto político-histórico del reinado de Isabel la Católica. Puede consultarse al respecto, entre otros, EDWARDS, John, *La España de los Reyes Católicos (1474-1520)*, Barcelona, Crítica, 2001. Es también muy interesante el compendio bibliográfico sobre los Reyes Católicos realizado por Miguel Ladero Quesada (2004).

¹⁰⁴ Isabel es reconocida legítima heredera por el acuerdo de los Toros de Guisando (1468). Su llegada al trono reafirmó el derecho sucesorio de las mujeres en la Corona de Castilla, legislado en las *Partidas* de Alfonso X. Véase, SEGURA GRAÍÑO, Cristina, *op. cit.* (1989), pp. 205-214 y SEGURA GRAÍÑO, Cristina, “Las mujeres en la época de Isabel I de Castilla”, *Anales de Historia Medieval de la Europa Atlántica*, núm. 1, Santander, 2006, pp. 161-187.

¹⁰⁵ Hijo del rey Juan II de Aragón (1398-1479) y su segunda esposa Juana Enríquez, Fernando el Católico nace en Sos en 1452. Heredará de su padre las coronas de Aragón y Sicilia. En 1469 tendrá lugar el matrimonio con Isabel, un matrimonio *semisecreto*, en contra de la voluntad del entonces rey de Castilla Enrique IV y sin bula papal apropiada –puesto que Fernando e Isabel eran primos segundos, necesitaban de una dispensa canónica que autorizase su enlace–. Véase, EDWARDS, John, *op. cit.* (2001), pp. 21-27.

¹⁰⁶ Isabel se rodeó en la Corte de una serie de mujeres que influyeron tanto en la cultura como en los aspectos religiosos en España, entre las que caben destacar a Juana de Mendoza, Beatriz de Silva, Teresa Enríquez, Beatriz de Bobadilla o Beatriz Galindo *la Latina*. SEGURA GRAÍÑO, Cristina, *op. cit.* (2006), pp. 179-183.

territorial bajo una sola Corona, y la apertura política y cultural al exterior –Europa, Canarias y América–.

Una de las estrategias que utilizó la soberana para forjar su imagen pública fue el patrocinio artístico. Al igual que veíamos en el caso anterior, Isabel seguirá recurriendo al poder del arte para legitimar su *potestas* pública, aunque ahora nos encontramos en un contexto histórico-cultural muy diferente. La novedad radica en el significado político, triunfal y emblemático de las obras promovidas. Pese a que nos encontramos con intervenciones artísticas patrocinadas conjuntamente con su esposo Fernando [Fig. 15], el mecenazgo exclusivo de la reina en multitud de obras de arte la convierten en “uno de los mayores promotores del arte hispano en la Edad Media”, como afirma Yarza Luaces¹⁰⁷.



Fig. 15. *Fernando el Católico* (detalle). ¿Michel Sittow?. ca. 1470-1520. Colección Real de Windsor.

Checa Cremades ha señalado que el mecenazgo artístico y la imagen regia sufrirán una profunda evolución a lo largo del reinado de los Reyes Católicos, y especialmente a partir de la conquista de Granada en 1492¹⁰⁸. Una de las principales preocupaciones para los soberanos será la creación y valoración de su propia imagen real –esto es, el dominio

¹⁰⁷ YARZA LUACES, Joaquín, *Los Reyes Católicos: paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, Nerea, 1993, p. 66. Véase también, YARZA LUACES, Joaquín, “Isabel la Católica: promotora de las artes”, *Reales Sitios*, vol. XXVIII, núm. 110, Madrid, 1991, pp. 57-64 y YARZA LUACES, Joaquín, *op. cit.* (2005).

¹⁰⁸ Es el viajero alemán Jerónimo Münzer quien detalla esta política artística de los Reyes Católicos: «El rey, juntamente con la reina, una vez conquistada Granada y reducida España al mejor estado, se consagran ahincadamente a la religion, restauran las iglesias antiguas, edifican otras nuevas y fundan y dotan numerosos monasterios (...) Tanto hace este rey en favor de la religion, que lo creerías otro Carlomagno. Igualmente la reina». Véase, CHECA CREMADES, Fernando, *op. cit.* (1992), pp. 36-39 y CHECA CREMADES, Fernando (coord.), *Tesoros de la Corona de España. Tapices flamencos en el Siglo de Oro*, [catálogo de exposición], Bruselas, Fonds Mercator, 2010, p. 18.

simbólico del poder regio– a través de no sólo retratos, sino también de emblemas y escudos que se sitúan en la arquitectura pública¹⁰⁹.



Fig. 17. *Virgen de los Reyes Católicos* (detalle). Maestro anónimo. 1491-1493. Museo Nacional del Prado.

Entre otras obras, cabe resaltar el despliegue simbólico en el monasterio toledano de San Juan de los Reyes [Fig. 16], edificio con el que los Reyes Católicos “inauguran un programa de construcciones orientado a la exaltación de la imagen de su poder”¹¹⁰. Además, vinculados a la tradición medieval nos encontramos con los retratos de los monarcas en pinturas religiosas de diversas procedencias que han sido ampliamente estudiadas, como el *Político de los Sagrados Corporales de Daroca* (h. 1482-1488) o la *Virgen de los Reyes Católicos* (1491-1493) [Fig. 17]¹¹¹.

Como ya había comentado, uno de los rasgos más novedosos de este periodo es el inicial interés de Isabel por el coleccionismo, sea este pictórico, bibliográfico o relacionado con la orfebrería¹¹². Aunque tradicionalmente se ha hecho hincapié en que

¹⁰⁹ Como señala Yarza Luaces, ya desde el reinado de Juan II se empiezan a definir con más precisión los poderes de los monarcas; pero será a partir del reinado de los Reyes Católicos cuando la configuración de la imagen real se lleve a la práctica, buscando la proyección pública. Véase, CHECA CREMADES, Fernando, “El esplendor de la magnificencia: el mecenazgo real” en *Reyes y Mecenas...* (1992), p. 417; MORTE GARCÍA, Carmen, “La imagen de Fernando el Católico en el arte: el tiempo vivido y el tiempo recreado (1452-1700)” en EGIDO, Aurora y LAPLANA GIL, José Enrique (eds.), *La imagen de Fernando el Católico en la Historia, la Literatura y el Arte*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2014, pp. 279-374 y YARZA LUACES, Joaquín, *op. cit.* (1993), p. 54.

¹¹⁰ DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, “San Juan de los Reyes: espacio funerario y aposento regio”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 56, Valladolid, 1990, p. 366.

¹¹¹ Estas y otras piezas han sido estudiadas por, entre otros, Lacarra Ducay, Morte García, Silva Maroto o Yarza Luaces. Véase, MORTE GARCÍA, Carmen, *op. cit.* (2014), pp. 305-310.

¹¹² Debemos tener en cuenta que ya en la Edad Media existía un interés estético del objeto a coleccionar, se tiene en cuenta no solamente la función, sino también el valor intrínseco y material. Así, el coleccionismo de Isabel no solamente se basaba en pintura de devoción y relicarios –como la arqueta y el *Lignum crucis* de la Capilla Real de Granada–, sino también en tapices y paños flamencos, códices iluminados –como el *Breviario de Isabel la Católica* (ca. 1497) conservado en la British Library– u orfebrería y joyas. También es destacable la valoración de los objetos exóticos y *naturalia* –papagayos, el cuerno de unicornio...– por parte de la reina. Véase, SILVA MAROTO, Pilar, “La colección de pinturas de Isabel la Católica” en CHECA CREMADES, Fernando (coord.), *Isabel la Católica. La Magnificencia de un Reinado*, [catálogo de exposición], Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 115-126; YARZA

esta soberana no fue coleccionista como tal, pues las obras que poseía “todavía respondían a la idea medieval de tesoro”¹¹³, creo que por el número de obras artísticas reunidas y su diversidad de procedencias, hacen de Isabel una verdadera coleccionista de finales de la época medieval. Este hecho, y que parte de las obras artísticas que poseía fueran legadas a la Capilla Real de Granada a su muerte, evidencian la importancia que dio a su patrimonio artístico¹¹⁴.

Tradicionalmente se han destacado las dos características fundamentales de la colección de pinturas de la reina: su temática religiosa, de devoción privada, y el gusto por el mundo flamenco¹¹⁵. Como indica Yarza Luaces, entre otros autores, aunque el modelo pictórico de los primitivos flamencos ya se había introducido en España durante el reinado de Juan II –se considera unánimemente a Jorge Inglés (doc. 1445-1475) como uno de los primeros introductores de esta pintura en Castilla, gracias al mecenazgo de la familia Mendoza–, Isabel se convierte en una de las grandes responsables de que esta

LUACES, Joaquín “Isabel la Católica coleccionista, ¿sensibilidad estética o devoción?” en VALDEÓN BARUQUE, Julio (ed.), *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica*, III Simposio sobre el reinado de Isabel la Católica, Valladolid, Ámbito Ediciones, 2003, pp. 219-248 y YARZA LUACES, Joaquín, *op. cit.* (2005).

¹¹³ CHECA CREMADES, Fernando, *op. cit.* (1992), p. 46. Recientemente algunos autores han vuelto a recalcar que la acumulación de pinturas por parte de Isabel no implicaba una concepción de colección moderna. Véase, entre otros, DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, “The artistic patronage of Isabel the Catholic: Medieval or Modern?” en WEISSBERGER, Barbara (ed.), *Queen Isabel I of Castille – Power, Patronage and Persona*, Woodbrige, Tamesis, 2008, pp. 123-148; ISHIKAWA, Chiyo, “La llave de Palo: Isabel la Católica as patron of religious literature and painting” en BORUCHOFF, David A. (ed.), *Isabel la Católica, Queen of Castille: Critical Essays*, New York, MacMillan, 2003, pp. 103-154 y ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, *op. cit.* (2008), pp. 45-66.

¹¹⁴ Cuando Isabel expresa en su testamentaria que «las cosas que yo tengo en los alcáçares de la çibdad de Segouia, e todas las ropas e joyas e otras cosas de mi cámara e de mipersona, e qualesquier otros bienes muebles (...) que quiero e mando que sean lleuadas e dadas a la iglesia de la çibdad de Granada» (fols. 7v-8r), nos encontramos ante una concepción museística novedosa. Este hecho hace que para algunos autores la colección regia no pueda interpretarse únicamente con el significado de tesoro medieval, puesto que nos encontramos con conceptos más modernos de coleccionismo regio. Véase, MORÁN TURINA, Jose Miguel y CHECA CREMADES, Fernando, *op. cit.* (1985), pp. 38-40 y YARZA LUACES, Joaquín, *op. cit.* (1993), p. 66.

¹¹⁵ Además de que debemos tener en cuenta que muchas de las obras no han llegado a nuestros días, creo que se debe seguir insistiendo en que el coleccionismo de la reina no solamente se basaba en pintura religiosa, sino que también tenía cabida la temática profana, como se puede ver en la biblioteca de la reina, en lienzos y tapices de temática histórica o en la sillería de coro de la catedral de Toledo. Véase, CHECA CREMADES, Fernando, *op. cit.* (1992), pp. 45-46; CHECA CREMADES, Fernando (coord.), *op. cit.* (2010), pp. 18-19 y SILVA MAROTO, Pilar, *op. cit.* (2004), pp. 115-126. Una lista completa de las pinturas de la colección de la soberana se puede consultar en PITA ANDRADE, Jose Manuel, “Pinturas y pintores de Isabel la Católica” en ANES, Gonzalo (dir.), *op. cit.* (2006), pp. 33-68.

estética se reafirmara en tierras castellanas¹¹⁶. Una de las principales causas fue que la reina buscó a sus pintores de cámara en Flandes.

Desde 1489 a la muerte de la soberana, en 1504, fueron cuatro los pintores extranjeros que estuvieron al servicio de la corte: Antonio Inglés, Michel Sittow (1468-1525), Juan de Flandes (doc. 1496-1519) y Felipe Morras. Estos artistas, llamados a Castilla por razones dinásticas y de prestigio¹¹⁷, introdujeron en la pintura hispana una gran novedad: el retrato áulico moderno¹¹⁸. Como ha indicado Silva Maroto, es la primera vez en la monarquía castellana que nos encontramos con pintores de corte que trabajan exclusivamente al servicio de la reina¹¹⁹.

De estos cuatro pintores, del que mayor número de piezas documentadas y conservadas tenemos es Juan de Flandes, pintor de cámara de Isabel desde su llegada en 1496¹²⁰ hasta la muerte de la soberana en 1504. De su vida, formación artística y obras

¹¹⁶ Entre otros, DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, *op. cit.* (1993), p. 117; SILVA MAROTO, Pilar, “Las relaciones artísticas entre Flandes y Castilla en el siglo xv” en GARCÍA SORIA, María y BAYÓN PERALES, María (coords.), *Aragón y Flandes: un encuentro artístico (siglos xv-xvii)*, Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza, 2015b, pp. 67-76 y YARZA LUACES, Joaquín, *op. cit.* (1992a), p. 23.

¹¹⁷ Además de que esta tipología pictórica funcionaba en la creación de la imagen pública regia, los Reyes Católicos necesitaban tener retratos de sus hijos para favorecer los futuros enlaces de éstos, en un contexto de políticas matrimoniales europeas. Se conoce una carta, fechada en 1486, en la que Fernando el Católico le comunicaba a su hermana Juana, reina de Nápoles, que no podía enviarle un retrato del príncipe don Juan «por no haber fallado aquí tal pintor, pero que muy presto las mandaremos pintar y le seran embiadas». Véase, MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel, “El pintor Antonio Inglés y la embajada inglesa en España en 1489” en COSMEN ALONSO, Concepción, HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria y PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA, María (coords.), *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, Universidad de León, 2009, pp. 151-164; MORTE GARCÍA, Carmen, *op. cit.* (2014), pp. 283-284; SILVA MAROTO, Pilar, “Pintura y sociedad en Castilla en época de los Reyes Católicos” en *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001b, p. 624 y SILVA MAROTO, Pilar, *op. cit.* (2009), pp. 54-55.

¹¹⁸ Este tipo de retrato, de origen flamenco-borgoñón, individualiza plenamente al retratado, el cual aparece de busto, ligeramente girado y sobre fondo de color oscuro.

¹¹⁹ SILVA MAROTO, Pilar, *op. cit.* (2001b), p. 624.

¹²⁰ La primera mención documental que conocemos lo sitúa en Castilla, concretamente por una Cédula Real en las cuentas de tesorería de la reina, fechada el 12 de julio de 1496 en Almazán (Soria), por la que se le pagaron 6.000 maravedíes a Juan de Flandes «de que su Alteza le fiso merced para ayuda de su costa». Este pintor debió llegar acompañando a la embajada que el emperador Maximiliano I envió para concertar el doble proyecto matrimonial de sus hijos, Margarita de Austria y Felipe el Hermoso. Hasta el 27 de octubre de 1496 no se asienta como pintor de cámara de la Reina Isabel con un sueldo anual de 20.000 maravedíes. A partir del 8 de marzo de 1498 su sueldo asciende a 30.000 maravedíes. BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa, *op. cit.* (2002), p. 124; DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, *op. cit.* (1993), p. 123; PITA ANDRADE, Jose Manuel, *op. cit.* (2006), p. 26; SILVA MAROTO, Pilar, “Juan de Flandes” en PATOUL, Brigitte y VAN SCHOUTE, Roger (dirs.), *Les primitifs flamands et leur temps*, Bruselas, La Renaissance du Livre, 1994,

anteriores a su llegada a España no conocemos nada, pero ha sido adscrito por su estilo a la escuela ganto-brujense, emparentado con Hans Memling, Gérard David, Justo de Gante, el Maestro de María de Borgoña y Hugo van der Goes¹²¹.

