Universidad Zaragoza 1542

Facultad de Filosofía y Letras Universidad Zaragoza

Trabajo Fin de Máster

Memoria y construcción de los infantes castellano-aragoneses entre los años 1470-1501. El ayer y el hoy de su representación.

Memory and construction of casteilan-aragonese infante between 1470-1501. From before to after of their representation.

Autor:

Óscar Jiménez Molero

Director:

Germán Navarro Espinach

MÁSTER EN INVESTIGACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADO EN HISTORIA

Facultad de Filosofía y Letras – Departamento de Historia

Curso 2020-2021

Resumen

El poder de la imagen, imágenes que dan poder o, como diría Peter Burke (2005: 7), la política y la religión como guía para el entendimiento de las representaciones visuales de las culturas pretéritas. Todo el semillero ideológico y de mitificación del poder real a través de la imagen desliza su vertiente hacia el terreno que el presente trabajo pretende demostrar. Y es que la imagen, física, presencial o, a través de representaciones figurativas, jugaron un papel más que destacado entre los años 1470 y 1501. Tres décadas en que los infantes castellano-aragoneses Isabel (1470-1498), Juan (1478-1497), Juana (1479-1555), María (1482-1517) y Catalina (1485-1536) siguieron unas pautas de presentación y actuación protocolaria cuyo protagonismo se vio reflejado en diferentes ámbitos artísticos: la cronística –narrada por coetáneos que revelaron el grado de importancia de su presencia en los diferentes actos del gobierno de don Fernando y doña Isabel– y las artes plásticas, que combinaron el cariz realista con el simbólico, favoreciendo un mensaje codificado y cuyo patronazgo vino dado por iniciativa tanto dentro como ajeno a la corte real.

Imágenes, en definitiva, de gran valor que sirven para reconstruir la figura de unos infantes que el teatro y pintura, junto al cine y televisión se han encargado de ofrecer una visión propia de su niñez estereotipada, alejada de los verdaderos cánones que representaron.

Palabras clave: imagen, representación, infantes, poder, arte, mecenazgo, cultura visual contemporánea

Abstract

The power of the image, images that gives power. Or, as Peter Burke (2005: 7) would say: the policy and the religion as a guide for the understanding of visual representations of past cultures. The entire ideological hotbed and the mythification of real power through the image, slides its slope toward the field that the present work aims to demostrate. It is means that the image, physical, face-to-face or through figurative representations, played a vital role between the years 1470 and 1501. Three decades whereby the casteilian-aragonese infante Isabel (1470-1498), Juan (1478-1497), Juana (1479-1555), María (1482-1517) and Catalina (1485-1536) followed a protocol guidelines whose prominence was reflected in different artistic areas: chronicle –narrated by contemporaries who revealed the degree of importance for their presence in the different Don Fernando and Doña Isabel government actions– and plastic arts which combines realist and symbolic appearance, encouraging a coded message and whose patronage was dealt by both inside and ouside the Royal Court.

Images, in short, of great value that serve to reconstruct the figure of infante, that theater and painting, along with cinema and televisión have been in charge of offering a vision of their stereotyped childhood, far from the true canons, which they represented.

Key words*:* image, representation, infante, power, art, patronage, contemporary visual culture

ÍNDICE.

1. INTRODUCCIÓN 5

1.1. Justificación del trabajo y objetivos 5

1.2. Estado de la cuestión 5

1.3. Fuentes y metodología aplicada 6

2. EL PROTAGONISMO DE LOS INFANTES A TRAVÉS DE LAS CRÓNICAS. 9

2.1. El germinar de la crónica como forma de hacer Historia 9

2.2. La primogénita Isabel y el príncipe Juan, protagonistas de una primera etapa. 1470-1481 10

- 2.2.1. Isabel, la llave de la paz 10
- 2.2.2. El príncipe don Juan. Su nacimiento y el marcador de un protocolo 12

2.3. La guerra de Granada 13

2.4. Conclusión 17

3. LA MONARQUÍA TRASTÁMARA Y EL USO DE LA IMAGEN COMO ELEMENTO DE PODER 18

3.1. Notas vitales para la comprensión de la imagen como mecanismo de poder..... 18

3.2. El poder representado a través del mecenazgo artístico regio 19

- 3.2.1. El retrato. 19
- 3.2.2. Convergencia político-religiosa. El príncipe Juan y la primogénita Isabel captadores del mecenazgo regio. 23

3.3. Los infantes: protagonistas indirectos de comitentes cercanos a la corte..... 26

4. LA HISTORIA A TRAVÉS DEL CINE. LA IMAGEN DE LOS INFANTES EN EL MUNDO AUDIOVISUAL 35

4.1. Cine en el franquismo 35

4.2 Protagonismo de los infantes en la pintura, teatro, cine y televisión..... 37

4.3. Los infantes, protagonistas indirectos en cine y televisión 38

4.4. Consideraciones finales 40

5. CONCLUSIÓN 42

6. BIBLIOGRAFÍA 44

7. FILMOGRAFÍA 51

8. ANEXO I. CUADROS PICTÓRICOS ……..52

9. ANEXO II. CAPTURA DE FOTOGRAMAS ……...65

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación del trabajo y objetivos

Un año atrás, justificaba la realización de mi Trabajo Final de Grado, cuyo título portaba *Política matrimonial de los Reyes Católicos. Objeto, diplomacia y cultura*, por vivir en Granada y haber sido influenciado por diferentes profesionales en el mundo universitario que inyectaron en mí el deseo de conocer y aportar mi humilde visión de aquella política matrimonial. Un rompecabezas que resultó muy diferente al que primigeniamente ambos monarcas imaginaron al no contar con un invitado inesperado, la muerte prematura de su primogénita y príncipe heredero.

Sin embargo, hoy, un año después, aquellas primeras líneas de mi TFG que inició con un "vivir y estudiar en Granada me induce a querer adentrarme un poco más en este paradigmático reinado", hoy queda un tanto obsoleta. No es el emplazamiento desde donde uno lleva a cabo su formación el principal factor de investigar, sino el deseo por conocer y dar respuesta a preguntas que salen al paso por medio de diferentes lecturas y, en definitiva, las ganas de arrojar luz sobre los silencios de la historia.

Esto es, a fin de cuentas, lo que conlleva justificar este proyecto. En concreto la función como infantes de unos hijos catalogados por la historiografía como meras piezas de un puzle cuyo título porta «política matrimonial». La mayoría de los estudios rebosan de grandes aportaciones con respecto a los papeles que desempeñaron figuras como doña Juana I de Castilla o la última de sus hermanas doña Catalina, reina de Inglaterra a posteriori. Pero poco se sabe sobre su papel como hijos de reyes, como es el caso de doña María.

Quizás en este sentido, la primogénita Isabel y el segundogénito, príncipe y heredero Juan, han llamado más la atención y su papel, más explotado al final de sus vidas, es algo más tratado y, por tanto, accesible para su conocimiento.

Aun con todo ello, no hay obra conjunta alguna que analice su labor, y si lo hay, refiere a la disposición de una Corte imbuida por los aires del Renacimiento, de las Letras y de las Humanidades. Por ello, no dudé en acudir a cada una de las fuentes coetáneas –principalmente crónicas– y espigar de entre ellas cualquier resquicio que me aportara alguna respuesta a mi pregunta sobre su papel.

1.2. Estado de la cuestión

Si hay alguno de los aspectos del reinado de Isabel y Fernando falto de estudios, ese es el del papel protagonizado por sus descendientes. El paradigmático reinado que llevaron a cabo los Reyes Católicos dista mucho del que efectuaron sus vástagos, etiquetados mayoritariamente por la muerte y el desamor. Pocos son los estudios que hayan indagado en la figura coral de los infantes, sin embargo, el áurea humanística que rodeaba la corte castellano-aragonesa llamó la atención desde mediados de los años 50 al investigador Antonio de la Torre (1956: 256-266).

Una de las primeras monografías ya entrado el siglo XXI fue la publicación de Martín Martín y José Ramón Serrano-Piedecasas (2001), obra paradigmática que sin duda abrió el camino a las aportaciones de Martínez Alcarlo (2012: 253-266); o también surgió el interés de grandes conocedoras del personaje de Isabel I de Castilla como es el caso de María Isabel del Val Valdivieso (2013: 7-21).

Por otro lado, algunos de los infantes han sido estudiados individualmente desde su nacimiento hasta su muerte, caso de Isabel Dos Guimarães Sã (2012), siendo el intento

más actualizado por parte de la historiografía portuguesa de poner en relieve la imagen tripartita de la primogénita Isabel, su hermana María y, por último, la última esposa del monarca portugués, Leonor de Austria. La investigación más fresca acaba de ser publicada por la editorial Sílex, cuyo título es *Isabel de Castilla y Aragón: princesa y reina de Portugal (1470-1498)* (Martínez Alcorlo, 2021). Para el príncipe Juan destacan algunos hitos historiográficos como pueden ser *Vida y muerte del príncipe don Juan*: *historia y literatura* por Ángel Alcalá Galve (1999) o la publicación de José Damián González Arce en 2016 con *La casa y corte del príncipe don Juan (economía y etiqueta en el palacio del hijo de los Reyes Católicos).*

La infanta doña Juana es, a todas luces, el personaje que más focos ha acaparado, sin embargo, su papel como infante ha quedado en manos de las obras conjuntas que se han tratado en líneas anteriores.

La historiografía anglosajona ha sucumbido a la tentación de abordar la vida de doña Catalina, que ha pasado a la historia por ser la repudiada del monarca inglés Enrique VIII. En orden cronológico: el historiador estadounidense G. Mattingly (1990); el periodista Luis Ulargui (2004) y el corresponsal del periódico *The Guardian* en España G. Tremlett (2012) recogen con el título *Catalina de Aragón* su biografía. A destacar, *The receyt of the Ladie Kateryne* de Gordon Kipling (1990) que es, además de la fuente principal de la que beben los tres anteriores autores, estudio sin parangón que relata con detalle los festejos realizados en las bodas de Catalina.

Mención aparte merece la aportación realizada por Andrea Ballarín Audina, alumna del Máster en Investigación y Estudios Avanzados en Historia de la Universidad de Zaragoza en el año 2014 cuyo trabajo de final de Máster tituló *Prácticas y Representaciones del poder femenino en el renacimiento: Catalina de Aragón 1485-1536*. Su investigación, aunque coincidente por tratar una figura que en las próximas líneas se hará mención, no ha podido ser utilizado para conformar el desarrollo del presente trabajo. No obstante, era menester traerlo a colación, dado que nuestros trabajos concurren en la infanta Catalina.