Al fallecer la reina, Juan de Flandes decide permanecer en Castilla, primero desplazándose a Salamanca, donde es contratado para realizar el retablo de la capilla de la Universidad –del que se conservan las tablas de la predela que representan a *Santa Apolonia y María Magdalena* (1507-1508)¹²²– y el retablo de San Miguel de la catedral vieja; y en 1509 a Palencia, donde ejecuta las pinturas del retablo mayor de la catedral –de donde procede *La Crucifixión* (1509-1519) del Museo del Prado [Fig. 18]–, quedando inconcluso a su muerte en 1519¹²³.



Fig. 18. *La Crucifixión* (detalle). Juan de Flandes. 1509-1519. Museo Nacional del Prado.

Además de las obras realizadas por encargo de Isabel la Católica, que veremos a continuación, se le atribuyen, entre otras, una tablita de devoción con la representación de *Cristo sobre la piedra fría* (h. 1496-1497)¹²⁴, los *Santos Miguel y Francisco* (ca. 1505-

pp. 573-583; SILVA MAROTO, Pilar, *op. cit.* (2004), p. 125 y SILVA MAROTO, Pilar, *op. cit.* (2009), pp. 59-62.

¹²¹ De una obra homónima no conservada de este último pintor se sirve para *La lamentación sobre Cristo muerto* (c. 1500), actualmente en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid. DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, *op. cit.* (1993), p. 123; «Flandes, Juan de» en Enciclopedia online del Museo del Prado [en línea: www.museodelprado.es, 28-05-2016; 18:42] y «Juan de Flandes» en Museo Thyssen-Bornemisza [en línea: www.museothyssen.org, 28-05-2016; 18:45].

¹²² Estas tablas se conservan actualmente en el Museo de la Universidad de Salamanca. Véase, NIETO GONZÁLEZ, José Ramón y AZOFRA AGUSTÍN, Eduardo, *Inventario artístico de bienes muebles de la Universidad de Salamanca*, Universidad de Salamanca, 2002, pp. 21-22.

¹²³ «La Crucifixión de Juan de Flandes» en Museo del Prado [en línea: www.museodelprado.es, 28-05-2016; 19:18].

¹²⁴ Se adscribe esta obra, conservada en el Museo del Prado, a la primera etapa de Juan de Flandes en Castilla, al estar muy próxima en estilo a las tablas de la primera serie del *Políptico de Isabel la Católica* (h. 1496-1497). SILVA MAROTO, Pilar, “Juan de Flandes ‘Cristo sobre la piedra fría’”, *Memoria de actividades 2014*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2015a, pp. 28-30.

1509)¹²⁵, el *San Juan Bautista* (ca. 1518) prodecente del monasterio de Santa Clara de Palencia¹²⁶ y el retablo mayor de la iglesia de San Lázaro de Palencia (1514-1519)¹²⁷.



Fig. 19. *Retablo de San Juan Bautista* (reconstrucción). Juan de Flandes. 1496-1499. Varias colecciones.

La única obra documentada de este artista en el periodo en que fue pintor de cámara de la reina es el *Retablo de San Juan Bautista* (1496-1499) [Fig. 19] para el coro de los legos de la Cartuja de Miraflores (Burgos). Este retablo, que seguía el modelo del tríptico de la *Adoración de los Magos* (ca. 1490-1495) del Maestro de la Leyenda de Santa Catalina¹²⁸, y realizado, como aquel, en madera de roble, estaría formado por cinco tablas hoy dispersas debido al expolio sufrido durante la Guerra de Independencia¹²⁹: la tabla central con el

¹²⁵ Esta tabla, procedente de un retablo, quizás el de la capilla de la Universidad de Salamanca, se encuentra en el Metropolitan Museum de Nueva York y fue adscrita a Juan de Flandes por Emile Bertaux en 1914. «Saints Michael and Francis» en The Metropolitan Museum of Art [en línea: www.metmuseum.org, 28-05-2016; 22:38].

¹²⁶ La tabla, conservada actualmente en el Museo Arqueológico Nacional, representa a San Juan Bautista de pie, sosteniendo en su mano izquierda el Evangelio con el Agnus Dei. Véase, CIENFUEGOS-JOVELLANOS FERNÁNDEZ, Teresa, “La pintura del siglo xv en el Museo Arqueológico Nacional. I”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, tomo 15, núm. 1-2, Madrid, 1997, pp. 216-219.

¹²⁷ De este retablo, comisionado por don Sancho de Castilla, antiguo preceptor del príncipe don Juan, se conservan cuatro tablas en el Museo del Prado: *Resurrección de Lázaro*, la *Oración del Huerto*, la *Ascensión* y la *Venida del Espíritu Santo*; y otras cuatro en la National Gallery of Art de Washington: *La Anunciación*, la *Natividad*, la *Adoración de los Magos* y el *Bautismo de Cristo*. Véase, «Flandes, Juan de» en Enciclopedia online del Museo del Prado [en línea: www.museodelprado.es, 28-05-2016; 18:42] y «Juan de Flandes» en National Gallery of Art [en línea: www.nga.gov, 28-05-2016; 19:39].

¹²⁸ Didier Martens identificó la obra que en 1495 «se trajo de Flandes el quadro de la adoración de los Reyes, y se le colocó en el altar del coro de los Conversos. Costó 26.800 y diez maravedíes» con el tríptico citado, del cual se conservan las cinco escenas en diferentes colecciones europeas: la tabla central con la *Adoración de los Magos* (Heiligkeuzkirche de Binningen, Suiza); la *Anunciación* y la *Presentación en el templo* (Museo de Bargello, Florencia); el *Nacimiento de Cristo* (Museo Real de Bellas Artes, Bruselas) y la *Huida a Egipto* (colección privada, Las Palmas de Gran Canaria). Véase, MARTENS, Didier, “Identificación del Quadro flamenco de la Adoración de los Reyes, antiguamente en la Cartuja de Miraflores” en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloé y la Escultura de su época*, Burgos, Institución Fernán González, 2001, pp. 71-90 y SILVA MAROTO, Pilar, *op. cit.* (2015b), p. 71.

¹²⁹ El general D’Armagnac saca las tablas de la Cartuja en 1809, pasando a su colección personal. En 1979 Nicole Reynaud y Josef de Coo indetificaron la tabla del *Banquete de Herodías*, que había pertenecido a la colección del general, con las tablas de la vida del Bautista procedentes de la Cartuja de Miraflores realizadas por Juan Flamenco, que ellos indetificaron con Juan de Flandes. Véase, PADRÓN MÉRIDA, Aida, “Tres tablas con escenas de la vida de San Buenaventura, por el maestro de Segovia”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 52, Valladolid, 1986, pp. 379-380; REYNAUD, Nicole

Bautismo de Cristo (colección Abelló de Madrid); y cuatro escenas laterales que representan el *Nacimiento e Imposición del nombre de Juan el Bautista* (The Cleveland Museum of Art, Ohio); el *Ecce Agnus Dei* (Narodni Muzej, Belgrado); la *Degollación del Bautista* (Musée d'Art et d'Histoire, Ginebra) y el *Banquete de Herodías* (Museo Mayer van den Bergh, Amberes).

El estilo de este retablo sigue el modelo flamenco, que se caracteriza por el realismo, la individualización de los personajes, la objetividad minuciosa “with its love of naturalistic detail and almost photographic depiction of a domestic interior”¹³⁰, la importancia de la perspectiva, un sentido religioso más humanizado y privado y la utilización de la técnica al óleo. Como es lo habitual, las escenas religiosas se contemporizan y se enmarcan ahora en interiores flamencos del siglo XV, como podemos ver en la tabla que representa el *Nacimiento de Juan Bautista*.

Procedente también de la cartuja burgalesa es el conocido como *Tríptico de Granada-Nueva York* (ca. 1496) [Fig. 20], copia del *Retablo de Nuestra Señora* (ca. 1440) realizado por Rogier van der Weyden (h. 1400-1464)¹³¹ [Fig. 21]. De esta obra, mandada realizar por la soberana y que se consideró durante mucho tiempo original de Weyden, se conservan la tabla central y lateral izquierda –*Piedad y Anunciación*– en la Capilla Real de Granada; y la lateral derecha –*Aparición de Cristo a la Virgen*– en el Metropolitan Museum de Nueva York.

y DE COO, Josef, “Origen del retablo de San Juan Bautista atribuido a Juan de Flandes”, *Archivo Español de Arte*, tomo 52, núm. 206, Madrid, 1979, pp. 125-144 y SILVA MAROTO, Pilar, *op. cit.* (2015b), p. 71.

¹³⁰ «The Birth and Naming of John the Baptist» en The Cleveland Museum of Art [en línea: www.clevelandart.org, 30-05-2016; 16:48].

¹³¹ El retablo original de Weyden, también llamado *Tríptico de Miraflores*, se conserva actualmente en la Gemäldegalerie (Berlín) y perteneció a la colección de Juan II. En 1981 y gracias a la reflectografía infrarroja, “Rainald Grosshans was the first to recognize that the Berlin version is the original by Rogier, and the Granada-New York version a high-quality copy”. Esta teoría quedó demostrada en 1989 gracias a la dendrocronología: “Peter Klein gave the most definitive proof (...) dendrochronology revealed that the wood used for the Berlin panel dates from 1435, but the [MET’s] version of *Christ Appearing to His Mother* dates to around the mid-1490s”. Véase, «Christ Appearing to His Mother» en The Metropolitan Museum of Art [en línea: www.metmuseum.org, 30-05-2016; 17:51] y SILVA MAROTO, Pilar, *op. cit.* (2015b), p. 70.

La gran empresa artística en la que participó Juan de Flandes, en este caso junto a Michel Sittow¹³², fue el *Políptico de Isabel la Católica* (1496-1504), formado en origen por cuarenta y siete tablas con la Vida de Cristo y de la Virgen¹³³. Por las dimensiones de las tablas conservadas (ca. 21 x 16 cm.) se trataría de un retablo portátil destinado a uso devocional privado de la reina y constituye “the major documented painting commission of Isabel the Catholic”¹³⁴. De esta pieza, inconclusa a la muerte de la reina¹³⁵, solamente han llegado a la actualidad veintisiete imágenes, repartidas entre varias colecciones europeas y americanas, siendo el grupo más amplio de ellas el conservado por Patrimonio Nacional¹³⁶.

La historiografía ha destacado la técnica casi miniaturística del políptico debido a, entre otras razones, su pequeño tamaño. La técnica de Juan de Flandes, muy refinada,

¹³² Aunque el nombre de Juan de Flandes no aparece en la documentación, “no hay duda de que intervino en él y de que le pertenecen veinticinco de las veintisiete tablas conservadas” al adscribirse por estilo con obras seguras del artista, como el *Retablo de San Juan Bautista* de Miraflores. Estas veinticinco imágenes han sido diferenciadas en dos series cronológicas por Chiyo Ishikawa y Pilar Silva Maroto. Véase, ISHIKAWA, Chiyo, *op. cit.* (2004); «Juan de Flandes» en Museo Thyssen-Bornemisza [en línea: www.museothyssen.org, 28-05-2016; 18:45]; «Políptico de Isabel la Católica» en Patrimonio Nacional [en línea: www.patrimoniounacional.es, 30-05-2016; 19:12]; SILVA MAROTO, Pilar, *op. cit.* (2009), pp. 59-62 y SILVA MAROTO, Pilar, *op. cit.* (2015a), pp. 28-30.

¹³³ Conocemos estos datos gracias al inventario de bienes de la reina fechado el 25 de febrero de 1505 en Toro. En ese momento se registraron los cuarenta y siete asientos, «en un armario todas estas tablicas, yguales todas», que fueron vendidas en almoneda pública. Aparecen las tablas “listed by subject, and each one is given an evaluation from two and one-half to six ducados”. ISHIKAWA, Chiyo, *op. cit.* (2003), pp. 104-105 y PITA ANDRADE, Jose Manuel, *op. cit.* (2006), p. 28. Para la historia de la dispersión del retablo, véase KAUFFMANN, C. M., *Catalogue of Paintings in the Wellington Museum. Apsley House*, London, English Heritage, 2009, pp. 158-160; «Políptico de Isabel la Católica» en Patrimonio Nacional [en línea: www.patrimoniounacional.es, 30-05-2016; 19:12]; «The Marriage Feast at Cana» en The Metropolitan Museum of Art [en línea: www.metmuseum.org, 30-05-2016; 19:19] y ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, *op. cit.* (2008), pp. 59-62.

¹³⁴ ISHIKAWA, Chiyo, *op. cit.* (2004), p. 1.

¹³⁵ Para Ishikawa, tanto el número irregular de tablas inventariadas, como la ausencia “of key scenes such as the Adoration of the Shepherds and the Resurrection” sugiere que el proyecto quedó sin finalizar. *Ibidem*, p. 23.

¹³⁶ Las tablas conservadas en España son quince, de las que destacan *La Multiplicación de los panes y los peces* y el *Noli me tangere*. Además, nos encontramos con la *Santa Cena* en el Wellington Museum (Londres); la *Oración en el huerto* (colección privada, Suiza); las *Bodas de Caná* en el Metropolitan Museum of Art (Nueva York); la *Asunción de la Virgen* y las *Tentaciones de Cristo* (National Gallery of Art, Washington); *Cristo y la Samaritana* (Musée du Louvre, París); la *Coronación de espinas* (The Detroit Institute of Arts); la *Ascensión* (colección privada, Londres); el *Camino al Calvario* y la *Crucifixión* en el Kunsthistorisches Museum (Viena); la *Aparición de Cristo a la Virgen* (Gemäldegalerie, Berlín); y la *Aparición de Cristo a la Virgen con los padres del Antiguo Testamento* en la National Gallery (Londres). Véase, «Políptico de Isabel la Católica» en Patrimonio Nacional, www.patrimoniounacional.es [30-05-2016; 19:12] y SILVA MAROTO, Pilar, *op. cit.* (2009), pp. 60-62.

se asemeja a Hans Memling y Gérard David, aunque “[he] translated Netherlandish technique into a new local idiom by using a cooler palette and incorporating Castile’s landscape (...) into the paintings”¹³⁷, como podemos ver en la *Multiplicación de los panes y los peces* [Fig. 22], donde además parecen estar representados los Reyes Católicos.



Fig. 22. *Multiplicación de los panes y los peces* (detalle). Juan de Flandes. 1496-1504. Palacio Real de Madrid.

Por último, no podemos dejar de reseñar las obras por las que fue contratado este artista: los retratos de la familia real. Debemos tener en cuenta, como comenté previamente, que ahora este tipo de imágenes tienen un valor político muy importante, por lo que se buscará mayor realismo y una representación bastante veraz de la persona representada¹³⁸. De mano de Juan de Flandes nos encontramos con tres retratos fechados hacia 1496: *Juana de Castilla* [Fig. 23] y *Felipe el Hermoso* [Fig. 24] –posible díptico¹³⁹, conservados en el Kunsthistorisches Museum de Viena–, y el *retrato de una infanta* [Fig. 25] –quizás Catalina de Aragón¹⁴⁰, en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid–. Más discutida es la autoría del *retrato de Isabel la Católica* que se encuentra en el Palacio Real de Madrid¹⁴¹, que muestra a la soberana de busto, bastante envejecida y sobre fondo neutro. Esta imagen, de carácter representativo, ha sido fechada en los últimos años de la vida de Isabel (h. 1500-1504) y es un claro ejemplo de esa nueva retratística hispano-flamenca introducida por los pintores de corte de la soberana.

¹³⁷ ISHIKAWA, Chiyo, *op. cit.* (2004), p. 1.

¹³⁸ PITA ANDRADE, Jose Manuel, *op. cit.* (2006), pp. 28-30.

¹³⁹ DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, *op. cit.* (1993), p. 123.

¹⁴⁰ Este retrato es muy similar a los conservados en el Kunsthistorisches Museum de Viena. La identificación como Catalina de Aragón no es segura y se han propuesto también como modelos a Juana de Castilla y a María de Aragón. «Retrato de una infanta. Catalina de Aragón (?)» en Museo Thyssen-Bornemisza [en línea: www.museothyssen.org, 31-05-2016; 17:32].

¹⁴¹ «Isabel la Católica» en Patrimonio Nacional, [en línea: www.patrimoniocastellano.es, 31-05-2016; 17:35].

Como hemos visto a lo largo de este apartado, la reina Isabel I de Castilla, a veces conjuntamente con su esposo, supo crear una red de mecenazgo artístico para legitimar su *auctoritas* y *potestas* política en Castilla¹⁴². Como señala Segura Graíño, la soberana castellana intervino en la querrela de las mujeres desde la práctica, demostrando las capacidades femeninas que habían sido defendidas en *La ciudad de las damas* (1405) o *El libro de las tres virtudes* (1406) de Christine de Pizan (1364-1430)¹⁴³.

3. Isabel de Farnesio (1692-1766): la imposición del arte italiano en España.

Isabel de Farnesio (Elisabetta Farnese) [Fig. 26], hija de Eduardo II Farnese (1666-1693) y Dorotea Sofía de Neoburgo (1670-1749), nace en Parma a finales del siglo XVII. En 1714 se convierte en la segunda esposa de Felipe V (1683-1746) y, por tanto, en reina de España. Además, en 1731 pasará a ser la heredera de los ducados de Parma, Piacenza y Guastalla y del gran ducado de Toscana¹⁴⁴.



Fig. 26. Isabel de Farnesio, reina de España (detalle). Jean Ranc. 1723. Museo Nacional del Prado.

Se ha reseñado la enorme influencia de su educación en la corte farnesiana, llevada a cargo por su tío Francisco (1678-1727), VII duque de Parma¹⁴⁵.

Durante su infancia estudió idiomas –sabía hablar y escribir italiano, latín, alemán, francés y, desde 1714, español–, retórica y filosofía, geografía o astronomía¹⁴⁶. Además,

¹⁴² GARRIDO GONZÁLEZ, Elisa (ed.), *Historia de las mujeres en España*, Madrid, Síntesis, 1997, pp. 208-210.

¹⁴³ SEGURA GRAÍÑO, Cristina, *op. cit.* (2006), pp. 178-179.

¹⁴⁴ Al fallecer sin sucesión Antonio Farnesio (1679-1731), VIII duque de Parma y Piacenza. SIMAL LÓPEZ, Mercedes, *op. cit.* (2006), p. 264.

¹⁴⁵ Éste se había casado con la madre de Isabel en 1695, al haber fallecido su primer marido. Véase, BERTINI, Giuseppe, “La formación cultural y la educación artística de Isabel de Farnesio en la corte de Parma” en MORÁN TURINA, J. M. (coord.), *op. cit.* (2002), pp. 417-421; LAVALLE-COBO, Teresa, “Biografía artística de Isabel de Farnesio” en *El Real Sitio...* (2000), pp. 182-182 y SIMAL LÓPEZ, Mercedes, *op. cit.* (2006), p. 264.

¹⁴⁶ SIMAL LÓPEZ, Mercedes, “Relaciones artísticas entre Isabel de Farnesio y la corte de Parma entre 1715 y 1723. Noticias sobre Mulinaretto, el palacio de Colorno, La Granja de San Ildefonso y la *Delizia farnesiana in Colorno*” en MARTÍNEZ MILLÁN, J. y MARÇAL LOURENÇO, M^a P. (coords.), *Las*

aprendió danza, a tocar el clavicordio y recibió lecciones de pintura de Pietro Antonio Avanzini¹⁴⁷. Educada en el ambiente artístico de Parma y Piacenza, desde muy joven pudo admirar la gran colección artística familiar que su abuelo Ranuccio II (1630-1694) había organizado en el Palacio de la Pilotta¹⁴⁸. También fue muy aficionada a la música durante toda su vida, como lo ejemplifica la llamada a la Corte española del cantante italiano Carlo Broschi “Farinelli” (1705-1782) o la pequeña orquesta que tenía a su servicio¹⁴⁹.



Fig. 27. Felipe V, rey de España (detalle). Hyacinthe Rigaud. 1701. Museo Nacional del Prado.

Se han estudiado ampliamente las consecuencias del cambio dinástico que se produjo en España con la llegada de Felipe V [Fig. 27], así como la introducción de los nuevos valores de majestad y mecenazgo por parte del monarca francés¹⁵⁰. De esta forma, Isabel llegará a un país dominado por la influencia de la corte francesa, pero en el que ella intervendrá decididamente de dos maneras: a través de la gestión de la *potestas regia* y con la organización de un sistema muy importante de patrocinio cortesano¹⁵¹. Siguiendo la periodización de Yves Bottineau¹⁵², de 1714 a 1746 las influencias italianas introducidas por la soberana serán plenamente visibles en la política y cultura españolas.

relaciones discretas entre las monarquías hispana y portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX), vol. 3, Madrid, Ediciones Polifemo, 2008, p. 1961.

¹⁴⁷ Bajo su dirección pintó en 1703 una *Virgen con el niño*. LAVALLE-COBO, Teresa, “Isabel de Farnesio, la pasión por el arte”, en *La mujer en el arte español*, Actas de las VIII Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”, Madrid, C.S.I.C., 1997, p. 218.

¹⁴⁸ El VI duque de Parma creó una de las primeras pinacotecas modernas, actual Galería Nacional de Parma, en el que se mostraba una selección de trescientos veintinueve cuadros de entre los más de dos mil reunidos a lo largo de los años por la familia Farnese. Véase, LAVALLE-COBO, Teresa, *op. cit.* (2000), p. 183 y PÉREZ SAMPER, María de los Ángeles, *op. cit.* (2003), p. 362.

¹⁴⁹ LAVALLE-COBO, Teresa, *op. cit.* (1997), p. 225.

¹⁵⁰ Entre otros, BOTTINEAU, Yves, *op. cit.* (1986); PEREIRA IGLESIAS, José Luis (ed.), *op. cit.* (2002); RODRÍGUEZ, Delfín, *op. cit.* (2011), pp. 59-61 y VÁZQUEZ GESTAL, Pablo, *op. cit.* (2013).

¹⁵¹ VÁZQUEZ GESTAL, Pablo, *op. cit.* (2013), p. 170.

¹⁵² BOTTINEAU, Yves, *op. cit.* (1986).

En este contexto se enmarca el poder político del arte, que ya había comenzado durante el reinado de los Reyes Católicos y se amplió durante la etapa Habsburgo, pero que ahora sufre una renovación y modernización. Tanto Felipe V como Isabel de Farnesio, concedores de este simbolismo regio, crearon una nueva imagen pública de la Monarquía hispánica a través de los Sitios Reales¹⁵³.

Siguiendo el modelo de las grandes cortes europeas, y especialmente de los palacios de Versalles y Colorno¹⁵⁴, los monarcas crean verdaderas ciudades cortesanas residenciales. En estos momentos intervienen y redecoran los palacios ya existentes como El Buen Retiro o el Alcázar¹⁵⁵, además de comenzar las dos grandes empresas urbanísticas del siglo XVIII: el Palacio Real de Madrid y La Granja de San Ildefonso.

Los terrenos segovianos de La Granja fueron comprados por Felipe V en marzo de 1720. La proximidad de fechas entre esta compra y cuando manifiesta el primer deseo de abdicar (27 julio 1720) ha sido destacada por la historiografía y permite concluir que la primera intención para este palacio era la creación de un espacio de retiro¹⁵⁶. Fue en este palacio, que George Kübler definió como la perfecta transición “de los Habsburgo a los Borbones, de lo español a lo francés y de lo francés al gusto italiano”¹⁵⁷, donde el rey y la reina reunieron sus grandes colecciones artísticas –adquiridas y heredadas– descritas en los inventarios de 1746¹⁵⁸.

¹⁵³ LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar, *Historia del urbanismo en España II. Siglos XVI, XVII y XVIII*, Madrid, Cátedra, 2011, p. 545-559.

¹⁵⁴ Como recoge Simal López, en los comentarios sobre la construcción de La Granja, Isabel comparó el nuevo edificio con la residencia farnesiana de Colorno. SIMAL LÓPEZ, Mercedes, *op. cit.* (2008), p. 1986.

¹⁵⁵ Una de las primeras decisiones de la soberana (1716) fue sustituir a Teodoro Ardemans (1661-1721) por René Carlier (m. 1722) en la dirección de la decoración del Cuarto de la Reina del Alcázar madrileño. Véase, LAVALLE-COBO, Teresa, *op. cit.* (2000), p. 185.

¹⁵⁶ BOTTINEAU, Yves, *op. cit.* (1986), pp. 417-418.

¹⁵⁷ KÜBLER, George, “Arquitectura de los siglos XVII y XVIII” en *Ars Hispaniae: Historia universal del arte hispánico*, vol. XIV, Madrid, Plus Ultra, 1957, p. 200.

¹⁵⁸ Los inventarios de los monarcas, encargados al Marqués de Galiano y a Domenico Maria Sani, se realizaron por separado en el palacio de San Ildefonso a comienzos de 1746. Se distinguen las colecciones artísticas de cada uno de los reyes a través de dos marcas: la flor de lis para Isabel de Farnesio y la cruz de San Andrés para Felipe V. Véase, ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, MARTÍNEZ CUESTA, Juan y PÉREZ PRECIADO, José Juan, *op. cit.* (2004); LÓPEZ-FANJUL DÍEZ DEL CORRAL, María y PÉREZ PRECIADO, José Juan, “Los números y marcas de colección en los cuadros del Museo del Prado”, *Boletín del Museo del Prado*, vol. 23, núm. 41, Madrid, 2005, pp. 86-87; LUZÓN NOGUÉ, José María, “Isabel de

Los dos principales conjuntos artísticos del palacio fueron el lote de pinturas de Carlo Maratta (1625-1713)¹⁵⁹ y la colección de esculturas de Cristina de Suecia (1626-1689)¹⁶⁰. Esta última colección, adquirida por los monarcas en 1724, testimonia, además de la contribución del arte a la magnificencia regia, el deseo de Isabel de Farnesio por introducir antigüedades de prestigio en las colecciones reales¹⁶¹. Este deseo se vio reforzado con la compra en 1728 de la gran colección de don Gaspar de Haro y Guzmán, VII Marqués del Carpio (1629-1687)¹⁶². Como señala Luzón Nogué, se creó así “la mejor galería de esculturas antiguas que hubo en España”¹⁶³.

La instalación definitiva de las estatuas se realizó tardíamente (1750), tras la muerte del rey y cuando Isabel establece su residencia en San Ildefonso. El principal

Farnesio y la Galería de Esculturas de San Ildefonso” en *El Real Sitio...* (2000), p. 215 y PEREA YÉBENES, Sabino, “La colección de escultura clásica de la Reina Cristina de Suecia en el Museo del Prado”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 64, Valladolid, 1998, p. 158.

¹⁵⁹ En 1722 los reyes compraron ciento veinticuatro pinturas de la colección del pintor, que había sido puesta a la venta por su hija, Faustina Maratta. El asesoramiento de Andrea Procaccini (1671-1734), discípulo de Maratta que había llegado a la corte española en 1720, fue decisivo para la compra de estas obras, que llegan a España en 1723. Véase, «Colección de Carlo Maratta» en Enciclopedia online del Museo del Prado [en línea: www.museodelprado.es, 1-06-2016; 15:34].

¹⁶⁰ La reina Cristina de Suecia fue una de las figuras más importantes del coleccionismo europeo del siglo XVII. Tras su abdicación en 1654 se traslada a Roma, donde llega a reunir unas ciento veinte esculturas de mármol. Cuando los reyes españoles deciden comprar estas obras, la mayor parte de la colección está en manos de Livio Odescalchi, duque de Bracciano. Fue decisiva la influencia de Isabel de Farnesio para la compra de la colección: es ella la que ordena “costase lo que costase”, adquirirla. A principios de 1726 todas las piezas están ya en España. En el inventario de los bienes de Isabel de Farnesio de 1766 se dice que los monarcas compraron a medias la colección, pagando 12.000 doblones cada uno. Por límites de extensión, no refiero todos los datos de la compra y traslado de las obras, que se puede consultar en: BOTTINEAU, Yves, *op. cit.* (1986), pp. 473-479; ELVIRA BARBA, Miguel Ángel, *Las esculturas de Cristina de Suecia: un tesoro de la Corona de España*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2011; LUZÓN NOGUÉ, José María, *op. cit.* (2000), pp. 203-219; PEREA YÉBENES, Sabino, *op. cit.* (1998), pp. 155-160; SILVA MAROTO, Pilar, “La escultura clásica en las colecciones reales: de Felipe II a Felipe V” en CHECA, Fernando y SCHRÖDER, Stephan (dirs.), *El coleccionismo de escultura clásica en España*, Madrid, 2001a, pp. 11-42 y ÚBEDA MARTÍNEZ, Victor, “La importancia de las relaciones internacionales en la formación de las colecciones de antigüedades de los monarcas españoles (ss. XVI-XVIII)” en *Economías, Comercio y Relaciones Internacionales en el Mundo Antiguo*, IV Jornadas de Investigación en Historia Antigua, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 465-468.

¹⁶¹ Para Simal López, la reina sentía una especial inclinación hacia las antigüedades. Prueba de ello lo tenemos en su biblioteca, que contenía obras tales como el cuarto volumen *Delle magnificenze di Roma antica e moderna* (1754) de Giuseppe Vasi (1710-1782). SIMAL LÓPEZ, Mercedes, *op. cit.* (2006), pp. 265-266. Véase también, *Las bibliotecas de Felipe V y de Isabel de Farnesio*, Biblioteca Nacional de España [en línea: www.bne.es; 28/02/2016].

¹⁶² Esta colección estaba en manos de los Duques de Alba, a quienes la compran por 35.000 doblones. ELVIRA BARBA, Miguel Ángel, *op. cit.* (2011), p. 27.

¹⁶³ «Grupo de San Ildefonso» en Enciclopedia online del Museo del Prado [en línea: www.museodelprado.es, 1-06-2016; 17:30].

criterio para la colocación de las piezas fue su estado de conservación y uno de los primeros conjuntos emplazados fueron *Las Musas* (s. II d. C.), actualmente conservadas en el Museo del Prado¹⁶⁴. La reina emprendió entonces un proyecto de estudio de la colección escultórica, que encargó al abate italiano Eutichio Aiello e Liscari (1711-1793)¹⁶⁵. El objetivo final era crear un catálogo de las obras conservadas, proyecto “sin precedentes hasta entonces en la corona española”¹⁶⁶, que quedó finalmente sin publicar¹⁶⁷.