1.3. Fuentes y metodología aplicada

A modo de síntesis, el propósito del presente trabajo pretende dar el valor que merece al papel de los infantes a través de las diferentes fuentes históricas que se conservan. Para su consecución se empleará una metodología multidisciplinar en la que se integrarán la Historia Social y Cultural, la Historia del Arte y la Literatura y, cómo no, el análisis propio de un lenguaje visual que se muestra, puesto que el poder en la sombra no se concibe.

De este modo, el cuerpo del trabajo se encuentra compartido por dos capítulos centrales. El primero, parte con el título de «el protagonismo de los infantes a través de las crónicas castellanas». En él se intentará poner en relieve su posición como niños en una Corte imbuida por el aire belicoso de la guerra de sucesión castellana (1475-1479) y la guerra de Granada (1482-1492). Los cuatro cronistas contemporáneos –Pulgar (1780), Bernáldez (1962), Palencia (1974, 1998), Valera (1927)– más las aportaciones, décadas después, de Jerónimo Zurita (2003, 2005) son la guía axial desde la que apoyarse en todo momento.

El final de la guerra luso-castellana supuso la marcha de la primogénita Isabel hacia la villa de Moura. Aunque las crónicas no pasen por alto este suceso, es cierto que hay ciertas lagunas que es necesario paliar con la versión portuguesa del cronista Rui de Pina (1902) y las transcripciones hechas por Antonio de la Torre y Luis Suárez

Fernández (1958) de los legajos alojados en los archivos castellanos y portugueses. Así mismo, se ha podido dar una mayor precisión de lo sucedido gracias tanto a los documentos digitalizados del Archivo General de Simancas como el Archivo Nacional Torre do Tombo accesibles en red.

Para la guerra de Granada ha sido conveniente, además de los cronistas, hacer uso de publicaciones de Manuel González Jiménez y José Enrique López de Coca Castañer (1980), además de Rafael Peinado Santaella (2001) para obtener un contexto global de los diez años de contienda en suelo nazarí.

El segundo capítulo cede el protagonismo cronístico a los vestigios materiales, representaciones artísticas que nos han llegado de los infantes. Dada la cantidad de tipos de soportes que han sobrevivido, ha sido necesario acudir a lo más variado de publicaciones existentes que refirieran al objeto en cuestión. Se ha tenido en cuenta desde la explicación simbólica de lo representado, al artista encargado, la motivación del encargo etc. Todo para poner en relieve el porqué de la figura de los infantes en obras no costeada por ellos –salvo una (Partearroyo, 2002; Turmo, 1959)–, sino por sus progenitores o, en su defecto, agentes externos al núcleo familiar como pueden ser miembros de la Corte.

Así las cosas, se ha dividido este segundo capítulo en dos subcapítulos, uno que haga referencia a las obras encargadas por los monarcas, y el segundo corresponde a aquellas obras elaboradas por orden ajena a don Fernando o doña Isabel. El primero lo conforman los retratos emanados en cuestión de la política matrimonial que Sánchez Cantón (1950) trató largo y tendido. De la llegada de los embajadores procedentes de otras cortes y de los artistas que quedaban para efigiar a los infantes. López de Corselas (2016), Torre y del Cerro, (1954) y Elisa Bermejo (1962) han supuesto una fuente más que esencial.

Para los retratos que encontramos en representaciones artísticas religiosas, se ha acudido a grandes expertas del arte como Serrano Coll (2015) que realiza todo un *corpus* de imágenes en los que aparece el rey Fernando, o Carmen Morte (2014) que los recoge de manera más sintética.

Numerosas han sido las representaciones de los infantes por iniciativa ajena a la corte, el cancionero de Pedro Marcuello desde Aragón (Blecua, 1987; Serrano y Sanz, 1917), desde Castilla el Bachiller de Palma (1879; Gómez Moreno, 1999), *La Virgen de la Misericordia cono los Reyes Católicos y sus hijos* (Martín González, 1993; Yarza, 1997; Segura Graiño, 2013) o los relieves de la sillería del coro de la catedral de Toledo sufragados por el Cardenal Mendoza (Pereda Espeso, 2003; Barrio Gozalo, 2014) son los restos artísticos de un mecenazgo que tuvo, de manera indirecta, a los infantes como protagonistas.

Por último, cine y televisión conforman el último capítulo del presente trabajo. Son la referencia visual contemporánea que nos ha llegado de unos hijos más alejados de su verdadero ejercicio dentro de la política interior. Los medios audiovisuales han supuesto entusiasmo al igual que descontento, dado el desconocimiento en la materia por carecer de una docencia que permitiera descifrar los códigos del Séptimo Arte. Responsabilizarse de esta misión no ha sido tarea fácil. Para ello, ha sido necesario acudir a obras generales que trataran la Historia del Cine español (Gubern, 2000; Benet, 2012) para posteriormente adentrarse a la observancia de films y series de televisión. Ello ha permitido establecer comparaciones entre proyecciones de años alejados y resolver, a su vez, que los proyectos de cine y televisión, no por ser más cercanos a la

actualidad tienden ofrecer un mayor rigor histórico tal y como se demostrará a lo largo de esta investigación.

2. EL PROTAGONISMO DE LOS INFANTES A TRAVÉS DE LAS CRÓNICAS

2.1. El germinar de la crónica como forma de hacer Historia

Fue al inicio del reinado del monarca castellano Juan II (1406-1454) cuando se tuvo constancia fehaciente del cargo como cronista regio. En una Corte imbuida por los ideales caballerescos, el entusiasmo por el latín y los aires renovados que introdujo el Renacimiento, la Historia fue vista como una necesidad de que alguien capacitado se encargara de dejar para la posteridad aquellos acontecimientos que atañen a la monarquía (Hernández Martínez, 2013: 239-241).

Las fuentes documentales, no ofrecen una fecha exacta acerca del inicio del cargo como cronista en Castilla, máxime cuando en su mayoría se cobijaron bajo la sombra del anonimato ante el pavor de ser juzgado por una obra que no gozase de la aprobación real. El primer cronista del que se tiene constancia, con la llegada de la nueva dinastía Trastámara al trono castellano en 1369, fue Pedro López de Ayala (1332-1407)[1], quien inmortalizó las *Crónicas de los reyes de Castilla* (1953), donde recogió las crónicas de los monarcas Pedro I de Castilla (1334-1369), Enrique II de Castilla (1334-1379), Juan I de Castilla (1358-1390) y, dejó inacabada la que perteneció al reinado de Enrique III de Castilla (1379-1406), padre de Juan II.

No obstante, la primera crónica de la que tenemos por seguro que se labró con un cronista a sueldo y bajo el mecenazgo de la Corona, fue Álvar García de Santa María (1373-1460). Gracias a su prólogo, en forma de borrador de la *Segunda Parte de la Crónica de Juan II (1420-1434)*[2], sabemos que fue nombrado cronista del Rey tras la muerte del primer historiador del monarca Juan II –cuya identidad sigue en el anonimato– en la fecha de 1420. Tanto es así, que el propio Juan II mandó «por su carta a los herederos del dicho estoriador primero que entregasen luego todo lo que el dicho estoriador finado tenia» y, consecuentemente, ordenó «a los infantes sus primos e a los prelados et duques e condes, ricos omnes e caballeros e dotores […], personas del consejo e de la su corte e de la su chançelleria e de las sus ciudades e villas […], que dixesen e informasen al dicho segundo estoriador todas cosas que de los sus fechos suyos e de sus regnos ellos supiesen» (Bautista, 2012: 32).

Ahora bien, el aún tierno oficio de cronista no estuvo ligado a un cargo vitalicio como se supone que debería de serlo ante tan importante labor y manejo de fuentes archivísticas. La ya referenciada *Segunda Parte de la Crónica de Juan II*, sería la última aportación cronística de Álvar García debido a su alineamiento político en favor del monarca navarro –futuro Juan II de Aragón (1395-1479)– y en contra del condestable Álvaro de Luna (1390-1453) en la batalla de Olmedo (1445). Pertenecer al bando derrotado significó el nombramiento de Juna de Mena como cronista, del cual, a día de hoy, no ha sobrevivido noticia alguna de trabajos históricos (Cantera Burgos, 1952: 159-162).

Con todo, es posible afirmar que el oficio de cronista –aunque de origen incierto, dada la escasa documentación que alude a este cargo– permaneció inmutable durante el

[1] De entre los múltiples oficios que desempeñó en la corte, figuran la de Consejero Real, Regidor de Burgos (1411) y Registrador de la Cancillería (1412). Fue el infante Fernando –el futuro monarca

[2] Tan importante fue su labor histórica, que el propio historiador Juan de Mata Carriazo y Arroquia afirmó, que fue «el texto más importante de la historiografía castellana del siglo XV». (Carriazo y Arroquia, 1952: 489).

reinado de Juan II de Castilla y solamente ejercido por un oficial, algo que contrasta con sus sucesores en el trono e hijos, Enrique IV (1425-1474) e Isabel I, quienes llegaron a intitular a más de un cronista a la vez, realizando trabajos simultáneos.

2.2. La primogénita Isabel y el príncipe Juan, protagonistas de una primera etapa. 1470-1481

Si por algo sobresalió el reinado de Isabel y Fernando, fue por su dedicado esfuerzo de introducir en sus reinos un fuerte impulso cultural, humanista y renacentista en todos los ámbitos de la sociedad. Ello, en lo que el presente trabajo respecta, queda ejemplificado en el discurrir continuo de cronistas reales o historiadores que decidieron plasmar los logros y hazañas de su reinado, condicionaron la historia escrita del momento e hicieron que el castellano adquiriera una superioridad lingüística frente a las demás lenguas vernáculas peninsulares.

- 2.2.1. Isabel, la llave de la paz

El alumbramiento de Isabel un 2 de octubre de 1470 coincidió con un iracundo ambiente de Guerra Civil por la sucesión al trono castellano, justo a los veinte días de que Enrique IV hubiera despojado a su madre del principado de Asturias. De hecho, su natalicio no fue tratado con la importancia que requeriría al ser la primera hija de los monarcas, máxime cuando acudimos a las fuentes y las plumas de los coetáneos no parecen loar tal avatar[3].