De entre todas las piezas de la colección real que pasaron hacia 1830 al actual Museo del Prado¹⁶⁸, quisiera resaltar dos de ellas: *Orestes y Piliades* o *Grupo de San Ildefonso* (s. I a. C.) [Fig. 28] y la *Afrodita agachada* (med. s. II d. C.) [Fig. 29], ambas obras labradas en mármol blanco y procedentes de la colección de Cristina de Suecia. Esta última escultura, de taller romano, combina dos representaciones de la diosa romana: el baño de



Fig. 29. *Afrodita agachada* (detalle). Taller romano. Medios del siglo II. Museo Nacional del Prado.

¹⁶⁴ A finales de 1749 ya estaban colocadas «las musas, i zesares» en la Sala de la Fuente. A lo largo del año siguiente se terminaron de instalar otras esculturas en la “galería” del piso bajo del palacio. En cuanto al grupo de *Las Musas*, las primeras referencias sobre su procedencia se deben a Pirro Ligorio (ca. 1510-1583), que relata que se habían encontrado nueve musas sedentes en la Villa Adriana que posteriormente se trasladaron a la Villa Madama. Véase, SCHRÖDER, Stephan, *Catálogo de la escultura clásica del Museo del Prado. Escultura mitológica*, tomo II, Madrid, Museo del Prado, 2004, pp. 204-214 y SIMAL LÓPEZ, Mercedes, *op. cit.* (2006), p. 271.

¹⁶⁵ Nacido en Sicilia, llegó a España en 1743 y trabajó durante nueve años “en la Real Biblioteca y Museo de San Ildefonso”. El abate escribió dos manuscritos en italiano, el primero, más extenso y actualmente perdido, y el *Saggio* o esquema. Se han conservado en el Museo del Prado algunos de los dibujos preparatorios que habrían de ilustrar el catálogo, conocidos como el “Álbum del Cuaderno de Aiello”. Véase, LUZÓN NOGUÉ, José María, *op. cit.* (2000), p. 215; SCHRÖDER, Stephan y ELVIRA BARBA, Miguel Ángel, “Eutichio Ajello (1711-1793) y su *Descripción de la célebre Real Galería de San Ildefonso*”, *Boletín del Museo del Prado*, vol. 24, núm. 42, Madrid, 2006, pp. 40-89 y SIMAL LÓPEZ, Mercedes, *op. cit.* (2006), pp. 270-271.

¹⁶⁶ SIMAL LÓPEZ, Mercedes, *op. cit.* (2006), p. 271.

¹⁶⁷ Según Simal López, Isabel de Farnesio quedó decepcionada con el trabajo del italiano y, aunque recompensó su tarea generosamente –con un pectoral y una sortija “de zafiros y diamante”–, decidió abandonar la idea de publicar el proyecto. *Ibidem*, pp. 271-275.

¹⁶⁸ Entre otras, *El Fauno del Cabrito* (130-150), varios dioses romanos –como el *Júpiter Tonante* (ca. 85-100)– o los “ídolos” egipcios –como *Nactanebo I, arrodillado* (380-362 a. C.)–. Para la relación completa de las esculturas de San Ildefonso véase, ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, MARTÍNEZ CUESTA, Juan y PÉREZ PRECIADO, José Juan, *op. cit.* (2004) y LAVALLE-COBO, Teresa, *op. cit.* (1993).

Afrodita, donde aparece de cuclillas, y la Afrodita emergiendo del mar¹⁶⁹.

La colección de escultura de Isabel de Farnesio constituye una pequeña parte de las obras que atesoró. Además de manuscritos, joyas, muebles y porcelanas orientales¹⁷⁰, la soberana pamesana prestó gran atención a la pintura, llegando a poseer más de novecientas obras. Para el palacio de La Granja encargó al Marqués de Scotti¹⁷¹ la adquisición de pinturas en Holanda, que “constituyó el núcleo inicial de la colección personal de la reina”¹⁷². Las colecciones reales españolas se enriquecieron extraordinariamente gracias a ella, no solamente con las imágenes de aparato realizadas por los pintores de corte –como *La Familia de Felipe V* (1743) de Louis-Michel van Loo (1707-1771) [Fig. 30], obra en la que se explicita su importante papel en la Corte–, sino también con las compras llevadas a cabo por el marchante irlandés Florencio Kelly¹⁷³ o la herencia de su tía Mariana de Neoburgo (1667-1740)¹⁷⁴.

De esta forma, la gran mayoría de obras reunidas por la soberana¹⁷⁵, entrarán a formar parte de las colecciones del Museo del Prado y Patrimonio Nacional en cuatro grandes grupos: 1) obras de artistas italianos contemporáneos, como es el caso de Luca Giordano o Francesco Solimena (1657-1747), además de obras religiosas de Tintoretto

¹⁶⁹ «Afrodita agachada» en el Museo del Prado [en línea: www.museodelprado.es, 2-06-2016; 9:39].

¹⁷⁰ También atesoró otros objetos como abanicos, tabaqueras y relojes. BOTTINEAU, Yves, *op. cit.* (1986), p. 520. Se ha estudiado la colección de joyas de la soberana en: ARANDA HUETE, Amalia María, *La joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*, Universidad Complutense de Madrid, 2002.

¹⁷¹ El Marqués de Scotti fue hombre de confianza y consejero de la reina desde su viaje a España en 1714 a la muerte de éste en 1752. Gracias a él llegaron a España artistas italianos como Andrea Procaccini, Bartolomé Rusca (1680-1750), Giacomo Bonavia (1700-1760) o Filippo Juvara (1678-1736). LAVALLE-COBO, Teresa, *op. cit.* (1997), p. 217.

¹⁷² *Ibidem*, pp. 222-223.

¹⁷³ MORILLAS ÁLCAZAR, Jose María, “Ilario Mercanti ‘Lo Spolverini’: Crónica pictórica del matrimonio de Isabel de Farnesio en Parma y otros aspectos del mecenazgo artístico de la soberana” en RODRÍGUEZ MIRANDA, María del Amor (coord.), *Nuevas perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Arte, Tradición, Ornato y Símbolo*, Asociación para la investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural Hurtado Izquierdo, 2015, p. 153.

¹⁷⁴ De esta herencia destacan varias obras de Luca Giordano (1634-1705) y esculturas de Luisa Roldán (1652-1706), escultora de cámara de Carlos II. LAVALLE-COBO, Teresa, *op. cit.* (2000), p. 190.

¹⁷⁵ Algunas de éstas fueron vendidas en almoneda pública. Véase, LUNA, Juan José, *op. cit.* (1973), pp. 359-369.

(1518-1594)¹⁷⁶, 2) composiciones de pintores franceses, entre las que podemos reseñar *Capitulaciones de boda y baile campestre* (1711) y *Fiesta en un parque* (1712-1713) [Fig. 31] de Jean-Antoine Watteau (1684-1721), conservadas actualmente en el Museo del Prado¹⁷⁷, 3) pintura flamenca y holandesa, en donde destacan las creaciones de Antonio Van Dyck (1599-1641)¹⁷⁸, uno de sus pintores preferidos, y 4) pintura española del siglo XVII, como las grandes obras de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), que van a entrar por primera vez en las colecciones reales¹⁷⁹.



Fig. 31. *Fiesta en un parque*. Antoine Watteau. 1712-1713. Museo Nacional del Prado.

Isabel de Farnesio fue la única reina consorte de España que reunió una colección personal que enriqueció ampliamente el patrimonio español. No fue solamente coleccionista, sino que también supo crear un patrocinio cortesano que renovó las artes en España, al rodearse de artistas extranjeros que constituyeron el núcleo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. De esta forma, durante el siglo XVIII el arte regio “acabó por traspasar los límites de la corte”¹⁸⁰, marcó nuevas pautas en la actividad artística general y supuso una gran renovación cultural. La soberana parmesana supo utilizar todas las herramientas a su alcance para legitimar su papel como reina –regente, viuda y madre– y como mecenas.

¹⁷⁶ Cuando se produce el incendio del Alcázar (1734), Isabel aprovecha para incluir en su colección seis lienzos del artista veneciano, comprados originalmente por Velázquez para Felipe IV, que fueron llevados a San Ildefonso: *José y la mujer de Putifar*, *Moisés salvado de las aguas*, *Visita de la reina de Saba a Salomón*, *Judit y Holofernes*, *Susana y los viejos* y *Purificación del botín de las vírgenes madianitas*. Véase, ANES, Gonzalo, *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*, Madrid, Amigos del Museo del Prado, 1996, pp. 33-35.

¹⁷⁷ Véase, «Watteau, Jean-Antoine» en Enciclopedia online del Museo del Prado [en línea: www.museodelprado.es, 2-06-2016; 10:06].

¹⁷⁸ La reina adquirió ocho cuadros del pintor, entre ellos el retrato de *María Ruthwen*, *Lady van Dyck* (h. 1640), esposa del artista. PÉREZ SAMPER, María de los Ángeles, *op. cit.* (2003), p. 375.

¹⁷⁹ BOTTINEAU, Yves, *op. cit.* (1986), pp. 478-479; «Colección de Isabel de Farnesio» en Enciclopedia online del Museo del Prado [en línea: www.museodelprado.es, 2-06-2016; 10:20] y PÉREZ SAMPER, María de los Ángeles, *op. cit.* (2003), p. 376.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 377.

V. CONCLUSIONES

Como hemos indicado al inicio de este trabajo, la elección de estudiar el patrocinio artístico femenino a través de las tres soberanas elegidas no ha sido casual, sino que ha permitido presentar un recorrido histórico-artístico, desde el punto de vista de la reina, del mecenazgo en la Edad Media y Moderna española.

El estado de la cuestión refleja que, si bien es cierto que hay numerosos estudios acerca del patrocinio regio y durante los últimos años han aumentado las investigaciones de la historia de la mujer como creadora consciente de cultura, la delimitación y estudio en conjunto del matronazgo ejercido por estas soberanas y las obras de arte a ellas vinculadas, constituía, hasta la actualidad, una carencia.

Por la excelente calidad de las piezas promovidas y su significación política, los primeros registros documentales referidos a esta proyección regia, podemos datarlos en el momento mismo de su realización. Ahora bien, hasta la introducción de la investigación de género, estas obras se vinculaban al poder del rey y en muy pocas ocasiones se había clarificado el papel ejercido por las mujeres. Por haber sido excepcionales en su desempeño del poder político y artístico, tanto Isabel la Católica como Isabel Farnesio fueron tratadas rápidamente por la historiografía general, con bastante mayor consideración la primera que la segunda. A día de hoy la actividad bibliográfica ha aumentado considerablemente, aunque siguen siendo necesarias nuevas investigaciones que amplíen este campo de estudio, creyendo conveniente desarrollar en profundidad esta temática en una futura tesis doctoral.

En los tres casos estudiados se dieron circunstancias históricas, políticas y culturales que permitieron que su influencia, como mujeres y soberanas, traspasase el ámbito privado, doméstico, al que estaban destinadas el resto de las féminas. Se hicieron valer públicamente en un contexto, el cortesano, que estaba dominado por la figura física y simbólica del rey.

En el caso de Sancha de León, se ha visto la importancia que ella misma conocía de su estatus como heredera de una monarquía, la leonesa, que debía seguir pendiente de sus raíces a través de un mecenazgo regio, que en estos momentos se vincula estrechamente con la religión y los espacios regio-funerarios. Ella supo conciliar las

innovaciones religiosas y artísticas ultrapirenaicas, que aportó el heredero navarro Fernando I, con la tradición hispánica leonesa. A mediados del siglo XV, Isabel de Castilla ejerció su lugar como reina y pudo llevar a cabo unos planteamientos –en algunos casos todavía medievales, ligados a la religiosidad y la memoria de la Corona– de ensalzamiento del poder monárquico, en un momento en el que la unificación total del territorio peninsular era muy importante. Esta significación pública del poder real a través de las artes culmina, se reforma y moderniza con el cambio dinástico borbónico, pero que debe sus mayores logros a la figura de Isabel de Farnesio, reina consorte, amante de las artes y de la política, que supo introducir en España –y en la educación de sus hijos– modelos artísticos europeos y el aprecio y estudio de la Antigüedad, además de reunir un gran grupo de artistas extranjeros que trabajaban en la creación del nuevo arte oficial.

Como se ha visto a lo largo de este trabajo, las colecciones reales y, por consecuente, el núcleo del patrimonio artístico español, se enriqueció ampliamente gracias a ellas. Pero también influyeron en la permanencia de la memoria regia, en la introducción de nuevas corrientes artísticas y culturales y en la creación de imágenes del poder real que configuraron una Historia del Arte español que hoy no sería la misma sin su intervención.

VI. BIBLIOGRAFÍA

1. La mujer en la Edad Media y Moderna

AMELANG, James y NASH, Mary (eds.), *Historia y género: las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1990.

ARAUZ MERCADO, Diana, “Imagen y palabra a través de las mujeres medievales. Segunda parte: Mujeres medievales en los reinos hispánicos”, *Escritura e Imagen*, vol. 2, Madrid, 2006, pp. 147-172.

CERNADAS MARTÍNEZ, Silvia y GARCÍA-FERNÁNDEZ, Miguel (coords.), *Reginae Iberiae. El poder regio femenino en los reinos medievales peninsulares*, Universidad de Santiago de Compostela, 2015.

CERRADA JIMÉNEZ, Ana I. y SEGURA GRAÍÑO, Cristina (eds.), *Las mujeres y el poder. Representaciones y prácticas de vida*, Madrid, Al-Mudayna, 2000.

DE LA ROSA CUBO, Cristina, DEL VAL VALDIVIESO, María Isabel, DUEÑAS CEPEDA, María Jesús y SANTO TOMÁS PÉREZ, Magdalena (coords.), *Femina. Mujeres en la historia*, Universidad de Valladolid, 2015.

DEL VAL VALDIVIESO, María Isabel y JIMÉNEZ ALCÁZAR, Juan Francisco (coords.), *Las mujeres en la Edad Media*, Murcia, Sociedad Española de Estudios Medievales, 2013.

FUENTE PÉREZ, María Jesús, “¿Reina la reina? Mujeres en la cúspide del poder en los reinos hispánicos de la edad media (siglos VI-XIII)”, *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval*, núm. 16, Madrid, 2003, pp. 53-72.

FUENTE PÉREZ, María Jesús, “¿Espejos de Esther? La intercesión como tarea política de la reina (León-Castilla, siglos XI-XIII)”, *e-Spania*, núm. 20, 2015 [en línea: e-spania.revues.org/24112; 19-01-2016]

FÚSTER GARCÍA, Francisco, “La historia de las mujeres en la historiografía española. Propuestas metodológicas desde la Historia Medieval”, *Edad Media: Revista de Historia*, núm. 10, Valladolid, 2009, pp. 247-272.

GARCÍA PÉREZ, Noelia, “El acceso de la mujer a la ‘alta cultura’ en la Europa del Renacimiento”, *Arbor*, vol. 189, núm. 760, Madrid, 2013.

GARRIDO GONZÁLEZ, Elisa (ed.), *La mujer en el mundo Antiguo*, Actas de las v Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Seminario de Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma de Madrid, 1986.

GARRIDO GONZÁLEZ, Elisa (ed.), *Historia de las mujeres en España*, Madrid, Síntesis, 1997.

LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, María Victoria, “Reinas madres, reinas hijas: educación, política y correspondencia en las cortes dieciochescas”, *Historia y política: ideas, procesos y movimientos sociales*, núm. 31, Madrid, 2014, pp. 49-80.

PELAZ FLORES, Diana, “La imagen de la reina consorte como muestra de poder en el reino de Castilla durante el siglo xv. Construcción y significado”, *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, núm. 23, Madrid, 2013, pp. 265-290.

PÉREZ SAMPER, María de los Ángeles, *Las reinas en la monarquía española de la Edad Moderna*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

SEGURA GRAÍÑO, Cristina (ed.), *Las mujeres en las ciudades medievales*, Actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Seminario de Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma de Madrid, 1987.

SEGURA GRAÍÑO, Cristina, “Las mujeres y la sucesión a la corona en Castilla durante la Baja Edad Media”, *En la España medieval*, núm. 12, Madrid, 1989, pp. 205-214.

SEGURA GRAÍÑO, Cristina, “Historia de las mujeres en la Edad Media”, *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, núm. 18, Madrid, 2008, pp. 249-272.

SOLÉ, Gloria, “La mujer en la Edad Media: una aproximación historiográfica”, *Anuario Filosófico*, vol. 26, núm. 3, Navarra, 1993, pp. 653-670.

SOLÓRZANO TELECHEA, Jesús A., ARÍZAGA BOLUMBURU, Beatriz y AGUIAR ANDRADE, Amelia (eds.), *Ser mujer en la ciudad medieval europea*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2013.

2. Patrocinio artístico femenino

ARANDA BERNAL, Ana María, “La participación de las mujeres en la promoción artística durante la edad moderna”, *Goya. Revista de Arte*, núm. 301-302, Madrid, 2004, pp. 229-240.

FERNÁNDEZ VALENCIA, Antonia, “Mujeres impulsando colecciones y museos desde la actividad política” en *Patrimonio en femenino*, [catálogo de la exposición], Ministerio de Cultura, 2011, pp. 67-70.

GARCÍA PÉREZ, Noelia, “El patronazgo artístico femenino y la construcción de la historia de las mujeres: una asignatura pendiente de los estudios de género” en BOSCH FIOL, Esperanza, FERRER PÉREZ, Victoria Aurora y NAVARRO GUZMÁN, Capilla (coords.), *Los feminismos como herramientas de cambio social. Vol. 1: Mujeres tejiendo redes históricas, desarrollos en el espacio público y estudios de las mujeres*, Universidad de les Illes Balears, 2006, pp. 121-128.

LAWRENCE, Cynthia (ed.), *Women and Art in Early Modern Europe. Patrons, Collectors, and Connoisseurs*, Pennsylvania State University Press, 1992.

McCASH, June Hall (ed.), *The Cultural Patronage of Medieval Women*, University of Georgia, 1996.

PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA, María, *Las reinas y el arte: el patronazgo artístico de Blanca de Castilla*, Universidad de León, 2012.

RODRÍGUEZ ACERO, Mirta Gloria, *La gestión artístico-cultural y la mujer en España*, Universidad de Málaga, 2008.

3. Sancha de León y la legitimación del poder a través de las artes

ÁLVAREZ DA SILVA, Noemí, *El trabajo del marfil en la España del siglo XI*, Universidad de León, 2014.

ANDRÉS ORDAX, Salvador, “El tesoro de la monarquía leonesa” en ROBLES GARCÍA, Constantino y LLAMAZARES RODRIGUEZ, Fernando (coords.), *Real Colegiata de San Isidoro: relicario de la monarquía leonesa*, Edilesa, 2007, pp. 168-193.

BANGO TORVISO, Isidro (coord.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, [catálogo de exposición], Valladolid, 2001.

BANGO TORVISO, Isidro, “La renovación del tesoro sagrado a partir del concilio de Coyanza y el taller real de orfebrería de León. El Arca Santa de Oviedo (1072)”, *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario 2, Madrid, 2011, pp. 11-67.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, “Algunos usos y funciones de la imagen en la miniatura hispánica del siglo XI: los Libros de Horas de Fernando I y Sancha” en COSTA, Marisa (ed.), *Propaganda e poder. Congresso Peninsular de História da Arte*, Lisboa, Ediciones Colibrí, 2000, pp. 71-94.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, “Libro de Horas de Fernando I y Sancha” en PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dir.) *Enciclopedia del Románico en Galicia, vol. II: A Coruña*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2013, pp. 1143-1148.

DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio, *Códices visigóticos en la monarquía leonesa*, León, Centro de Estudios e Investigación “San Isidoro”, 1983.

El Beato de Liébana: códice de Fernando I y doña Sancha, Biblioteca Nacional de Barcelona, Editorial M. Moleiro, 1994.

FRANCO MATA, Ángela, “El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, tomo 9, núm. 1-2, Madrid, 1991, pp. 35-68.

FRANCO MATA, Ángela, “El arte medieval cristiano leonés en el Museo Arqueológico Nacional”, *Tierras de León*, vol. 28, núm. 71, León, 1998, pp. 27-60.

FRANCO MATA, Ángela, “El tesoro románico”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, tomo 17, núm. 1-2, Madrid, 1999, pp. 201-226.

FRANCO MATA, Ángela, “Tesoros de Oviedo y León. Problemas estilísticos, liturgia e iconografía”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, núm. 27-28, Madrid, 2009-2010, pp. 51-118.

FRANCO MATA, Ángela “Arte medieval leonés fuera de España” en PÉREZ MULET, Fernando y SOCIAS BATET, Inmaculada (eds.), *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Servicio de Publicaciones de las Universidades de Barcelona y Cádiz, 2011, pp. 93-131.

FRANCO MATA, Ángela, “Artes suntuarias medievales en el actual montaje del Museo Arqueológico Nacional”, *Anales de Historia del Arte*, vol. 24, núm. especial Noviembre, Madrid, 2014, pp. 147-171.

GARCÍA MARTÍNEZ, Aida, “Aproximación crítica a la historiografía de San Isidoro de León”, *Estudios humanísticos. Historia*, núm. 4, León, 2005, pp. 53-93.

Imágenes del poder en la Edad Media. Selección de estudios del prof. Fernando Galván Freile. Tomo 1, Universidad de León, 2011.

KLINKA, Emmanuelle, “L’affirmation d’une nouvelle dynastie. Le panthéon royal de Saint-Isidore de León”, *e-Spania*, núm. 3, 2007 [en línea: e-spania.revues.org/19260; 25-10-2015]

KLINKA, Emmanuelle, “Sancha, infanta y reina de León”, *e-Spania*, núm. 5, 2008 [en línea: e-spania.revues.org/11033; 20-10-2015]

KLINKA, Emmanuelle, “‘Ego misera et peccatrix...’: El Liber mozarabicus canticorum et horarum (Salamanca, ms. 2668)”, *e-Spania*, núm. 13, 2012 [en línea: e-spania.revues.org/21044; 18-01-2016]

KLINKA, Emmanuelle, “Entre paz de Dios y paz de las armas: el papel de las mujeres (León y Castilla en torno a los siglos XI y XII)”, *e-Spania*, núm. 20, 2015 [en línea: e-spania.revues.org/24313; 19-01-2016]

LORENZO ARRIBAS, Josemi, “Crucifijo de don Fernando y doña Sancha”, *Tesoro a Tesoro*, Museo Arqueológico Nacional, 2010.

MARTIN, Georges, “Hilando un reinado. Alfonso VI y las mujeres”, *e-Spania*, núm. 10, 2010 [en línea: e-spania.revues.org/20134; 25-10-2015].

MARTIN, Therese, *Queen as King: Patronage at the romanesque church of San Isidoro de León*, University of Pittsburgh, 2000.

MARTIN, Therese, “Mujeres, hermanas e hijas: el mecenazgo femenino en la familia de Alfonso VI”, *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario 2, Madrid, 2011, pp. 147-179.

MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación. *Patrimonio cultural de San Isidoro de León. Documentos de los siglos X-XI*, Universidad de León, 1995.

PÉREZ LLAMAZARES, J., *El Tesoro de la Real Colegiata de San Isidoro de León. Reliquias, relicarios y joyas artísticas*, León, 1925.

PRADO-VILAR, Francisco, “Lacrimae Rerum: San Isidoro de León y la memoria del padre”, *Goya. Revista de Arte*, núm. 328, Madrid, 2009, pp. 195-221.

RUIZ GARCÍA, Elisa, “Arma regis: los libros de Fernando I y doña Sancha”, *Lemir*, núm. 18, Valencia, 2014, pp. 137-176.

SÁENZ-LÓPEZ PÉREZ, Sandra, “El mundo para una reina: los *mappaemundi* de Sancha de León (1013-1067)”, *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario, Madrid, 2010, pp. 317-334.

SÁNCHEZ CANDEIRA, Alfonso, *Castilla y León en el siglo XI. Estudio del reinado de Fernando I*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1999.

WILLIAMS, John, “San Isidoro in León: evidence for a New History”, *Art Bulletin*, vol. 55, núm. 2, 1973, pp. 170-184.

WILLIAMS, John, “León and the beginnings of the Spanish Romanesque” en *The Art of Medieval Spain, a.d. 500-1200*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1993, pp. 167-174.

WILLIAMS, John, “Fernando I and Alfonso VI as Patrons of the Arts”, *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario 2, Madrid, 2011, pp. 413-435.

4. Isabel I de Castilla y la pintura flamenca

ANES, Gonzalo (dir.), *Isabel la Católica y el arte*, Madrid, Real Academia de la Historia y Marquesa viuda de Arribe de Ybarra, 2006.

BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa, “Novedades sobre Juan de Flandes, el Maestro de la Leyenda de la Magdalena y Jan de Beer”, *Archivo Español de Arte*, núm. 243, Madrid, 1988, pp. 231-241.

BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa, “Pintura de la época de Isabel la Católica” en NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (ed.), *Isabel la Católica. Reina de Castilla*, Barcelona, Lunwerg, 2002, pp. 85-169.

BRANS, J. V. L., *Isabel la Católica y el arte hispano-flamenco*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1952.

CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María, “Arquitectura y mecenazgo en la Corona de Castilla” en *Las artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico (1479-1516)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993, pp. 223-239.

CHECA CREMADES, Fernando (coord.), *Isabel la Católica. La Magnificencia de un Reinado*, [catálogo de exposición], Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004.

CHECA CREMADES, Fernando (coord.), *Tesoros de la Corona de España. Tapices flamencos en el Siglo de Oro*, [catálogo de exposición], Bruselas, Fonds Mercator, 2010.

DOCAMPO, Javier, “La iluminación de manuscritos durante el reinado de Isabel la Católica: nuevas consideraciones” en LACARRA DUCAY, M^a del Carmen (coord.), *La miniatura y el grabado de la Baja Edad Media en los archivos españoles*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012, pp. 225-274.

DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, “San Juan de los Reyes: espacio funerario y aposento regio”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 56, Valladolid, 1990, pp. 364-383.

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

DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, “The artistic patronage of Isabel the Catholic: Medieval or Modern?” en WEISSBERGER, Barbara (ed.), *Queen Isabel I of Castille – Power, Patronage and Persona*, Woodbrige, Tamesis, 2008, pp. 123-148.

EDWARDS, John, *La España de los Reyes Católicos (1474-1520)*, Barcelona, Crítica, 2001.

FERRANDIS, José, *Datos documentales para la Historia del Arte español, III. Inventarios reales (De Juan II a Juana la Loca)*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1943.

FLOR, Pedro, “Un retrato desconocido de Isabel la Católica”, *Archivo español de Arte*, vol. LXXXVI, núm. 341, Madrid, 2012, pp. 1-14.

FOURNÈS, Ghislaine, “La Virgen de los Reyes Católicos, masque et miroir de la royauté”, *e-Spania*, núm. 3, 2007 [en línea: e-spania.revues.org/87; 19-01-2016].

GÓMEZ MOLLEDA, María Dolores, “La cultura femenina en la época de Isabel la Católica”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomo 61, Madrid, 1955, pp. 137-95.

ISHIKAWA, Chiyo, “La llave de Palo: Isabel la Católica as patron of religious literature and painting” en BORUCHOFF, David A. (ed.), *Isabel la Católica, Queen of Castille: Critical Essays*, New York, MacMillan, 2003, pp. 103-154.

ISHIKAWA, Chiyo, *The Retablo de Isabel la Católica, by Juan de Flandes and Michel Sittow*, Turnhout, Brepols Publishers, 2004.

LADERO QUESADA, Miguel Ángel (dir.) *Los Reyes Católicos y su tiempo. Repertorio bibliográfico*, 2 vols., Madrid, CSIC-Fundación Cultural de la Nobleza Española, 2004.

LADERO QUESADA, Miguel Ángel, “Isabel la Católica vista por sus contemporáneos”, *En la España medieval*, núm. 29, Madrid, 2006, pp. 225-286.

Reyes y Mecenas: Los Reyes Católicos. Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España, [catálogo de exposición], Toledo, Electa, Ministerio de Cultura, 1992.

REYNAUD, Nicole y DE COO, Josef, “Origen del retablo de San Juan Bautista atribuido a Juan de Flandes”, *Archivo Español de Arte*, tomo 52, núm. 206, Madrid, 1979, pp. 125-144.

RIVERA GARRETAS, María Milagros, “Catalina de Alejandría representada en Isabel I de Castilla” en CERRADA JIMÉNEZ, Ana Isabel y LORENZO ARRIBAS, Josemi (eds.), *De los símbolos al orden simbólico femenino (ss. iv-xvii)*, Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, 1998, pp. 137-143.

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

SÁNCHEZ CANTÓN, Fernando José, *Libros, cuadros y tapices que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950.

SEGURA GRAIÑO, Cristina, “Las mujeres en la época de Isabel I de Castilla”, *Anales de Historia Medieval de la Europa Atlántica*, núm. 1, Santander, 2006, pp. 161-187.

SILVA MAROTO, Pilar, “Juan de Flandes” en PATOUL, Brigitte y VAN SCHOUTE, Roger (dirs.), *Les primitifs flamands et leur temps*, Bruselas, La Renaissance du Livre, 1994, pp. 573-583.

SILVA MAROTO, Pilar, “Pintura y sociedad en Castilla en época de los Reyes Católicos” en *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001b, pp. 619-631.

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

SILVA MAROTO, Pilar, “En torno a Juan de Flandes, pintor de corte de Isabel la Católica” en *Maestros en la sombra*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013, pp. 25-43.

SILVA MAROTO, Pilar, “Juan de Flandes ‘Cristo sobre la piedra fría’”, *Memoria de actividades 2014*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2015a, pp. 28-30.

SILVA MAROTO, Pilar, “Las relaciones artísticas entre Flandes y Castilla en el siglo XV” en GARCÍA SORIA, María y BAYÓN PERALES, María (coords.), *Aragón y Flandes: un encuentro artístico (siglos XV-XVII)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2015b, pp. 67-76.

TORRE Y DEL CERRO, Antonio de la, *Testamentaria de Isabel la Católica*, Valladolid, Instituto Isabel la Católica de Historia Eclesiástica, 1968.

VALDEÓN BARUQUE, Julio (ed.), *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica*, III Simposio sobre el reinado de Isabel la Católica, Valladolid, Ámbito Ediciones, 2003.

YARZA LUACES, Joaquín, “Isabel la Católica: promotora de las artes”, *Reales Sitios*, vol. XXVIII, núm. 110, Madrid, 1991, pp. 57-64.

YARZA LUACES, Joaquín, “Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano” en *Patronos, Promotores, Mecenas y Clientes*, Actas del VII Congreso Español

de Historia del Arte, Murcia, 1992a, pp. 17-47.

YARZA LUACES, Joaquín, “Gusto y promotor en la época de los Reyes Católicos”, *Ephialte. Lecturas de Historia del Arte*, vol. 3, Vitoria-Gasteiz, 1992b, pp. 51-70.

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

YARZA LUACES, Joaquín, “Imágenes reales hispánicas en el fin de la Edad Media” en *Poderes públicos en la España Medieval: principados, reinos y coronas*, XXIII Semana de Estudios Medievales, Pamplona, 1997, pp. 441-500.