No obstante, proclamada Isabel reina de Castilla en la ciudad de Segovia, el 13 de diciembre de 1474, aseguró su sucesión en la persona de la infanta Isabel, por medio de la Sentencia Arbitral de Segovia el 15 de enero de 1475, con el objetivo de apartar del trono castellano al rey portugués Alfonso V (1432-1481) (Suárez Fernández, 1989[a]: 79-89), quien buscaba «fortemente numa ligaçaño política entre Portugal e Castela, a qual seria legitimada através do seu casamento com D. Joana» (Baquero Moreno, 1994: 53-54).

El inicio de la Guerra Civil castellana (1475-1479), alentado por el cúmulo de conflictos en el seno del reino, motivó a Fernando realizar su primer testamento el 12 de julio de 1475. En él reconoció a la infanta como «heredera y legítima sucesora en los dichos mis reynos de Aragón e de Cecilia […]., y ordénolo assý por el gran provecho que de los dichos reynos resulta y se sigue de ser assý unidos con estos de Castilla y de León, que sea un príncipe rey y señor y gobernador de todos ellos» (Sesma Muñoz, 1992: 262).

[3] Los lacónicos detalles de su llegada al mundo podrían emanar de su decepción al ser una mujer, en contraposición al tan deseado varón. Fernando de Pulgar (1780: 18) rescata, a duras penas, el lugar y fecha de su nacimiento dando mayor protagonismo a la paupérrima coyuntura política «[…] fue notificado al príncipe e a la prinçesa que el rey don Enrique quería mover guerra contra ellos […]. Esto sabido, ovieron consejo de yr a la villa de Dueñas […]., e allí parió la prinçesa a la infanta doña Isabel su fija, en el mes de octubre desde año de mill e quatroçientos e setenta años». El coetáneo Diego de Valera (1927: 179) notificará el hecho aportándole un cariz festivo: «Como en este tiempo no solamente muchos de los grandes d'estos reinos mas generalmente todos los pueblos, estoviesen deseosos de ver el parto de la prinçesa, mayormente los que en la villa de Dueñas estavan con ella con muy mayor ansia los esperaban […]. E plugo a nuestro señor que a quatro horas del día… de octubre del año de nuestro redentor de mil e quatrocientos e setenta años la señora prinçesa parió una hija a quien llamaron doña Isabel».

Así las cosas, la victoria en 1476 del bando castellano en Toro permitió convocar Cortes en la villa de Madrigal, en abril del mismo año, y en cuyos objetivos se encontraba asegurar la continuidad dinástica al «jurar a la prinçesa doña Ysabel, […]., por prinçesa e primogénita heredera destos regnos […]., de Castilla e de León» (Carretero Zamora, 1993: 61).

Finalizadas las Cortes de Madrigal, el Alcázar de Segovia fue fijado como la residencia de la infanta, quien estuvo bajo custodia de Andrés Cabrera, mayordomo real. Allí, y ante el comportamiento despótico empleado por Cabrera ante las familias más influyentes de aquella ciudad, la infanta sufrió un intento de captura ante las revueltas ciudadanas que no llegó a más gracias al traslado de esta junto a los soldados que se hicieron fuertes en la torre del homenaje. Esta noticia alteró a la reina, quien se hallaba en Tordesillas a inicios de agosto, poniendo fin a la estancia temporal de la infanta en Segovia y así pasar, madre e hija, a volver a estar y viajar juntas (Fernández Luzón, 2004: 56-61).

El juego político implementado por Isabel y Fernando, llevó a despedirse de su hija de manera muy temprana. En agosto de 1477, la reina concedió al Conde de Feria los primeros poderes para entablar treguas con el reino vecino «[…] es mi merçed e voluntad que, sy vos el dicho conde viérades que cumple a mi servicio e al bien desa dicha frontera asentar tregua […]., lo podades fazer e fagades […]., con las condiciones con que vos viérades e entendieres que mas cumple a mi servicio» (Torre y del Cerro, 1958: 134-135).

Para ello, «anduvieron los embaxadores de Castilla e Portogal e de unos reinos a otros muchas veces, fasta que plugo a Nuestro Señor que los reyes ficiesen concordia e afirmasen bien las paces» (Bernáldez, 1962: 92). El 27 de septiembre de 1479, Rodrigo Maldonado de Talavera y, por parte de la Corte portuguesa, Juan de Silveira (Torre y del Cerro, 1958: 209) fueron seleccionados para acordar la entrega de rehenes en el castillo de Moura, donde estarían sujetos al régimen de tercerías ambos primogénitos «em poder da dita Infante D. Briatiz, na qual estivessem até serem perfeitamente casados» (Pina, 1902: 13).

Hubo un primer viaje fallido, que se inició desde Toledo[4] hacia la frontera con Portugal «como prenda de futuro matrimonio. Mas, como se acercaba el tiempo del parto, se avanzaba con paso lento» hasta que el 6 de noviembre diera a luz a la infanta Juana, lo que provocó «que no avanzaran más, pues ya se podía dar a los pactos el debido cumplimiento» proporcionando «a los padres […]., mayor alegría que si hubiera parido un varón» (Palencia, 1974: 180-181). De esta manera, el nacimiento de doña Juana abortó el primer viaje efectuado por la infanta hacia Portugal, demorando por el cómputo de un año el futuro viaje, concretamente hasta el 3 de noviembre de 1480.

Trece fueron las misivas reales redactadas entre los días 3 y 4 con respecto al segundo viaje oficial, denotando como la entrega de la infanta para las Tercerías demostraba los deseos de la monarquía castellana para el requerimiento de paz. De esta manera, el día 3 se dio a conocer las instrucciones que debían de seguirse conforme a lo pactado. En ellas se refleja como este itinerario solo llegaría a su fin una vez que doña Juana de Trastámara entrara en uno de los conventos designados por la propia monarquía portuguesa, el príncipe Alfonso fuera destinado a la villa de Moura y a su vez fuera enviado a Castilla el duque de Viseo.

[4] La Corte se desplazó a Toledo, pasando por Talavera, «en marcha lenta, pues en estado de embarazo soportaba peor las incomodidades del camino» (Palencia, 1974: 172).

> «Para que la dicha señora ynfante de Castilla aya de yr a la terçeria, son obligados el rey e prinçipe de Portogal de fazer que doña Juana haga profession en forma de derecho, en uno de los cinco monasterioes nonbrados en la capitulacion, fasta cinco dias deste mes de noviembre que se cumple el año de la probaçion […]. E assi mismo son obligados de poner al ynfante don Alonso, fijo del prinçipe de Portogal, en poder de la dicha ynfante doña Beatriz, para que lo tenga en terçeria […]., al tiempo […]., entregue realmente […]., al duque de Viseo, su fijo, para que lo tenga en su poder en el reyno de Castilla por tienpo de vn año, contado desde el dia que le fuere entregado[5].

Realizado este supuesto, tanto la infanta Isabel como la comitiva compuesta por los obispos de Ávila: Alfonso de Fonseca; de Palencia: Íñigo López de Mendoza; de Coria: fray Juan de Ortega y el maestre de la Orden de Santiago, Alonso de Cárdenas, deberían estar, el día 15 del mismo mes, en alguna de las villas castellanas de Fuente de Cantos o Badajoz, es decir, a no más de 18 leguas distantes de Moura. Sin embargo, las inclemencias del tiempo hicieron que este viaje estuviera plagado de «barrizales y la destemplanza de los vientos inaudita desde hacía mucho tiempo» lo que hizo el camino intransitable, desbordando el caudal del rio Guadiana, que hacía las veces de frontera natural con el reino luso, imposibilitando cualquier posibilidad de llegar a la villa de Moura (Palencia, 1974: 235).

Así las cosas, el 11 de enero de 1481 se redactó el «acta de entrega de la infanta Isabel de Castilla a la infanta Beatriz de Portugal, y de don Manuel, hijo de la infanta doña Beatriz». Tal redacción, que hacía cumplir lo pactado en las capitulaciones de paz, permite atestiguar como el día 5 del mismo mes la infanta Isabel y toda su comitiva se encontraba en la villa de Fuentes [de Cantos] y que, siguiendo con los términos establecidos de seguir a no más de dieciocho leguas, los siguientes seis días los pasó en Frenegal [de la Sierra] para que, definitivamente, se efectuase la entrega de los rehenes en las inmediaciones de la villa de la Coronada[6].

- 2.2.2. El príncipe don Juan. Su nacimiento y el marcador de un protocolo

Bien diferente fue la bienvenida al mundo del príncipe Juan, los detalles de su nacimiento constan en las crónicas escritas por testigos de los hechos que relatan. Ser testigo presencial de tales acontecimientos ayuda a comprender la magnitud de lo ocurrido en el interior del alcázar de Sevilla el martes treinta de junio del año 1478. La repercusión que tuvo, al margen de ser varón y príncipe heredero, consta gracias a la narración del bachiller Andrés Bernáldez en su *Historia de los Reyes Católicos* (1962: 73-74). Gracias a él, sabemos que se «fizieron muy grandes alegrías en la cibdad tres días, de día e de noche, así los ciudadanos como los cortesanos». Para concretar aún más, en el Archivo Municipal de Sevilla –*Tumbo de los Reyes Católicos*, I, fol. 310– se escribió el acta oficial por el que «mandaron que la cibdad pusyese tela y cañas para que justasen los gentiles hombres que quisiesen justar y se diese una pieça de seda para quien mejor lo ficiese et ansimismo mandaron que se lidiasen veynte toros» (Alcalá Galve, 1999: 27-28).

Los actos posteriores que conllevaron su presentación pública se iniciaron con el bautizo. Bernáldez nos detalla como «en jueves, nueve días de julio del dicho año, en Santa María la Mayor […]., baptizaron al príncipe muy triunfalmente, cubierta la capilla

[5] Archivo General de Simancas, Patronato real, leg. 49, doc. 72. http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/2216266?nm, consultado 27/5/2021.

[6] Arquivo Nacional, Torre do Tombo, Cuerpo Cronológico II, paquete 1, nº 36. https://digitarq.arquivos.pt/details?id=3783630, consultado el 27/5/2021

de la pila del baptismo de muchos paños de brocado, y toda la iglesia e pilares de ella adornada de muchos paños de Ras». El encargado de bautizar al príncipe fue el cardenal de la ciudad, Pedro González de Mendoza, sus padrinos el embajador del Papa Sixto IV, don Pedro de Velasco y el conde de Benavente, a la que habría que sumar una madrina, «la duquesa de Medina […] ella venía vestida de un rico brial brocado y chapado, con mucho aljófar grueso e perlas, una muy rica cadena al cuello e un tabardo de carmesí blanco ahorrado en damasco».

Posteriormente, el domingo 9 de agosto «iba el rey delante de ella muy festivamente, en una hacanea rucia, vestido de un rozagante brocado e chapado de oro, e un sonbrero en la cabeça chapado de hilo de oro […]. Iva la reina cabalgando en un trotón blanco, en una muy rica silla dorada, e una guarncición larga, muy rica, de oro y planta; y llebava vestido un brial muy rico de brocado, con muchas perlas y aljófar». El acto supuso una reivindicación del poder visualizado a razón de alcanzar una posición más cercana o alejada de los monarcas o el príncipe. Así, la única mujer que acompañaría a la reina Isabel sería la duquesa de Villahermosa –mujer del hermano del rey Fernando–; el condestable de Castilla iba a la mano derecha de la reina y, en la otra mano se situaría el conde de Benavente; a pie se situarían, por delante de ellos, «el adelantado del Andalucía e Fonseca, el señor de Alaexos»; el príncipe sería portado en los brazos de su ama, doña María de Guzman, que iría encima de una mula (Bernáldez, 1962: 75).

Así pues, a la pompa fastuosa se añadía el exaltado sentido de la autoridad, encarnada en la presentación del boato externo. Esta señalización que tanto caracterizaría el reinado de ambos monarcas ya fue justificada por el cronista Pulgar (1780: 38) quien entendía que «ninguna cerimonia en esta vida se puede facer tan por extremo a los reyes, que mucho más no requiera el estado real; el cual, ansí como es uno e superior en los Reynos, ansí debe […] resplandecer sobre todos los otros estados, pues tiene autoridad divina en la tierra». Una exhibición que conjugaba a la perfección con la moderna percepción de la creación y mantenimiento del poder a través de imágenes públicas como bien afirmaba Luis Suárez Fernández (1989b: 13).

2.3. La guerra de Granada

«D. Fernando y D. ª Isabel tenían puesto el pensamiento en esta guerra de Granada» desde el inicio de su matrimonio[7], el proceso de culminación iniciado ocho siglos atrás y a cuya misión había recaído en los monarcas herederos de la tradición asturiana. Les «incumbía combatir al feroz enemigo del catolicismo y dominador durante tantos siglos del territorio tan extenso en Andalucía» (Palencia, 1998: 20, 38). Pero ¿Qué papel se les puede aplicar a los últimos infantes Trastámara durante el proceso de conquista? Acatar un papel para fomentar un conocimiento real, presente y existencial frente a los súbditos cautivos liberados, la mayoría de ellos presos por el enemigo religioso.

Se ha tenido como cierto que los infantes viajaban con sus padres, siempre acompañados y al cuidado de sus respectivas ayas, pero ya bien sea por la crueldad de la guerra, los constantes trasiegos de una corte itinerante o por las vicisitudes del momento, lo cierto es que no siempre esta fue una característica metódica. El cronista Alfonso de Palencia (1998: 254) nos da una pequeña pincelada de como «a propósito

[7] Tal y como registró el cronista aragonés Jerónimo Zurita (2003, XVIII: 314), entre los múltiples asientos dispuestos en el contrato matrimonial de ambos contrayentes firmado en Cervera, se especificaba que Fernando «hizo voto de hacer guerra a los moros […] y no tomaría empresa o haría guerra o paz sin voluntad y sabiduría de la princesa» demostrando la intención de iniciar una empresa que acabaría por completarse en su totalidad.

para las fatigas y trabajos de una larga marcha» el príncipe Juan, las infantas Juana, María y Catalina quedaron en Jaén mientras los monarcas y su primogénita Isabel marcharon a Santiago en el año 1487 para, cómo indicaría Zurita (2003, XX: 275), «domar aquella tierra de Galicia».

Este tipo de episodio –el de ver a la primogénita viajar junto a sus padres– se reiteró en el tiempo las más veces que la campaña contra Granada se prolongó[8]. A medida que la guerra se desarrollaba, los avances logrados hicieron trasladar la base de operaciones desde donde la reina doña Isabel guarnecía el ejército y recibía «á los embajadores y mensajeros como enviar abundantes provisiones á los reales» (Palencia, 1998: 399). Pero ello no fue sinónimo de que toda la corte se trasladara al mismo punto: en la campaña de verano de 1485, al trasladar el área central de las operaciones de Sevilla a Córdoba, «cayeron enfermos algunos en el palacio, y estalló terrible peste, que arrebató de los primeros á varios de la cámara de los Reyes» por lo que no dudaron en disponer al príncipe Juan en el alcázar de Almodóvar «por temor á que contrajera la peste, ya que D.ª Juana, niña de seis años á la sazón, se había librado hasta entonces del peligro residiendo en Carmona» (Palencia: 1998: 172-173).

Dos nacimientos más tendrían cabida en el iracundo ambiente de guerra que se respiraba. La bienvenida al mundo de la tercera de las hijas de los monarcas sucedió un 29 de junio de 1482, al inicio de la primera campaña de la guerra, lo que no fue suficiente razón para pertrechar los festejos a los que la monarquía Trastámara nos tenía acostumbrada[9].

Dispares fueron las alegrías que provocaron el nacimiento de la infanta Catalina el jueves 15 de diciembre[10]. Bien por acontecer lejos de tierras de frontera o por tratarse de «la villa de Alcalá de Henares […] El Cardenal de España cuya era aquella villa de Alcalá», lo cierto es que se «fizo un gran combite al Rey é á la Reyna é á todos los caballeros é dueñas é doncellas de su corte […] é ficiéronse justas é fiestas grandes» (Pulgar, 1780: 266-267).

Dos infantas que las crónicas no dieron mayor protagonismo que el de sus nacimientos y los festejos realizados. Sin embargo, en esta línea de resaltar aquellos acontecimientos a los que su presencia tuviera un papel más que relevante, dos fechas claves se elevan con mayor entereza que el resto.

---

[8] De entre las múltiples crónicas consultadas, es posible atestiguar que la primogénita Isabel acompañó a la reina Isabel a diferentes cercos llevados a cabo por el ejército castellano capitaneado por el rey Fernando o, en su contra, una vez que la villa o fortaleza fuera conquistada. Así alcanzamos contemplarla en el cerco de Íllora (1486) «venía en [una] mula castaña, gaurnecido de plata blanca, e por orladura bordada de ora; e ella vestido un brial de brocado negro e un capuz negro» y fue recibida por el rey con «trompetas, sacabuches e atambores e tanborinos y atabales que hacían tan grande sonido que parescía venir allí todo el mundo» (Bernáldez, 1962: 106; Valera, 1927: 206-207); al cerco de Málaga (1487) por encargo del rey Fernando, puesto que «su voluntad era de jamás partir de allí sin tomar aquella cibdad […]., embió mandar a la reyna que se viniese al real, con la cual venían la infanta doña Isabel […]., e fizose en el real muy grande alegría por su venida» (Valera, 1927: 247-248); al cerco de Baza (1489), que una vez llegadas «paresció que todos los rigores de las peleas, todos los espíritus crueles, todas las intenciones enemigas é contrarias cansáron é cesáron, é paresció que amansáron» (Pulgar, 1780: 359); y, por último, a la ciudad de Almería (1490) una vez capitulada y entregada (Bernáldez, 1962: 211)

[9] El nacimiento de la infanta –y el aborto sucesivo del que las crónicas informan– no fue óbice para que un día después el rey Fernando partiera hacia Loja (Zurita, 2003, XX: 215)

[10] Las crónicas siguen sin coincidir con respecto al día y hora del nacimiento de la infanta. Pulgar fecha tal alegría al quince de diciembre; por su contra, tanto Zurita como Lorenzo Galíndez de Carvajal defienden que su natalicio fue el día 16 (Zurita, 2003, XX: 259; Galíndez de Carvajal, 1992: 52).

«Memorable fue el año de 1483». Así abría Alfonso de Palencia el inicio de su Libro III, y no fue para menos. La captura de Boabdil –o *Rey Chico*– otorgaba un margen de maniobra en lo que respecta el conflicto con el reino nazarí[11]. Traer a colación este suceso, es preciso dado el protagonismo que la primogénita Isabel recibiría, no tanto por la captura en sí, sino por los festejos celebrados en palacio una vez llegada la noticia a Vitoria, lugar en el que se encontraba la Corte a la sazón «para ver si con el nuevo vínculo del matrimonio de la hermana y heredera del difunto rey Febo con el príncipe D. Juan podía lograrse el fiel complimiento de la alianza concertada entre Francia y Castilla» (Palencia, 1998: 78-79). Este se acondicionaría a un espacio de fiesta en el que participarían los súbditos de la corte y se improvisaría una sala de baile en el que «la infanta […] dançó e bayló una doncella portugesa[12] con ella […]., en con ella veynte damas ricamente arreadas; y los menestriles altos sonaron, e començóse la dança» (Valera, 1927: 171).

Uno de los aspectos de mayor renombre que tuvieron lugar durante la campaña granadina, tiene que ver con la campaña del verano de 1487. En primer lugar, tras la toma de Vélez-Málaga, «sacó el rey don Fernando e redimió ciento e ocho cristianos e cristianas captivos que estaban en fierros […] e envió el rey estos cristianos […] a la reina su mujer, a Córdova; a los cuales ella mandó recibir con gran procesión, e ella los recibió dentro de la iglesia mayor, estando con su fija la infanta doña Isabel […] e le besaron la mano, e eso mesmo a la infanta» (Bernáldez, 1962: 177).

Con el mismo interés fue elaborado el emplazamiento de la tienda de recepción de los esclavos cristianos liberados tras las capitulaciones de Málaga del 18 de agosto de 1487[13]. Allí «cerca de la puerta de Granada, donde él [rey], e la reina e la infanta su fija los recibieron; e fueron, entre hombres e mujeres […] fasta seiscientas personas […] e fueron en procesión […] fasta do estaban el rey e la reina atandiéndoles llegando donde Sus Altezas estaban, todos se humillaban e caían por el suelo, e le querían besar los pies, e ellos no lo consentían, mas dábanles las manos; e cuantos los veían daban loores a Dios» (Bernáldez, 1962: 193).