YARZA LUACES, Joaquín, “La política artística de Fernando el Católico” en BELENGUER, Ernest (coord.), *De la unión de coronas al Imperio de Carlos V*, vol. 3, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, pp. 15-30.

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

ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, “La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, núm. 74, Valladolid, 2008, pp. 45-66.

5. Isabel de Farnesio: la imposición del arte italiano en España.

ALMAGRO-GORBEA, Martín y MAIER ALLENDE, Jorge (coords.), *Corona y arqueología en el siglo de las luces*, [catálogo de exposición], Madrid, Patrimonio Nacional, 2010.

ALMAGRO-GORBEA, Martín y MAIER ALLENDE, Jorge (eds.), *De Pompeya al Nuevo Mundo: La Corona española y la arqueología en el siglo XVIII*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2012.

ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, MARTÍNEZ CUESTA, Juan y PÉREZ PRECIADO, José Juan, *Inventarios reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel de Farnesio*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2004.

BERTINI, Giuseppe, “La formación cultural y la educación artística de Isabel de Farnesio en la corte de Parma” en MORÁN TURINA, J. M. (coord.), *El arte en la corte de Felipe v*, [catálogo de exposición], Madrid, Patrimonio Nacional, 2002, pp. 417-433.

BOTTINEAU, Yves, *El arte cortesano en la España de Felipe v (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986.

El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey, [catálogo de exposición], Madrid, Patrimonio Nacional, 2000.

ELVIRA BARBA, Miguel Ángel, *Las esculturas de Cristina de Suecia: un tesoro de la Corona de España*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2011.

Las bibliotecas de Felipe v y de Isabel de Farnesio, Biblioteca Nacional de España [en línea: www.bne.es; 28-02-2016].

LAVALLE-COBO, Teresa, *El mecenazgo de Isabel de Farnesio, reina de España (1714-1766)*, Universidad Autónoma de Madrid, 1993.

LAVALLE-COBO, Teresa, “Isabel de Farnesio, la pasión por el arte”, en *La mujer en el arte español*, Actas de las VIII Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”, Madrid, C.S.I.C., 1997, pp. 217-228.

LÓPEZ-FANJUL DÍEZ DEL CORRAL, María y PÉREZ PRECIADO, José Juan, “Los números y marcas de colección en los cuadros del Museo del Prado”, *Boletín del Museo del Prado*, vol. 23, núm. 41, Madrid, 2005, pp. 84-110.

LUNA, Juan José, “Inventario y almoneda de algunas pinturas de la colección de Isabel de Farnesio”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, núm. 39, Valladolid, 1973, pp. 359-369.

MORILLAS ÁLCAZAR, Jose María, “Ilario Mercanti ‘Lo Spolverini’: Crónica pictórica del matrimonio de Isabel de Farnesio en Parma y otros aspectos del mecenazgo artístico de la soberana” en RODRÍGUEZ MIRANDA, María del Amor (coord.), *Nuevas perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Arte, Tradición, Ornato y Símbolo*, Asociación para la investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural Hurtado Izquierdo, 2015, pp. 150-173.

NOEL, Charles, “‘Bárbara succeeds Elizabeth...’: the feminisation and domestication of politics in the Spanish Monarchy, 1701-1759” en CAMPBELL ORR, Clarissa (ed.), *Queenship in Europe, 1660-1815. The Role of the Consort*, Cambridge, University Press, 2004, pp. 155-185.

PEREA YÉBENES, Sabino, “La colección de escultura clásica de la Reina Cristina de Suecia en el Museo del Prado”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 64, Valladolid, 1998, pp. 155-160.

PÉREZ SAMPER, María de los Ángeles, “La figura de la reina en la nueva monarquía borbónica” en PEREIRA IGLESIAS, José Luis (ed.), *Felipe V de Borbón, 1701-1746*, Universidad de Córdoba, 2002, pp. 271-318.

PÉREZ SAMPER, María de los Ángeles, *Isabel de Farnesio*, Barcelona, Random House Mondadori, 2003.

PÉREZ SAMPER, María de los Ángeles, “Isabel de Farnesio reina de España: símbolo, imagen y ceremonia” en FRAGNITO, Gigliola (coord.), *Elisabetta Farnese principessa di Parma e regina di Spagna*, Roma Viella, 2009, pp. 115-138.

SCHRÖDER, Stephan y ELVIRA BARBA, Miguel Ángel, “Eutichio Ajello (1711-1793) y su *Descripción de la célebre Real Galería de San Ildefonso*”, *Boletín del Museo del Prado*, vol. 24, núm. 42, Madrid, 2006, pp. 40-89.

SIMAL LÓPEZ, Mercedes, “Isabel de Farnesio y la colección real española de escultura. Distintas noticias sobre compras, regalos, restauraciones y el encargo del «Cuaderno de Aiello»”, *Archivo Español de Arte*, núm. 315, Madrid, 2006, pp. 263-278.

SIMAL LÓPEZ, Mercedes, “Relaciones artísticas entre Isabel de Farnesio y la corte de Parma entre 1715 y 1723. Noticias sobre Mulinaretto, el palacio de Colorno, La Granja de San Ildefonso y la *Delizia farnesiana in Colorno*” en MARTÍNEZ MILLÁN, J. y MARÇAL LOURENÇO, M^a P. (coords.), *Las relaciones discretas entre las monarquías hispana y portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*, vol. 3, Madrid, Ediciones Polifemo, 2008, pp. 1959-1995.

VÁZQUEZ GESTAL, Pablo, *Una nueva majestad: Felipe V, Isabel de Farnesio y la identidad de la monarquía (1700-1729)*, Sevilla, Marcial Pons, 2013.

6. Otros títulos consultados

ANES, Gonzalo, *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*, Madrid, Amigos del Museo del Prado, 1996.

BURDIEL, Isabel, *Isabel II. No se puede reinar inocentemente*, Madrid, Espasa, 2004.

CIENFUEGOS-JOVELLANOS FERNÁNDEZ, Teresa, “La pintura del siglo XV en el Museo Arqueológico Nacional. I”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, tomo 15, núm. 1-2, Madrid, 1997, pp. 205-230.

COSMEN ALONSO, Concepción, HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria y PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA, María (coords.), *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, Universidad de León, 2009.

ENGLISH FRAZER, Margaret, “Medieval Church Treasuries”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. XLIII, núm. 3, New York, 1986.

GARCÍA BARRANCO, Margarita, “La reina viuda o la muerte del cuerpo simbólico”, *Chronica Nova*, núm. 34, Granada, 2008, pp. 45-61.

KAUFFMANN, C. M., *Catalogue of Paintings in the Wellington Museum. Apsley House*, London, English Heritage, 2009.

KÜBLER, George, “Arquitectura de los siglos XVII y XVIII” en *Ars Hispaniae: Historia universal del arte hispánico*, vol. XIV, Madrid, Plus Ultra, 1957.

LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar, *Historia del urbanismo en España II. Siglos XVI, XVII y XVIII*, Madrid, Cátedra, 2011.

MARTENS, Didier, “Identificación del Quadro flamenco de la Adoración de los Reyes, antiguamente en la Cartuja de Miraflores” en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloé y la Escultura de su época*, Burgos, Institución Fernán González, 2001, pp. 71-90.

MORÁN TURINA, Jose Miguel y CHECA CREMADES, Fernando, *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985.

MORTE GARCÍA, Carmen, “La imagen de Fernando el Católico en el arte: el tiempo vivido y el tiempo recreado (1452-1700)” en EGIDO, Aurora y LAPLANA GIL, José Enrique (eds.), *La imagen de Fernando el Católico en la Historia, la Literatura y el Arte*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2014, pp. 279-374.

NIETO GONZÁLEZ, José Ramón y AZOFRA AGUSTÍN, Eduardo, *Inventario artístico de bienes muebles de la Universidad de Salamanca*, Universidad de Salamanca, 2002.

PADRÓN MÉRIDA, Aida, “Tres tablas con escenas de la vida de San Buenaventura, por el maestro de Segovia”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 52, Valladolid, 1986, pp. 379-384.

RICO CAMPS, Daniel, “Inscripciones monumentales del siglo VIII (de Cangas a Pravia)”, *Territorio, sociedad y poder: revista de estudios medievales*, núm. 9, Oviedo, 2014, pp. 67-98.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura, “La Crucifixión”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. II, núm. 4, Madrid, 2010, pp. 29-40.

RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, “Mecenazgo y monarquía en España. Del Renacimiento a la Ilustración” en *Skarby Korony Hiszpańskiej. Treasures of the Spanish Crown*, [catálogo de la exposición], Cracovia, Patrimonio Nacional de España, 2011, pp. 37-62.

RUIZ SOUZA, Juan Carlos, “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”, *Anales de Historia del Arte*, vol. 22, núm. especial, Madrid, 2012, pp. 123-161.

SCHRÖDER, Stephan, *Catálogo de la escultura clásica del Museo del Prado. Escultura mitológica*, tomo II, Madrid, Museo del Prado, 2004.

SILVA MAROTO, Pilar, “La escultura clásica en las colecciones reales: de Felipe II a Felipe V” en CHECA, Fernando y SCHRÖDER, Stephan (dirs.), *El coleccionismo de escultura clásica en España*, Madrid, 2001a, pp. 11-42.

ÚBEDA MARTÍNEZ, Victor, “La importancia de las relaciones internacionales en la formación de las colecciones de antigüedades de los monarcas españoles (ss. XVI-

xviii)” en *Economías, Comercio y Relaciones Internacionales en el Mundo Antiguo*, IV Jornadas de Investigación en Historia Antigua, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 461-471.

VON SCHLOSSER, Julius, *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*, Madrid, Akal, 1988.

WALKER VADILLO, Mónica Ann, “La presentación o dedicación de manuscritos en la miniatura”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, núm. 11, Madrid, 2014, pp. 53-64.

YARZA LUACES, Joaquín, “La peregrinación a Santiago y la pintura y miniaturas románicas”, *Compostellanum*, vol. xxx, núm. 3-4, Santiago de Compostela, 1985, pp. 369-393.

VII. RECURSOS WEB

Base de datos digital de iconografía medieval, Universidad Complutense de Madrid, www.ucm.es/bdiconografiamedieval

Biblioteca Nacional de España, www.bne.es

Centro virtual Cervantes, cvc.cervantes.es

Cleveland Museum of Art, www.clevelandart.org

Detroit Institute of Arts, www.dia.org

Kunsthistorisches Museum, www.khm.at

The Metropolitan Museum of Art, www.metmuseum.org

Musée d'Art et d'Histoire de Genève, www.mah-geneve.ch

Musée du Louvre, www.louvre.fr

Museo Arqueológico Nacional, www.man.es

Museo Nacional del Prado, www.museodelprado.es

Museo Thyssen-Bornemisza, www.museothyssen.org

Museum Mayer van den Bergh, www.museummayervandenbergh.be

The National Gallery, Londres, www.nationalgallery.org.uk

National Gallery of Art, Washington, www.nga.gov

Patrimonio Nacional, www.patrimonionacional.es

Staatliche Museen zu Berlin, www.smb.museum

VIII. ANEXOS

A. Relación de obras

1. Sancha de León: las donaciones a San Isidoro.

1. *Etimologías de San Isidoro*, 1047 (21 agosto), Dominicus y Veremundus.
Códice miniado. Exlibris «Sancio et S/ancia librum» (fol. 8v). Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Madrid, ms. &.I.3. Procedente de San Isidoro de León.

2. *Comentario al Apocalipsis de Beato de Liebana*, 1047, Facundus.
Códice miniado. Pergamino, 36 x 28 cm., 312 ff. Exlibris «Fredenandus rex dei gratia mra I/ Sancia Regina mra libri» (fol. 7r). Biblioteca Nacional de España, Madrid, ms. Vitr. 14-2. Procedente de San Isidoro de León.

3. *Libro de Horas de Fernando I y Sancha*, 1055, Petrus y Fructuosus.
Códice miniado. Pergamino, 31 x 22 cm., 226 ff. Exlibris «Ferdinandi regis sum liber. Ferdinandi regis necnon et Sancia regina sum liber» (fol. 6r). Biblioteca Universitaria de la Universidad de Santiago de Compostela, ms. 609 (Res. 1). Procedente del monasterio de San Martín Pinario.

4. *Liber canticorum et orarum*, 1059 (16 mayo), Cristophorus.
Códice miniado. Pergamino, 21'2 x 14'5 cm., 187 ff. Letra capitular (D) «Sancia regina» (fol. 2r). Universidad de Salamanca, ms. 2668. Procedente de San Isidoro de León.

5. *Arca de marfil de San Juan y San Pelayo*, 1059-1063, taller leonés de San Isidoro.
Madera y marfil, 47 x 25 x 20 cm. Formada por veinticinco placas de marfil con representaciones de los Apóstoles, la cubierta con ángeles, arcángeles, serafines, personificaciones de los ríos del Paraíso y el Agnus Dei rodeado por el Tetramorfos. Real Colegiata de San Isidoro, León.

6. *Placa de la Traditio Legis*, ca. 1060, taller leonés de San Isidoro.

Placa de relieve, marfil, 26'4 x 13'9 cm. Escena de la *Traditio Legis*. Musée du Louvre, París, Inv. OA 5017. Antigua colección Spitzer, Brauer, adquisición 1900. Procedente de San Isidoro de León.

7. *Crucifijo de marfil*, 1063, taller leonés de San Isidoro.

Cruz-relicario procesional o de altar. Marfil y azabache, 54'2 x 34 cm. Anverso: Cristo crucificado de cuatro clavos vistiendo *perizonium*. Reverso: Cordero místico y Tetramorfos. Inscripción: «Fredinandvs rex / Sancia Regina». Museo Arqueológico Nacional, Madrid, Inv. 52340. Procedente de San Isidoro de León. Donación regia (22 diciembre 1063).

El Crucifijo de marfil es una pieza maestra de la eboraria medieval que ha sido ampliamente estudiada. Se cree que en ella intervinieron varios artistas del taller isidoriano. La iconografía de la pieza remite a la historia de la Salvación y a una liturgia funeraria.

8. *Arqueta de las Bienaventuranzas*, 1063, taller leonés de San Isidoro.

Madera y marfil, 18 x 18'9 x 13 cm. Placas con representaciones de las Bienaventuranzas y motivos decorativos vinculados a talleres musulmanes del siglo XI. Museo Arqueológico Nacional, Madrid, Inv. 52092. Procedente de San Isidoro de León. Donación regia (22 diciembre 1063).

9. *Arca de San Isidoro*, 1063-1065, taller leonés de San Isidoro.

Madera recubierta con láminas de plata repujada, 81'5 x 44'5 x 25'5 cm. La iconografía recoge escenas del Paraíso. Real Colegiata de San Isidoro, León. Donación regia (22 diciembre 1063).

2. Isabel I de Castilla: pinturas de Juan de Flandes.

1. *Retrato de una infanta. Catalina de Aragón* (?), ca. 1496.

Óleo sobre tabla, 31'5 x 21'7cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, Inv. 141 (1930.36).

Este retrato, atribuido por Friëdlander a Juan de Flandes, guarda similitudes con la pareja del Kunsthistorisches Museum de Viena que se identifica con *Juana de Castilla y Felipe el Hermoso*.

2. *Tríptico de Granada-Nueva York*, ca. 1496.

Óleo sobre tabla, ca. 64 x 39 cm. cada tabla. Tres tablas: Anunciación y Piedad (Capilla Real de Granada) y Aparición de Cristo a la virgen (Metropolitan Museum of Art, Nueva York).

Copia del *Retablo de Nuestra Señora* (ca. 1440) realizado por Rogier van der Weyden (h. 1400-1464), conservado en la Gemäldegalerie de Berlín.

3. *Cristo sobre la piedra fría*, 1496 – 1497.

Óleo sobre tabla, 30'9 x 22'7 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. P08181. Christie's Iberica, Madrid; adquirido por el Estado y adscrito al Museo del Prado, 2014

La escena representa a Cristo sentado, esperando la muerte en el Gólgota, junto a la cruz vacía y las vestiduras de que le han despojado los sayones

4. *Retablo de San Juan Bautista*, 1496 – 1499.

Óleo sobre tabla de madera de roble. Formado por cinco tablas: Bautismo de Cristo (colección Abelló, Madrid), Nacimiento e Imposición del nombre de Juan el Bautista (The Cleveland Museum of Art, Ohio), Ecce Agnus Dei (Narodni Muzej, Belgrado), la Degollación del Bautista (Musée d'Art et d'Histoire, Ginebra) y Banquete de Herodías (Museo Mayer van den Bergh, Amberes).

Este retablo sigue el modelo del tríptico de la *Adoración de los Magos* (ca. 1490-1495)

del Maestro de la Leyenda de Santa Catalina.

5. *Juana de Castilla*, h. 1496 – 1500.

Óleo sobre tabla de roble, 36'4 x 25'5 cm. (con marco original). Kunsthistorisches Museum, Viena, Inv. GG_3873. Adquirida en 1882.

6. *Felipe el Hermoso*, h. 1496 – 1500.

Óleo sobre tabla de roble, 36'3 x 25'4 cm. (con marco original). Kunsthistorisches Museum, Viena, Inv. GG_3872. Adquirida en 1882.

7. *Políptico de Isabel la Católica*, 1496 – 1504.

Óleo sobre tabla, ca. 21 x 16 cm. cada tabla. Escenas de la vida de Cristo y de la Virgen. Veinticinco tablas conservadas de mano de Juan de Flandes:

- Primera serie: Jesús apaciguando la tempestad, Cena en casa de Simón, Entrada de Cristo en Jerusalén, Improperios y Cristo ante Pilatos (Patrimonio Nacional, Madrid); Oración en el huerto (colección privada, Suiza) y Santa Cena (Wellington Museum, Londres).
- Segunda serie: Multiplicación de los panes y los peces, La Mujer cananea, Transfiguración, Resurrección de Lázaro, Prendimiento, Bajada al Limbo, Las tres María ante el sepulcro, Noli me tangere, Cena de Emaús y Pentecostés (Patrimonio Nacional, Madrid); Bodas de Caná (Metropolitan Museum of Art, Nueva York), Tentaciones de Cristo (National Gallery of Art, Washington), Cristo y la Samaritana (Musée du Louvre, París), Coronación de espinas (The Detroit Institute of Arts), Camino del Calvario y Crucifixión (Kunsthistorisches Museum, Viena), Aparición de Cristo a la Virgen (Gemäldegalerie, Berlín) y Aparición de Cristo a la Virgen con los padres del Antiguo Testamento (National Gallery, Londres).

En origen este retablo estaba compuesto de cuarenta y siete tablas, según el inventario de bienes de la reina realizado el 25 febrero de 1505, en el Castillo de Toro, procediéndose de inmediato a su desmembramiento ante su venta en almoneda pública. Las tablas

conservadas por Patrimonio Nacional proceden de las colecciones: Isabel la Católica, 1505, Castillo de Toro; Margarita de Austria, Palacio de Malinas, 1516 y 1530; y Carlos V e Isabel de Portugal, 1530, Alcázar de Madrid.

8. *La lamentación sobre Cristo muerto*, ca. 1500.

Óleo sobre tabla, 23 x 30 cm. Escena de la Piedad o Lamentación. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, Inv. 142 (1956.4). Procede de la colección francesa del duque de Blacas de Aulps.

9. *Isabel la Católica*, h. 1500 – 1504.

Óleo sobre tabla, 43 x 34 cm. Retrato de carácter representativo de la reina Isabel I de Castilla a finales de su vida. Patrimonio Nacional, Palacio Real, Madrid. Procedente de la Cartuja de Miraflores (Burgos).

10. *Santos Miguel y Francisco*, 1505 – 1509.

Óleo sobre tabla, fondos dorados, 93'7 x 87 cm. Representación de San Miguel matando al dragón y San Francisco mostrando las llagas. Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Inv. 58.132. Procedente de un retablo, quizás el de la capilla de la Universidad de Salamanca.

11. *Santiago Peregrino*, h. 1507.

Óleo sobre tabla, 49 x 37 cm. Representación de Santiago el Mayor como peregrino. Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. P07710. Santiago de Compostela - Museo de las Peregrinaciones (Depósito). Procedencia: Dación de Afinsa Bienes Tangibles, S. A., 1998.

12. *Santa Apolonia y Santa María Magdalena*, 1507 – 1508.

Óleo sobre tabla de madera de nogal, 37 x 87 cm. Bustos de Santa Apolonia y Santa María

Magdalena. Museo de la Universidad de Salamanca. Fragmento de la predela del retablo de la capilla de la Universidad de Salamanca.

13. *La Crucifixión*, 1509 – 1519.

Óleo sobre tabla, 123 x 169 cm. Cristo crucificado de tres clavos, acompañado por la Virgen, San Juan, la Magdalena y las dos Marías (a su derecha). Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. P07878. Calle central del banco del retablo mayor de la catedral de San Antolín de Palencia.

14. *Retablo mayor de la iglesia de San Lázaro de Palencia*, 1514 – 1519.

Óleo sobre tabla de madera de pino, ca. 110 x 84 cm. cada tabla. Ocho tablas conservadas: Resurrección de Lázaro, Oración del Huerto, Ascensión y Venida del Espíritu Santo (Museo Nacional del Prado, Madrid) y Anunciación, Natividad, Adoración de los Magos y Bautismo de Cristo (National Gallery of Art, Washington). Retablo comisionado por don Sancho de Castilla, antiguo preceptor del príncipe don Juan.

15. *San Juan Bautista*, ca. 1518.

Óleo sobre tabla, 157 x 68 cm. San Juan Bautista, de pie, sosteniendo en su mano izquierda el Evangelio con el Agnus Dei. Museo Arqueológico Nacional, Madrid, Inv. 51719. Procedente del convento de Santa Clara de Palencia, quizás de un retablo.

3. Isabel de Farnesio: selección de piezas de su colección.

RETRATO DE CORTE

1. *Isabel de Farnesio*, 1718 – 1772, Miguel Jacinto Meléndez (1679-1734).

Óleo sobre lienzo, 82 x 62 cm. Hace pareja con el retrato de Felipe v (Inv. P07603). Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. P07604. Adquirido a Edmund Peel & Asociados, Madrid, 1991.

2. *Isabel de Farnesio, reina de España*, 1723, Jean Ranc (1674-1735).

Óleo sobre lienzo, 144 x 115 cm. Retrato oficial de la reina Isabel de Farnesio, representada de tres cuartos. Hace pareja con el retrato de Felipe v (Inv. P02329). Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. P02330. Procedente de la Colección Real (Palacio de la Granja de San Ildefonso, 1723-1724).

3. *La Familia de Felipe v*, h. 1723, Jean Ranc (1674-1735).

Óleo sobre lienzo, 44 x 65 cm. Boceto para una composición mayor hoy perdida. Aparecen retratados Felipe v e Isabel de Farnesio, con los futuros Luis I, Fernando VI, Carlos III y el Duque de Parma. Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. P02376. Procedente de la Colección Real.

4. *Isabel de Farnesio, reina de España*, 1739, Louis-Michel van Loo (1707-1771).

Óleo sobre lienzo, 150 x 110 cm. Hace pareja con el retrato de Felipe v (Inv. P02285). Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. P02397. Embajada de España en Londres (Depósito). Procedente de la Colección Real.

5. *La Familia de Felipe v*, 1743, Louis-Michel van Loo (1707-1771).

Óleo sobre lienzo, 408 x 520 cm. Aparecen el rey Felipe v y la reina Isabel de Farnesio, que centra la composición, rodeados por sus descendientes, en el marco de un salón

palaciego. Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. P02283. Procedente de la Colección Real.

COLECCIÓN DE ESCULTURA

6. *Orestes y Piliades* o *Grupo de San Ildefonso*, hacia 10 a. C, Escuela de Praxíteles. Mármol blanco de Carrara, 161 x 106 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. E00028. Procedente de la Colección Real.

7. *Afrodita agachada*, mediados del siglo II, taller romano. Mármol blanco, 128 x 56 cm. La estatua combina dos representaciones de la diosa Afrodita: de cuclillas en baño y emergiendo del mar. Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. E00033. Procedente de la Colección Real.

8. *Júpiter Tonante*, 85 – 100, taller romano. Mármol blanco, 232 cm. (alto). Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. E00005. Procedente de la Colección Real.

9. *El Fauno del Cabrito*, 130 – 150, taller romano. Mármol, 136 x 65 cm. Museo Nacional del Prado, Inv. E00029. Procedente de la Colección Real.

10. *Las Musas de Cristina de Suecia*, 130 – 150. Mármol blanco, dimensiones variables. Serie de ocho musas: Caliope, Clío, Erato, Euterpe, Polimnia, Talía, Terpsícore y Urania. Museo Nacional del Prado, Madrid. Procedentes de la Colección Real: Hallada en Tívoli hacia 1500; Villa Madama; Colección Clemente VII; Colección Cristina de Suecia; Colección Odescalchi; Colección Felipe V e Isabel Farnesio, Palacio de La Granja de San Ildefonso.

COLECCIÓN DE PINTURA

11. *Judit y Holofernes*, 1552 – 1555, Jacopo Tintoretto (1518-1594).

Óleo sobre lienzo, 58 x 119 cm. Este lienzo forma parte de un conjunto integrado por seis pinturas compradas por Diego Velázquez para Felipe IV. Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. P00389. Pasa a la colección de Isabel de Farnesio (Palacio de La Granja de San Ildefonso) en 1746.

12. *Susana y los viejos*, 1552 – 1555, Jacopo Tintoretto (1518-1594).

Óleo sobre lienzo, 58 x 116 cm. Forma parte del conjunto de lienzos mandado comprar por Felipe IV. Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. P00386. Pasa a la colección de Isabel de Farnesio (Palacio de La Granja de San Ildefonso) en 1746.

13. *José y la mujer de Putifar*, h. 1555, Jacopo Tintoretto (1518-1594).

Óleo sobre lienzo, 54 x 117 cm. Este lienzo forma parte del conjunto de lienzos mandado comprar por Felipe IV. Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. P00395. Pasa a la colección de Isabel de Farnesio (Palacio de La Granja de San Ildefonso) en 1746.

14. *Moisés salvado de las aguas*, h. 1555, Jacopo Tintoretto (1518-1594).

Óleo sobre lienzo, 56 x 119 cm. Este lienzo también forma parte del conjunto comprado por Diego Velázquez. Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. P00396. Pasa a la colección de Isabel de Farnesio (Palacio de La Granja de San Ildefonso) en 1746.

15. *Visita de la reina de Saba a Salomón*, h. 1555, Jacopo Tintoretto (1518-1594).

Óleo sobre lienzo, 58 x 205 cm. Este lienzo también forma parte del conjunto comprado por Diego Velázquez. Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. P00394. Pasa a la colección de Isabel de Farnesio (Palacio de La Granja de San Ildefonso) en 1746.

16. *Purificación del botín de las vírgenes madianitas*, último cuarto del siglo XVI, Jacopo Tintoretto (1518-1594).

Óleo sobre lienzo, 301 x 185 cm. Este lienzo también forma parte del conjunto comprado por Diego Velázquez. Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. P00393. Pasa a la colección de Isabel de Farnesio (Palacio de La Granja de San Ildefonso) en 1746.

17. *Amalia de Solms-Baunfels*, 1631 – 1632, Antonio van Dyck (1599-1641).

Óleo sobre lienzo sobre tabla, 105 x 91 cm. Retrato de la primera dama de la Casa de Nassau. Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. P01483. Procedente de la Colección Real: colección Isabel Farnesio, Palacio de La Granja de San Ildefonso, Segovia, pieza de la chimenea, 1746.

18. *Federico Enrique de Nassau, príncipe de Orange*, 1631 – 1632, Antonio van Dyck (1599-1641).

Óleo sobre lienzo sobre tabla, 110 x 95 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. P01482. Procedente de la Colección Real: colección Isabel Farnesio, Palacio de La Granja de San Ildefonso, Segovia, pieza de la chimenea, 1746.

19. *Mary, Lady van Dyck*, h. 1640, Antonio van Dyck (1599-1641).

Óleo sobre lienzo, 104 x 81 cm. Retrato de la esposa del pintor, con un gran sentido de intimidad y afecto. Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. P01495. Procedente de la Colección Real: colección Isabel Farnesio, Palacio de La Granja de San Ildefonso, Segovia, pieza de la chimenea junto al tocador, 1746.

20. *Sagrada Familia del pajarito*, h. 1650, Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682).

Óleo sobre lienzo, 144 x 188 cm. Infancia de Jesús. Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. P00960. Procedente de la Colección Real: colección Miguel Espinosa, Sevilla; colección del cardenal Gaspar de Molina y Oviedo; adquisición de Isabel Farnesio, 1744;

colección Isabel Farnesio, Palacio de La Granja de San Ildefonso, Segovia, dormitorio de sus majestades, 1746.

Gracias al coleccionismo de Isabel de Farnesio las obras del artista sevillano del XVII entran por primera vez a las colecciones reales y, por consiguiente, al Museo Nacional del Prado en el siglo XIX.

21. *Aparición de la Virgen a San Ildefonso*, h. 1655, Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682).

Óleo sobre lienzo, 309 x 259 cm. Grupo temático mariano más venerado en la España barroca. Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. P00979. Procedente de la Colección Real: colección Isabel Farnesio, Palacio de La Granja de San Ildefonso, Segovia, dormitorio de sus majestades, 1746.

22. *El Buen Pastor*, h. 1660, Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682).

Óleo sobre lienzo, 123 x 101'7 cm. Esta obra fue agrandada para que formara pareja con un San Juan Bautista niño. Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. P00962. Procedente de la Colección Real: adquirido por el cardenal Gaspar de Molina y Oviedo, Sevilla; adquirido por Isabel de Farnesio, Madrid, 1744; colección Isabel Farnesio, Palacio de la Granja de San Ildefonso, Segovia, 1746.

23. *La Anunciación*, h. 1660, Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682).

Óleo sobre lienzo, 125 x 103 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. P00970. Procedente de la Colección Real: adquirido por Isabel de Farnesio, Sevilla, 1729; colección Isabel Farnesio, Palacio de la Granja de San Ildefonso, Segovia, pieza donde se dice misa, 1746.

24. *Capitulaciones de boda y baile campestre*, h. 1711, Jean-Antoine Watteau (1684-1721).

Óleo sobre lienzo, 47 x 55 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. P02353. Procedente de la Colección Real: colección Isabel Farnesio, Palacio de La Granja de San Ildefonso, Segovia, callejón del retrete, 1746.

25. *Fiesta en un parte*, 1712 – 1713, Jean-Antoine Watteau (1684-1721).

Óleo sobre lienzo, 47'2 x 56'9 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. P02354. Procedente de la Colección Real: colección Isabel Farnesio, Palacio de La Granja de San Ildefonso, Segovia, callejón del retrete, 1746.