Está claro que el sentir de la justicia abarca desde el momento en que el rey Fernando liberaba a los cautivos y los ordenaba marchar a Córdoba hasta que la reina se encargaba de su recibimiento como extensión propia del gobierno de ambos monarcas. En esa ecuación entra la primogénita –y no así el príncipe Juan– puesto que se parangona en cuanto a importancia y sentir del poder al presentar a los liberados,

[11] En el capítulo LII de su memorial, el cronista Valera recogió que «a veynte días del mes de abril […] el rey de Granada […] quedó talando las viñas e olivares de Lucena […]., E la tala así echa, fueron a conbatir la villa e arrabal, en la qual […] estaba puesto tan buen recabdo que los moros dexaron de la conbatir […] y el rey fue preso […] e preguntóle quien era e llamóse hijo de *Abenalaycar*, alcayde principal del reino de Granada […] e lo mandó que lo pusiesen en buen recabdo en el castillo de Lucena, donde estovo fasta que el rey vino a Córdoba» (Valera, 1927: 166-168).

[12] El baile era considerado una cualidad moral y social y, como no podía ser de otra manera, doña Isabel lo tuvo tan en cuenta que encomendó para la educación de sus hijos un grupo de bailadores portugueses de los que tenemos constancia desde la misma fecha en que este acto aquí presentado se celebró gracias a que las cuentas de Gonzalo de Baeza (1955: 80-81) registraron un pago de 5.294 maravedíes «para dar a los bailadores de Portogal».

[13] Es harto complicado afirmar que la infanta Isabel pudo haber sido partícipe de este acto de recepción, máxime cuando solo Bernáldez hace mención de su presencia en la tienda montada ex profeso a la salida de la puerta de Granada. Valera (1927: 269-270) y Palencia (1998: 325-329), por el contrario, no hacen alusión a este suceso y solo presentan a la infanta junto a la reina doña Isabel cuando acuden al cerco de Málaga y su entrada en la ciudad una vez liberada.

quienes han logrado acabar con su cautiverio[14]. Así mismo, la llegada de la reina y la infanta al cerco de Málaga, que se había prolongado en el tiempo más de tres meses, no es cuestión baladí, los cautivos liberados se toparían de bruces con los monarcas, adalides de la fe cristiana. Sus vasallos les darían las gracias por ser rescatados y asociarían dicha benignidad no solo a las dos cabezas visibles del gobierno, sino también a su sucesión más próxima, en este caso la primogénita e infanta Isabel.

El cambio de rol se produciría tras la celebración de los esponsales, por palabras de presente, entre el príncipe portugués Alfonso y la primogénita Isabel en la ciudad de Sevilla en la segunda quince de abril de 1490. Dicha celebración no se hubiera llevado a término si no se tuviera por seguro que la frontera ya no entrañaba peligro alguno y que Granada estaba más cerca que nunca[15]. Por lo que para ello se alojó toda la Corte en Moclín, mientras «el rey e el príncipe e todos los caballeros e gentes fueron a la vega de Granada […] donde estovieron […] talando e faziendo mal en los bienes e faziendas de los moros». (Bernáldez, 1962: 217).

La novedad radica en que fue la primera vez que tenemos constancia de que el príncipe acompañó al rey don Fernando en una de las más que habituales talas. Los infantes Juan y Juana –y posteriormente María y Catalina– por cuestiones de edad siempre quedaron en la retaguardia, con el resto de la Corte. Ahora la ya princesa de Portugal traspasó el papel protagonista adjudicado al heredero de Castilla y Aragón que tenía doce años.

Su venida manifiesta la intención de abandonar la edad pueril que mantenía alejado al príncipe de tales acontecimientos bélicos y ahora le brindaban la ocasión de ser nombrado caballero por su padre entre «los grandes de Castilla, el maestre de Santiago, los arçobispos de Toledo e Sevilla, los duques de Medina Sidonia y Cáliz – estos, a la sazón, padrinos del príncipe– el conde de Cabra, el conde de Ureña, el duque de Escalona marqués de Villena […]» (Bernáldez, 1962: 217).

Esta última fase –denominada por José Enrique López de Coca Castañer (1980: 407) como el año de la agonía de Granada–, produjo la fundación *ex novo* de Santa Fe, ciudad a las puertas de Granada. Desde allí y tras un mes de intensas negociaciones, se firmó el acta de capitulación el 30 de diciembre de 1491, promovido en mayor parte por el conato de revuelta producido entre los granadinos al temor de no aceptar las condiciones pactadas.

Del encuentro que tuvo lugar entre Boabdil y los Reyes Católicos han sobrevivido varias versiones. Todas coincidentes en hacer tremolar la cruz de Fray Hernando de Talavera, el pendón real y el de Santiago en la torre de la Vela de la Alhambra. Pero alberga un hito de tal valor que la historiografía aún no ha tratado, el papel de los infantes en la entrega de las llaves de la ciudad por parte de Boabdil al rey Fernando. El albur –manifestado en la enfermedad o la muerte– quiso que Valera y Palencia no finalizaran sus magnas obras dejándolas inacabadas y sin poder ofrecernos su versión de este acontecimiento. Por el contrario, Pulgar y Bernáldez si recogieron tan destacado episodio, aunque con matices sustanciales.

Del primero cabe destacar que se supone que las líneas recogidas no son obra del cronista oficial de la reina Isabel, sino del continuador anónimo. Este defiende que

[14] A este respecto, cabría añadir que no solo madre e hija son la primera imagen visible de la recepción ceremoniosa a la que son amparados, sino que además de ello, se le otorgarían todo tipo de viáticos y se les mandaría «aposentar, e mandóles dar limosna, a cada uno un florín de oro» (Bernáldez, 1962: 193).

[15] Tal era el ánimo que los propios monarcas enviaron una embajada a la capital del reino nazarí cuyo mensaje no fue otro que la deportación de las armas y la entrega de la ciudad (Bernáldez, 1962: 216).

Boabdil, al hacer entrega de las llaves de la ciudad al rey Fernando, «la Reyna y el Príncipe é la Infanta Doña Juana se pusieron en un cerro cerca de Granada» (Pulgar, 1780: 374). Por el contrario, el capellán de la reina y cura de los Palacios sostuvo que tanto el rey, como la reina y los infantes se hallaban en el emplazamiento que tuvo lugar, puesto que «el rey don Fernando recibió las llaves e diólas a la reina, e la reina las dio al príncipe, e el príncipe las dio al conde de Tendilla; el cual […] envió entrar en el Alhanbra e se apoderar de ella» (Bernáldez, 1962: 231).

2.4. Conclusión

Está claro que a día de hoy es difícil corroborar la presencia de los infantes en la entrega de las llaves. Sin embargo, como se ha expuesto, no era inusual la presencia de ambos monarcas y la de la primogénita Isabel en los cercos, la entrada en la ciudad o prestar amparo a los cristianos liberados de su esclavitud durante la guerra, por lo que no resultaría excéntrico distinguirlos de nuevo, máxime, cuando la reina Isabel, amante del lujo y el boato protocolario, sabría cuán importante resultaría la presencia tanto de su imagen como de sus herederos en el último y definitivo encuentro con Boabdil. Aun con todo, seguiremos contemplando la magnánima obra del pintor zaragozano Francisco Pradilla y Ortiz, hoy expuesta en el Palacio del Senado (Madrid), como un hecho esclarecedor e imponente que nos ayuda a imaginar, con matices, el impacto de tal acontecimiento.

3. LA MONARQUÍA TRASTÁMARA Y EL USO DE LA IMAGEN COMO ELEMENTO DE PODER

3.1. Notas vitales para la comprensión de la imagen como mecanismo de poder.

La imagen, que satisfizo el rol vital en las diferentes culturas al representar múltiples realidades, es definida en su primera acepción por la Real Academia de la Historia (2014: 1214) como «toda figura, representación, semejanza y apariencia de algo». Es innegable que estas fueron concebidas por el ser humano en su pretensión de presentar ideas o símbolos que en la actualidad desempeñan formas de control sociocultural y, cuya finalidad no es otra que establecer límites y guiar las heterogéneas opiniones de la sociedad. Pero ¿por qué y quiénes recurren a las imágenes?

Está claro que las imágenes son utilizadas para la formalización material de realidades abstractas, sentimientos e ideas que conjugan el paradigma del poder; en contraposición a la palabra, cuyo valor no es comparable. Los textos son aburridos, lentos y no suscitan el mismo sentimiento que la imagen, pues esta gobierna e impacta.

A la segunda cuestión, para identificar a un comitente del Arte, es posible reconocerlos como aquellos que financiaban las obras artísticas, de entre los que podemos encontrar a los poderes religiosos y políticos, o dicho de otra manera, monarcas, alto clero, nobles laicos etc. Todos ellos como principales trasmisores de tendencias e ideologías. Se sirven de la imagen como el mecanismo para configurar sus valores religiosos o mensajes políticos utilizando ideoescenas[16] plasmadas en diferentes soportes: monedas, esculturas, pinturas, sellos o incluso la erección de algunos complejos arquitectónicos.

Sin embargo, es difícil catalogar de manera precisa hasta qué punto para el artista en cuestión era posible mostrar su personalidad sin modificar la línea marcada por el comitente. Y es que ya lo decía Román Gubern (1996: 8-10), quien definiera al cine como un arte de síntesis, la criptografía reinó –y reina– en la producción de imágenes de Occidente. Sin embargo, el deseo de perpetuarse o de plasmar símbolos a través de imágenes por parte de las altas esferas cabría conllevar un factor de riesgo: que sólo unos pocos pudieran comprender su mensaje.

A este respecto, juega un papel importante el ambiente en el que vivía el artista, condicionado por el lugar y tiempo en el que se hallaba (Venturi, 1982: 38). Tal y como afirmaba Aumont (1992: 82) «en todas las sociedades se han producido la mayor parte de las imágenes con vistas a ciertos fines de propaganda, de información, religioso, ideológicos en general… pero […] una de las razones esenciales de que se produzcan las imágenes es la que deriva de la pertenencia de la imagen en general al campo de lo simbólico». Su creación, por ende, se convertiría en un producto histórico, que solo los espectadores de posteriores épocas podemos descifrar mediante códigos que revelen su intención (Amount, 1992: 15).

El producto final representaría los valores y el gusto de unos círculos de poder específicos qué utilizarían estas piezas como elementos de propaganda temporal –monedas, sellos, bordados, retratos, relieves– y dejarían su huella en el ejercicio concreto del poder.

[16] Podríamos definirla como el resultado de convertir ideas en imágenes.

3.2. El poder representado a través del mecenazgo artístico regio

Que la imagen se convirtió en el principal símbolo de propaganda de la monarquía Trastámara es un hecho irrefutable[17]. Las formas de llevarlas a cabo se sitúan en la línea de mostrarse ante sus vasallos, entradas reales, festividades, nacimientos, bautizos, bodas etc. y hacer al pueblo partícipe de unos acontecimientos que asegurarían prolongar la dinastía. Igualmente, en la segunda mitad del siglo XV, tratadistas políticos como Mosén Diego de Valera (1956) o Rodrigo Sánchez de Arévalo (1944), perseveraron en que la Monarquía era una institución emanada del poder de Dios.

A razón de ello, debemos dirigir el caudal informativo hacia la vertiente que a nosotros respecta, la del entorno cortesano de la reina doña Isabel. Su patronazgo y mecenazgo no resulta una primicia y de largo se puede afirmar que, a diferencia de sus predecesores, su padre Juan II y su medio hermano Enrique IV[18], la corte castellana albergó más de un pintor de noble mano quienes, gracias a su trabajo, hoy día conocemos y entendemos más una Corte marcada por el ritual, la apariencia externa del lujo y la intimidad interna.

Igualmente, la atmósfera humanista que se implantó en la última corte Trastámara significó un gran impulso del mecenazgo en todas las vertientes conocidas del Arte. Solo por añadir alunas cifras, la cámara de Isabel la Católica llegó a albergar más de 300 tapices y 224 pinturas (Sánchez Cantón, 1950: 90, 165). No obstante, la labor que se pretende no es realizar un recuento exhaustivo del colgar y descolgar tapices y cuadros que formaron parte de una Corte en continuo movimiento, sino que, a través de los objetos supervivientes –ya sean pinturas, relieves o bordados– que se tengan en conocimiento, determinar el uso de la representación de la imagen con respecto a los infantes castellano-aragoneses.

- 3.2.1. El retrato.

De entre el total de 224 obras pictóricas que Francisco Javier Sánchez Catón llegó a cifrar tras una minuciosa labor de archivo, las que mayor interés suscitan son las referidas a los retratos reales, utilizados como primer impacto visual para la Corte con la que se entablaban negociaciones por el casamiento de los infantes.

Y es que la política matrimonial desplegada por Isabel y Fernando levantó el vuelo desde el inicio de su reinado, aún cuando sus hijos no se habían destetado. El caso de la primogénita Isabel, prometida con el príncipe Alfonso de Portugal tras la guerra de sucesión castellana (1475-1479), se convirtió en pieza angular para lograr la paz con el reino vecino tras marchar en Tercerías hacia la fortaleza portuguesa de Moura. Esta negociación hizo que viajaran al reino castellano retratos del heredero portugués, un método iniciado años atrás, cuyo mejor ejemplo a rescatar es el «eçelente maestro en el arte de pintura» Jan Van Eyck, quien viajó junto a la embajada de Felipe de Borgoña entre los años 1428-1429 con motivo de «pintar muy al natural la figura de la dicha

[17] Nieto Soria (1993; 1999; 2000; 2001; 2010; 2013; 2019) ha dedicado gran parte de sus investigaciones a convencernos de que la monarquía Trastámara castellana –y aragonesa en los albores del siglo XV– manifestaba su autoridad en el trono alegando que debía su poder a la Providencia.

[18] Ambas cortes disfrutaron de un talante renacentista colmadas por las diferentes ramas del Arte. Así, Fernán Pérez de Guzmán (1924: 122) caracterizó al monarca Juan II como alguien que «sabía fablar entender latín, leya muy bien, plazíanle muchos libros e estorias […]., sabía del arte de la música, cantaba e tañía bien»; así mismo, su heredero fue retratado por Fernando del Pulgar (1923: 14), quien sabemos «era grand músico e tenia buena gracia en cantar e tañer».

dama infanta doña Isabel», hija del monarca portugués Juan I (López de Corselas, 2016: 23-24)

Así mismo, el incesante ir y venir de embajadores hacía que trajeran consigo, además de los pertinentes agasajos, retratos de los posibles pretendientes. Sánchez Cantón (1950: 167-168) ya anotó la presencia de varios de estos en el palacio real de Madrid gracias al primer encargo que se le encomendó a Sancho de Paredes en la fecha del 16 de marzo de 1499. En ella se aprecia «una tabla […] de la Reyna de Nabarra quando ynfante [...] mas otra pyntura puesta en dos tablas en la una la duquesa de Bretaña y en la otra su tierra»; posteriormente, en un segundo encargo, también en la villa madrileña, el 26 de mayo del mismo año, «una tabla […] pequeña […] que es de la fija del Rey de Nápoles».

A lo que concierne esta última mención, las negociaciones matrimoniales con el reino napolitano hicieron ver como el retratismo estaba aún en ciernes en la corte castellana. Así lo corroboró el rey Fernando en Salamanca, en la fecha del 23 de diciembre de 1486, al encargar al Comendador Jerónimo González responder a su hermana y reina de Nápoles sobre el posible doble enlace matrimonial entre los infantes Isabel y Juan con el Príncipe de Cápua y la infanta napolitana Juana respectivamente: «direys quánto placer tomamos […] con la pintura e la illustre Infante […] y nos plaze mucho embiarle la nuestra y del Illustríssimo Príncipe; las quales ya de presente le embiaríamos por vos, sino por no haver fallado aquí tal pintor» (Torre y del Cerro, 1954: 106).

Como es de suponer las necesidades pictóricas no tardaron en ser colmadas, así lo corroboran los ya citados retratos que Sánchez Paredes anotó por mandado, de entre los que podemos observar de nuevo en la fortaleza de Madrid «dos pituras una de la Reyna e prynçesa [Isabel] que santa gloria aya e otra de la ynfante doña maria […]», otra tabla «que es del prinçipe quando niño con un perrico […]., dos pinturas de lienzo de la ynfante doña maria […]., otra tabla de San Juan Bautista con el Rey nuestro Señor y el Principe Don Juan de rodillas» (Sánchez Cantón, 1950: 169-170).

De entre todos los retratos habidos y por haber, muy pocos son los supervivientes en lo que refiere a la posición como infantes castellano-aragoneses. Sin embargo, el destino, o el azar, tan caprichoso y culpable de marcar el destino de los últimos Trastámara, quiso brindarnos la oportunidad de apreciar la utilización de la imagen durante las negociaciones de la política matrimonial efectuada. Así, de entre las tres cortes de destino para las infantas, solo dos nos han llegado en cuestiones pictóricas, las referidas a Flandes e Inglaterra.

Si Portugal ocupaba para Castilla el principal eje en política exterior, Francia lo era para Aragón, y para recuperar los condados pirenaicos, ya desde mayo de 1474 se tiene constancia de que emisarios borgoñones entregaron a Fernando, en Dueñas, el collar símbolo de la orden del Toisón; o en el mismo mes del año siguiente, se constata la presencia de embajadores procedentes de Borgoña, Bretaña e Inglaterra en Valladolid con motivo de la guerra contra Portugal (Suárez Fernández: 1968: 73, 89). Por tanto, si bien se aprecia un prematuro contacto con potencias vecinas de la todopoderosa Francia, llevar a cabo esta peculiar política exterior conllevaba alcanzar objetivos comunes, y si algo en común tenían estas potencias nombradas era su importancia mercantil.

La plataforma económica vinculaba por igual a los territorios y doña Isabel y don Fernando dieron un paso más estrechando los vínculos de amistad por medio de los lazos de sangre. Así es, Francia estaba en boga, su ascenso como verdadera y única

potencia europea enturbiaba el utópico equilibrio que los futuros Reyes Católicos perseguían, por lo que no dudaron en servirse de la enemistad que Inglaterra y Borgoña poseían hacia Francia y tratar de ejecutar las reivindicaciones que todos profesaban ante un rival común. Inglaterra, que protagonizó la Guerra de las Dos Rosas donde enfrentaron los York y los Lancaster, floreció la nueva dinastía Tudor, cuyo trono ocuparía un Enrique VII (1485-1509) que, para recomponer la reputación inglesa de antaño, adoptaría una política continuista en tanto a las relaciones internacionales se refiere; Borgoña, puerta de entrada hacia el gigante galo, clamaba por el retorno de las posesiones birladas por parte de Luis XI de Francia a la muerte de María de Borgoña (1457-1482), esposa de Maximiliano I (1459-1516) e hija de Carlos "El Temerario" (1433-1477) (Suárez Fernández, 1990: 113).

La nueva coyuntura europea demandó una rauda actuación de las casas reinantes en Occidente. El 20 de enero de 1495 se firmó en Amberes el tratado provisional por el que se acordaba los matrimonios por un lado del príncipe Juan (1478-1497) y la princesa Margarita (1480-1530); y por otro el de Felipe "El Hermoso"(1478-1506) con la infanta Juana (Zurita, 2003, XX: 13, 40). Los pactos se corroborarían en tierras castellanas, concretamente en la villa de Almazán el 12 de julio de 1496, donde los diplomáticos de Maximiliano I fueron recibidos. Formando parte de la embajada, y rememorando el viaje de Van Eyck, llegaría –para quedarse–, el pintor Juan de Flandes, a cuya mano –siguiendo las palabras de Elisa Bermejo (1962: 38)– se atribuye las dos tablas que custodia hoy el Museo de Viena con motivo de conmemorar el matrimonio llevado a cabo en Malinas y festejado en Bruselas [Figuras 1 y 2].

Figuras 1 y 2. Juan de Flandes, 1496, *Retratos de Juana la Loca y Felipe el Hermoso*, custodiado en el Kunsthistorishes Museum de la ciudad de Viena.

La dilatada experiencia que Isabel y Fernando desarrollaron en el ámbito de la diplomacia internacional quedaría patente con el acuerdo matrimonial de su última hija, la infanta Catalina (1485-1536) con Arturo (1486-1502), príncipe de Gales y heredero de la casa Tudor. La Corte, que se había trasladado desde Valladolid[19] a la villa de Medina del Campo el 7 de febrero de 1489, recibió a los embajadores ingleses con quienes firmaron, el 27 de marzo, las condiciones matrimoniales de esta unión (Bello León y Hernández Pérez, 2003: 177-178).