B. Ilustraciones



Figura 1. *Doña Isabel la Católica dictando su testamento* (1864), por Eduardo Rosales (1836-1873). Óleo sobre lienzo, 287 x 398 cm., Museo Nacional del Prado, Inv. P04625.



Figura 2. *Isabel de Farnesio* (1718-1722), por Miguel Jacinto Meléndez (1679-1734). Óleo sobre lienzo, 82 x 62 cm., Museo Nacional del Prado, Inv. P07604.



Figura 3. *Doña Sancha, reina de León* (mediados del siglo XIX), por Joaquín Gutiérrez de la Vega López. Óleo sobre lienzo, 223 x 140 cm. Museo Nacional del Prado, Inv. P03523. Palacio Arzobispal de Madrid (Depósito).

Figura 4. *Fernando I, rey de León* (1855), por Antonio Maffei Rosal (1817-1868). Óleo sobre lienzo, 225 x 141 cm., Museo Nacional del Prado, Inv. P06906. Congreso de los Diputados, Madrid (Depósito).



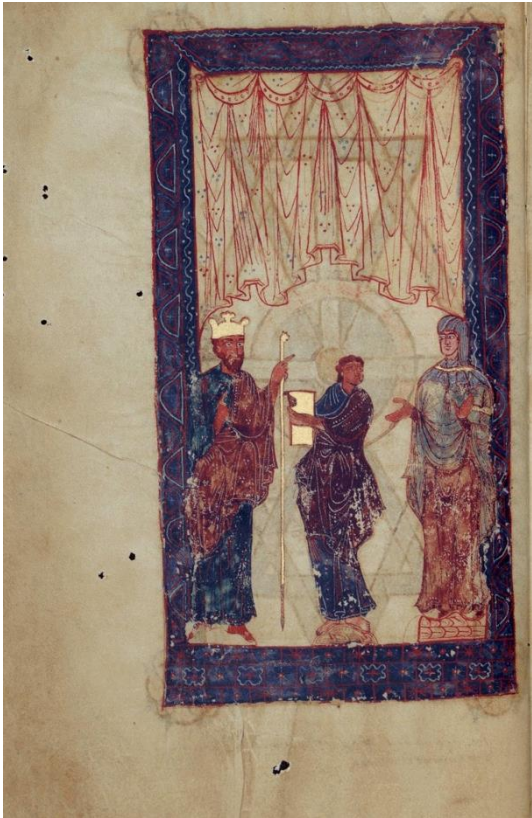


Figura 5. *Escena de presentación*, fol. 6v, Libro de Horas de Fernando I y Sancha (1055), Biblioteca Universitaria de la Universidad de Santiago de Compostela, ms. 609 (Res. 1).



Figura 6. *Exlibris* del fol. 208v, Libro de Horas de Fernando I y Sancha (1055), Biblioteca Universitaria de la Universidad de Santiago de Compostela, ms. 609 (Res. 1).

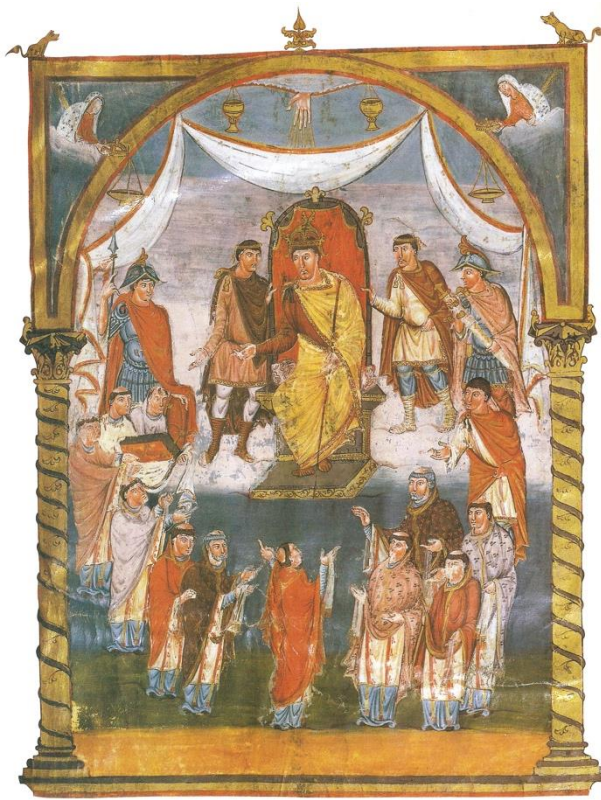


Figura 7. *Escena de presentación*, fol. 423, Biblia de Vivian (s. IX) de Carlos el Calvo (843-877), Biblioteca Nacional de Francia, París.

Figura 8. *Exlibris en laberinto*, fol. 6r, Libro de Horas de Fernando I y Sancha (1055), Biblioteca Universitaria de la Universidad de Santiago de Compostela, ms. 609 (Res. 1).



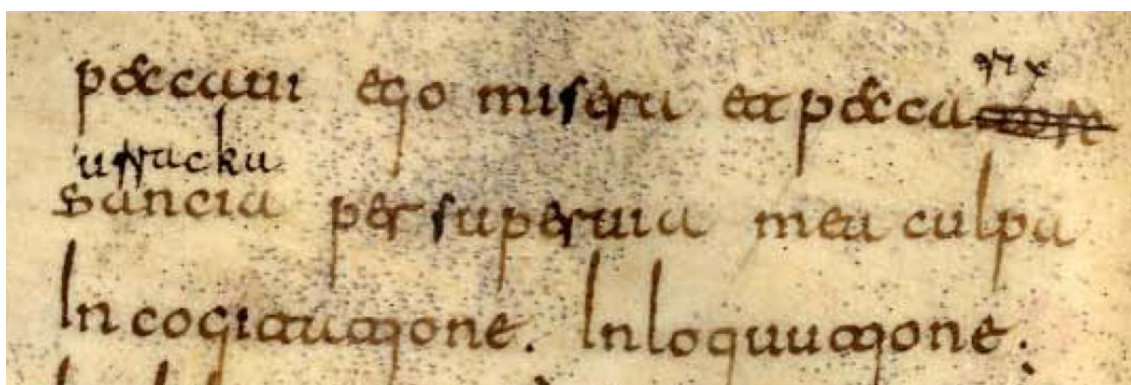


Figura 9. *Confesión* “Ego misera et peccatrix...”, fol. 179v, Liber canticorum et orarum (1059), Universidad de Salamanca, ms. 2668.



Figura 10. *Cáliz de ágata* (segunda mitad del siglo XI). 18'5 x 12 cm. Real Colegiata de San Isidoro de León.



Figura 11. *Anverso del Crucifijo de marfil* (1063), Museo Arqueológico Nacional, Madrid, Inv. 52340, procedente de San Isidoro de León.

Figura 12. *Inscripción en la parte inferior del anverso del Crucifijo de marfil* (1063), Museo Arqueológico Nacional, Madrid, Inv. 52340, procedente de San Isidoro de León.





Figura 13. *Reverso del Crucifijo de marfil* (1063), Museo Arqueológico Nacional, Madrid, Inv. 52340, procedente de San Isidoro de León.



Figura 14. *Isabel la Católica* (h. 1500) por ¿Juan de Flandes?. Óleo sobre tabla, 43 x 34 cm. Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid, procedente de la Cartuja de Miraflores (Burgos).



Figura 15. *Fernando el Católico* (ca. 1470-1520) por ¿Michel Sittow?. Óleo sobre tabla, 37'4 x 27 cm. Colección Real de Windsor, RCIN 403448, procedente de la colección de Enrique VIII.



Figura 16. *Escudos de los Reyes Católicos* en el crucero de la iglesia de San Juan de los Reyes (Toledo).



Figura 17. *Virgen de los Reyes Católicos* (1491-1493) por el Maestro de la Virgen de los Reyes Católicos. Técnica mixta sobre tabla, 123 x 122 cm., Museo Nacional del Prado, Inv. P1260, procede de Santo Tomás de Ávila.



Figura 18. *La Crucifixión* (1509-1519) por Juan de Flandes (doc. 1496-1519). Óleo sobre tabla, 123 x 169 cm., Museo Nacional del Prado, Inv. P07878, procede del Retablo mayor de la catedral de San Antolín de Palencia.



Figura 19. *Retablo de San Juan Bautista* (1496-1499) por Juan de Flandes (doc. 1496-1519). Óleo sobre tabla de roble, cinco tablas procedentes de la Cartuja de Miraflores (Burgos). Propuesta de reconstrucción extraída de ISHIKAWA, Chiyo, *The Retablo de Isabel la Católica, by Juan de Flandes and Michel Sittow*, Turnhout, Brepols Publishers, 2004, p. 48. Elaboración digital propia.

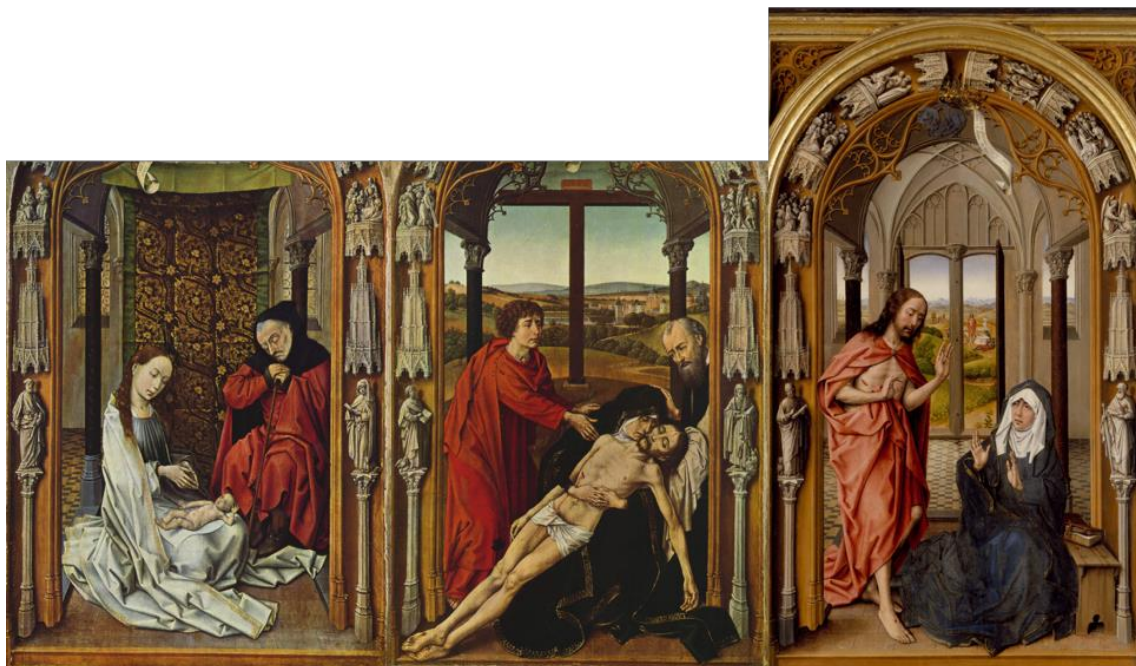


Figura 20. *Triptico de Granada-Nueva York* (ca. 1496) por Juan de Flandes (doc. 1496-1519). Óleo sobre tabla, ca. 64 x 39 cm. cada tabla. Tres tablas: Anunciación y Piedad (Capilla Real de Granada) y Aparición de Cristo a la virgen (Metropolitan Museum of Art, Nueva York). Reconstrucción digital propia.



Figura 21. *Retablo de Nuestra Señora* (ca. 1440) por Rogier van der Weyden (h. 1400-1464). Óleo sobre tabla de roble, 95'3 x 176'5 x 8 cm. Gemäldegalerie, Berlín, Inv. 534A.



Figura 22. *Multiplicación de los panes y los peces* (1496-1504) por Juan de Flandes (doc. 1496-1519). Óleo sobre tabla, 21 x 16 cm., Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional, tabla procedente del Políptico de Isabel la Católica.

Figura 23. *Juana de Castilla* (h. 1496-1500) por Juan de Flandes (doc. 1496-1519). Óleo sobre tabla de roble, 35'4 x 25'5 cm., Kunsthistorisches Museum, Viena.





Figura 24. *Felipe el Hermoso* (h. 1496-1500) por Juan de Flandes (doc. 1496-1504). Óleo sobre tabla de roble, 36'3 x 25'4 cm., Kunsthistorisches Museum, Viena.

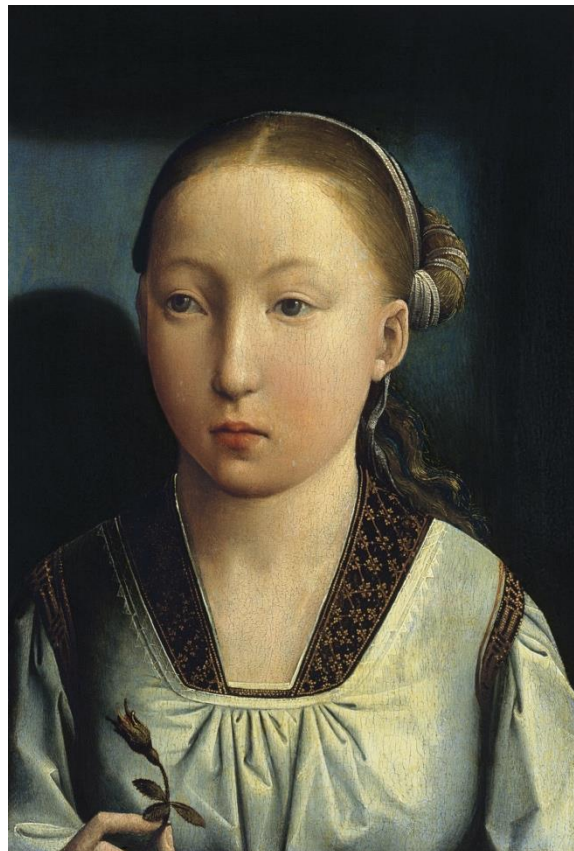


Figura 25. *Retrato de una infanta. Catalina de Aragón (?)* (c. 1496) por Juan de Flandes (doc. 1496-1504). Óleo sobre tabla, 31'5 x 21'7 cm., Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, Inv. 141 (1930.36).



Figura 26. *Isabel Farnesio, reina de España* (1723) por Jean Ranc (1674-1735). Óleo sobre lienzo, 144 x 115 cm., Museo Nacional del Prado, Inv. P02330.



Figura 27. *Felipe V, rey de España* (1701) por Hyacinthe Rigaud (1659-1743). Óleo sobre lienzo, 130 x 91 cm., Museo Nacional del Prado, Inv. P02337.



Figura 28. *Orestes y Píladés* o *Grupo de San Ildefonso* (hacia 10 a. C.). Escuela de Praxíteles. Mármol blanco de Carrara, 161 x 106 x 56 cm., Museo Nacional del Prado, Inv. E00028.

Figura 29. *Afrodita agachada* (mediados del siglo II d. C.) por taller romano. Mármol blanco, 128 x 56 x 54 cm., Museo Nacional del Prado, Inv. E00033.





Figura 30. *La Familia de Felipe V* (1743) por Louis-Michel van Loo (1707-1771). Óleo sobre lienzo, 408 x 520 cm., Museo Nacional del Prado, Inv. P02283.



Figura 31. *Fiesta en un parque* (1712-1713) por Jean-Antoine Watteau (1684-1721). Óleo sobre lienzo, 47'2 x 56'9 cm. Museo Nacional del Prado, Inv. P02354.