Tal y como aconteciera con la embajada borgoñona, de entre los integrantes ingleses, destacaría Antonio Inglés. Su cometido no sería otro que el de efigiar a la pequeña Catalina y a sus padres [Figuras 3, 4 y 5]. Y es que, aunque anónimos por no encontrar documento o firma alguna relacionada con el pintor, es más que coherente atribuir la autoría de ambas obras que se custodian hoy en el Castillo de Windor al pintor Antonio Inglés (Torre y del Cerro, 1961: 168). Es más, no solo desplegaría su arte pictórico con los protagonistas mencionados, sino que gracias a una nómina fechada el 12 de septiembre que registró el tesorero de la reina Isabel, Gonzalo de Baeza, sabemos que fueron pedidas «8 varas de olanda para dar al pintor Yngles, para las pinturas del Príncipe e Ynfantes […]». Pinturas, por tanto, destinadas a la política matrimonial y que se llevarían a efecto antes del 16 de octubre de 1490, fecha última que se tenga constancia de que trabajara para la corte (Torre y del Cerro, 1955-1956: 112).

Figuras 3 y 4. ¿Antonio Yngles?, ¿1490?, *Retratos de los Reyes Católicos*, custodiados en el castillo de Windsor y pertenecientes a la *Royal Collection.*

[19] Valladolid se convirtió, escasamente un mes antes, en el lugar donde recibieron a los embajadores de Maximiliano I con las mayores fiestas y «grandeza […]., porque los alemanes y franceses […] publicaban que en ningún reino se celebraban las fiestas solemnes con el aparato y magnificencia que en aquella casa se solían honrar por aquellos príncipes» Zurita, 2003, XX: 294.

Figura 5. Juan de Flandes, 1496, *Retrato de una infanta. Catalina de Aragón*, custodiado en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza de Madrid.

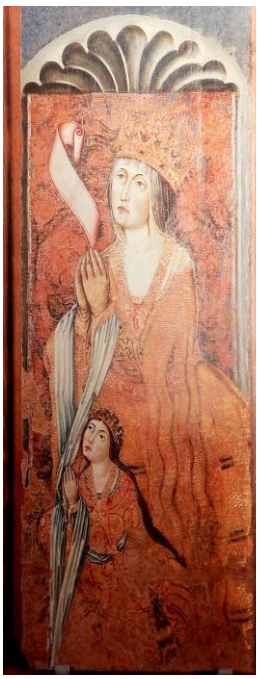
Contemplamos, en definitiva, la doble simbología que representarían estos retratos. En primer lugar, como manifestación del poder real. Eso sí, con matices, puesto que no se buscaba la idealización del contrayente, sino todo lo contrario, que la importancia de la imagen derivara de su individualidad y que se contrajera así una concepción distinta a la de costumbre, representando hasta el último detalle, como ya vaticinó el filósofo y lingüista Tzveton Todorov (2006) en su encomiable obra *El elogio del individuo. Ensayo sobre la pintura flamenca del renacimiento*. En segundo lugar, la apreciación íntima y familiar en el Alcázar de Madrid, como si se tratase de un lugar reservado para el placer de contemplar los retratos pictóricos regios de una Corte en constante movimiento.

- 3.2.2. Convergencia político-religiosa. El príncipe Juan y la primogénita Isabel captadores del mecenazgo regio.

Realmente, el retratismo abarcó por igual a los vástagos reales, pero bien diferente son las obras piadosas patrocinadas por los monarcas que nos han llegado de los infantes. En esta ocasión las imágenes conocidas solo apuntan a dos protagonistas, el príncipe Juan y la primogénita Isabel. Ya bien sea por seguir las afirmaciones de quienes han puesto sus miras en el asunto afirmando que el primero, por ser el heredero y legitimo sucesor, y la segunda por ser la primogénita y favorita de la reina, lo cierto es que en la mayoría aparecen efigiados los protagonistas mencionados, elevándose una distancia representativa con respecto al resto de infantes.

El primer ejemplo lo conforma el *Políptico de los Sagrados Corporales de Daroca* [Figura 6 y 7]. Un conjunto de ocho tablas regalo de don Fernando y doña Isabel. Al margen de la narración y significado de este milagro acaecido tras la batalla de Chío durante la

conquista de Valencia por el monarca aragonés Jaime I[20], es singular el mensaje político que lanza este conjunto pictórico retrotrayéndose al milagro acaecido en 1239 y trasladarlo a la misión conquistadora que estaban empleando con respecto al reino de Granda[21].



Como se ha dilucidado en páginas anteriores, no siempre viajaban los infantes con sus padres y de hacerlo, solo la primogénita Isabel era quien lo hacía. No obstante, ello no es suficiente para pensar que su realización se date del año 1488 –a pesar de la donación que hizo el rey Fernando de cinco lámparas en marzo de 1488– máxime, cuando la edad de los infantes efigiados se acerca más a la de los 12 de la primogénita y la de los 5 de príncipe en el año 1482. De nuevo, el cariz político y religioso que guarda esta donación es evidente y más cuando el 25 de noviembre de 1495, toda la Corte –incluidos todos los infantes– visitó por tercera vez Daroca con el objetivo de contemplar las pinturas y venerar las reliquias (Serrano Coll, 2015: 101).

Figuras 6 y 7. Anónimo, 1482-1488, *Retratos orantes de don Fernando con el príncipe Juan y doña Isabel con la primogénita Isabel en el Políptico de los sagrados Corporales*, Museo Colegial de Daroca.

Siguiendo una línea cronológica, a inicios de la década de 1490 se llevaría a cabo *La Virgen de los Reyes Católicos* [Figura 8.] con destino al oratorio del monasterio de Santo Tomás de Ávila. Su emplazamiento no era cuestión baladí. El convento abulense se reedificó con el apoyo de los monarcas y de fray Tomás de Torquemada, prior del convento dominico. Si bien es cierto que esta imagen se trae a colación por ser representados tanto el príncipe heredero y la primogénita Isabel, lo cierto es que la propaganda del poder monárquico es más que interesante, al representar la convergencia de la política y religión, refrendando la implantación de la Inquisición en 1478 (Yarza Luaces, 2008: 270-273; Alba, García-Máiquez, Gayo, Jover, Silva, 2014: 135-142-143).

Figura 8. Anónimo, 1491-1493, *La Virgen de los Reyes Católicos*, Museo Nacional del Prado, Madrid.

[20] El significado de este milagro de los Corporales en el arte ha sido bien investigado y existen sendas publicaciones que lo corroboran Lacarra Ducay, 1991: 449-451; Lacarra Ducay, 2001: 368-169; Mañas Ballestín, 2006: 170-176.

[21] Dentro de este contexto espacio-temporal, hay que recalcar que Daroca recibía la afluencia masiva de peregrinos (Corral Lafuente, 1995: 72) y que coincide con los donativos solicitados por parte de la iglesia para embellecer y restaurar el templo (Yarza Luaces, 1993:79)

La técnica adoptada por el pintor anónimo, la de trazar los rostros de los protagonistas de manera idealizada, hace que la identificación de la infanta haya sido objeto de múltiples interpretaciones[22]. No obstante, como ya ocurriera con el *Políptico de los Sagrados Corporales de Daroca*, la mayoría de las conclusiones de las investigaciones son unánimes a la hora de discernir quien se oculta tras la reina Isabel, al margen inferior derecho de la obra (Caballero Escamilla, 2007: 37-41).

El último de los ejemplos preservados se encontrarían insertos en el fastuoso Políptico de Isabel la Católica obra de Juan de Flandes y de Michael Sitow. Pero con la variación de que, de entre las cuarenta y siete tablas que lo conformarían, solo uno de sus vástagos aparece representado, el príncipe Juan [Figura 9 y 10], en el cuadro que lleva por título *La fiesta de las bodas en Caná* y que representaría el primer milagro de Jesucristo al convertir el agua en vino (Silva Maroto, 2006: 206-209).

Figuras 9 y 10. Juan de Flandes, 1497, *Las fiestas de las bodas de Caná*, Metropolitan The Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

Cabe poner en relieve el intento de Juan de Flandes –Gay Bouman (1986: 12-13) le atribuye ser la mano única del cuadro– por acentuar la castidad conyugal y la piedad con la que se quería asimilar a los contrayentes (Sterling, 2002: 141). Además, la obra demuestra la intención con la que se quiso dotarla de un ambiente cotidiano nada fuera de lo común, sin embargo, como determinara Chiyo Ishikawa (2002: 61, 91-92, 151-158) los detalles que se parecían tras los reflectogramas en la figura 10, se eliminaron para impregnarla de una mayor austeridad sacramental –como el perro que aparece en el margen inferior izquierdo o los elementos encima de la mesa que primigeniamente fueron compuestos para acompañar a los comensales–.

Es el más interesante de las obras pictóricas conservadas, puesto que no supondrían ni un retrato ni una obra piadosa con rasgos reconocibles, sino todo lo contrario, se trataría de una alegoría de la unión matrimonial entre el príncipe Juan y la archiduquesa

[22] De entre los múltiples estudios que versan sobre la presente obra, Fernando Checa Cremades (2005: 69) y Elisa Bermejo Martínez (1991: 51) abogan por identificar al personaje femenino arrodillado detrás de la Reina Isabel con la infanta Juana

Margarita celebrada en Burgos a mediados de marzo de 1497. Su identificación ha sido posible gracias a la labor, casi un siglo atrás, de Sánchez Cantón (1930: 100, 102, 107-109, 120, 128) al trascribir el inventario póstumo de la reina Isabel en la fecha del 25 de febrero de 1505, que sería conocido como «las bodas de sant juan en casa de archit [r] Iclino» o tras su venta en la almoneda de Toro el 13 de marzo con motivo de saldar todas las deudas de la Casa castellana y que se le atribuiría el nombre de «las bodas».

Se ha contemplado en este apartado como el mecenazgo real de los monarcas hace posible apreciar las imágenes tanto de doña Isabel como de don Juan en su calidad de infantes. Sin embargo, el único ejemplo que ha día de hoy se tiene constancia que haya sido sufragado por alguno de los vástagos de Isabel y Fernando en calidad de infante es el de *Capillo del príncipe don Juan* [Figura 17].

Figura 11. Taller del Monasterio de Guadalupe, 1492-1494, *Capillo del príncipe don Juan*, Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

Procede del monasterio jerónimo de Guadalupe y representa al príncipe imberbe, de unos 12 ó 14 años, en actitud orante que ciñe corona; junto a él San Jerónimo con el capelo, insignia distintiva de los cardenales, arrodillado y sujetando un libro –signo claro a su labor como traductor de la "Vulgata"–; un león tendido en el suelo y la Virgen con el Niño sobre un banco (Partearroyo, 2002: 118).

Varias son las pistas que permiten relacionar este capillo elaborado en el taller de bordados del monasterio con la imagen del príncipe. Primeramente, la heráldica representada está rodeada de las ramas de la granada, alusión a la toma de la ciudad de mismo nombre. Por otro lado, la moda imperante en la década final del silgo XV parece estar manifestando la absorción del estilo flamenco, tan característico en esta corte, al representar el peinado a la manera de media melena del príncipe donante y, asimismo, el empleo de pliegues angulosos en la túnica de tejido gótico que porta la Virgen (Turmo, 1959: 147, 151).

3.3. Los infantes: protagonistas indirectos de comitentes cercanos a la corte.

Que los retratos fueron costeados por las arcas reales es un hecho, que fueron concebidos para los beneficios de la política matrimonial y, a su vez, para la contemplación íntima de los miembros reales, ha sido defendido en los capítulos anteriores.

Ahora bien, no solo las representaciones regias fueron dictamen único y exclusivo de aquellos quienes eran representados. Las esferas de poder cercanas a la Corte vieron en el arte la oportunidad de complacer y ganar el favor del poder real. De este modo –y ajustándonos a un eje cronológico– en este apartado se contemplarán, en diferentes soportes, las representaciones de todos los infantes que han llegado a nosotros, pero con una peculiaridad, que sus comitentes pertenecieron a los mas que heterogéneos estamentos privilegiados que conformaban la pirámide social castellano-aragonesa de finales del siglo XV.

Al igual que en el apartado anterior, no solo Castilla sería la adelantada en este tipo de representaciones. Del reino aragonés procede el primer ejemplo del que tenemos constancia. El llamado *Cancionero de Pedro Marcuello* o *Devocionario de Juana la Loca* fue encargado miniar y escribir por Pedro Marcuello, alcaide de Calatorreo, y dedicado tanto a los monarcas don Fernando y doña Isabel, así como a la infanta Juana. A pesar de que el encargo entraña diferentes fechas, es posible dilucidar que el manuscrito, hoy expuesto en el Museo Condé[23], «fue trabado ystoriado y ordenado mientre duró la tan santa guerra echa a la Granada» (Blecua, 1987: 45).

La finalidad del proyecto de Marcuello era evidente. Por una parte, rogar a Jesucristo, al Espíritu Santo, a los Santos y a la Virgen María la protección de los ejércitos para «presto ganen el rincón de Granada» (Blecua, 1987: 89). Por otra parte, la de procurar para su hija Isabel una posición privilegiada al lado de la infanta Juana. De esta manera se dirigía Marcuello a la Virgen para cumplir su propósito (BLECUA, 1987: 10).

«y la infanta dorada,
la qual pido por señora,
sea por ti muy guardada».

Así mismo, lanzaría su petición a la segunda hija de don Fernando y doña Isabel (Blecua, 1987: 11).

«y cómo ver la codicio
en vuestra casa y seruicio
recebida por atiua».

Transmitido todo con el siguiente pretexto, al que comunicaba a su intermediador, el Cardenal Mendoza (Blecua, 1987: 10).

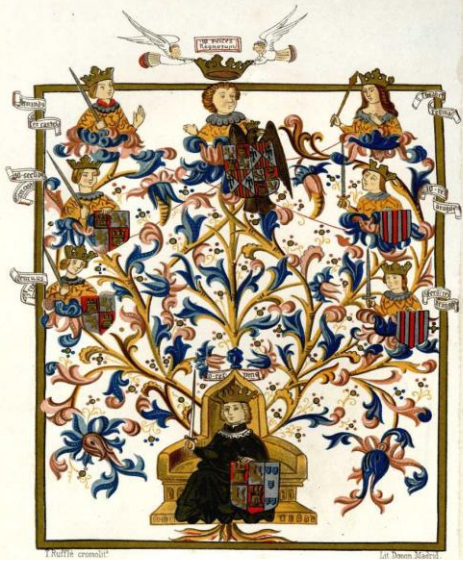
Con Ihesús, yo's encomiendo
mi hija, que era chiquita,
la qual rezando y diciendo
sabrés, como bien entiendo,
se me's echa grandezita,

Figura 12. Pedro Marcuello, 1488-1492, *Detalle de Pedro Marcuello junto a su hija Isabel y la infanta doña Juana*, Museo Condé de Chantilly.

[23] No es posible afirmar que el devocionario fuera a parar a las manos de quien iba dedicado. La Cartuja Aula Dei de la ciudad de Zaragoza albergó el códice hasta inicios del siglo XIX. La explicación más probable, tal y como afirmaba Toribio de Campillo, es que fue a parar a las manos del arzobispo, y nieto del rey Fernando, Fernando de Aragón. Y aunque Campillo recogiera las notas que dejó escritas en el códice Vicente Cardera en el año 1832 «la pérdida de este libro es verdaderamente deplorable por más de un concepto» (Campillo y Casamor, 1899: 745, 761), lo cierto es que fue vendido rumbo a Londres para, posteriormente, ser adquirido por el duque de Aumale. Razón por la que hoy reposa el manuscrito en el Museo Condé de Chantilly (Blecua, 1987: 7)

No debe de sorprender esta petición de nuestro poeta, máxime cuando su posición familiar era más que envidiable. Así es, hijo del vecino de Zaragoza Juan Marcuello, su tío paterno, Juan Cabrero, desempeñaba un rol más que importante en la corte del Rey Católico, el de camarero mayor (Serrano y Sánz, 1917: 24), que el cronista indiano Gonzalo Fernández de Oviedo definía que «así en onor como en provechos […] es el mejor ofiçio de la Casa Real» (Fabregat Barrios, 2006: 87).

Lo único que se puede dejar en el tintero es la imposibilidad de resolver la cuestión que irradia sobre la predilección hacia la infanta doña Juana y no al resto de sus hermanas. Aun con todo, podemos apreciar un códice historiado bellísimamente teniendo a la infanta como protagonista [Figura 12].



Otra obra a relucir es la representación a modo de árbol genealógico que se encuentra en la *Divina retribución*, del Bachiller de Palma [Figura 13]. Aunque obra póstuma, pero realizada tras los esponsales celebrados en Burgos entre el príncipe y la archiduquesa (Gómez Moreno, 1999: 335), efigia a modo de medio busto los linajes reales de Castilla y Aragón. Parten todos de un mismo tronco –el monarca Juan I de Castilla– para acabar rematando el árbol de consanguinidad con un príncipe don Juan difícil de reconocer –por lo limitado de las expresiones de su fisonomía– si no fuera por el letrero encima de la corona que portan dos ángeles y la heráldica que protagoniza la unión de los reinos de sus progenitores con el águila de San Juan.

Figura 13. Bachiller de Palma, 1498, *Divina retribución*, p. 46, edición impresa de1879.

Siguiendo con la senda de obras que no fueron ordenadas realizar por los monarcas se encuentra *La Virgen de la Misericordia con los Reyes Católicos y sus hijos*, [Figura 14] de la que tan solamente fueron figurados tres de los cinco infantes al margen inferior izquierdo. Ello quizás responda a que fue encargada cuando las infantas María y Catalina tuvieran aún muy corta edad.

Resulta interesante sintetizar en unas pocas líneas el concepto artístico de la obra realizada por Diego de la Cruz de estilo hispano-flamenco. En la imagen aparece la Virgen de la Misericordia, extendiendo su manto que, a su vez, sirve de protección hacia todas las figuras orantes y les protege del peligro que les acecha en forma de diablos, el uno lanzando flechas, el otro, portando

libros de conocimiento[24] (Silva Maroto, 1990: 371).

Figura 14. Taller de Diego de la Cruz, 1485, *Virgen de la Misericordia con los Reyes Católicos y sus hijos*, Monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas, Burgos.

Si bien es menester reproducir las palabras de María Luisa Melero Moneo (2001: 419) al afirmar que la Virgen era lo «más apropiado para ser tomado como enseña y como protectora de la monarquía», lo cierto es que este lienzo entraña un significado mucho más concreto a la sazón. Al atender con atención a los demás integrantes de la obra, podemos diferenciar, a parte de la familia real, al Cardenal Mendoza y a su hermana Leonor de Mendoza, esta última priora del Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, en Burgos, desde 1486 hasta 1499, lugar que la albergaría (Martín González, 1993: 100-101).

De entre las investigaciones realizadas, la opinión es unánime al identificar como los comitentes bien al Cardenal o bien a la Priora, dejando a un lado la posibilidad de que la responsabilidad recayera en los monarcas. Lo que es claro y manifiesto, es que este encargo se produce una vez que Leonor de Mendoza ha asumido un abaciazgo que se hallaba bajo la protección regia, lo que supondría que su realización entrañó un mensaje simbólico de proyectar una imagen positiva de la realeza, su legitimación como priora al frente del monasterio y la protección de la Virgen hacia los poderes convergentes de la política y la religión (Yarza Luaces, 1997: 465-466).

Como punto final, no se puede escapar la oportunidad de catalogar a la comunidad representada al margen inferior derecho como disidentes que obran una protesta silenciosa. Rompían así con el marcado triunfo de la escolástica[25] a través tanto de la religiosidad como en este caso del mecenazgo artístico, lo que les permitía a estas mujeres escapar del anonimato y presentarse al público con rasgos y fisonomía propia que el pintor perpetuaba (Segura Graiño, 2013: 107-108).

El nexo de unión que prevalece en la siguiente obra es el comitente Pedro González de Mendoza. Maximiliano Barrio Gozalo (2004: 177-211) ya expuso años atrás la relación entre el cardenal y el arte. Con tanto ahínco amparó a los más grandes artistas, poetas e intelectuales del momento, que sus propios contemporáneos se percataron de su labor como patrono, caso de Antonio de Nebrija, quien no dudó en catalogarlo como el principal mecenas de Castilla[26].

[24] Dentro del orden jerárquico demoníaco, posiblemente se trate del más indefenso. Yarza (1997: 464) atribuye a Plauto su mención, al reconocerlo como Titivillus o Tutuvillus, cuya labor consistiría en molestar a los escribas derramando la tinta o hacerle perder algunos de sus textos.

[25] A mediados del siglo XIII se consideraba que la mujer debía de estar bajo la seguridad y custodia masculina ya que la mentalidad imperante hacía considerar a las mujeres mentirosas, capaces de adular con su belleza y seres débiles tanto física como intelectualmente. Algunas excepciones escaparon a la sociedad claramente patriarcal del momento y vieron en la religión una oportunidad para gestionar y gobernar lo público gracias a pertenecer a familias influyentes y disponer de capital propio.

[26] Aún cuando en las siguientes líneas se tenga al «Cardenal de España» como protagonista, su intensa labor como mecenas se hizo notar en demasía. Fruto de haber recibido una educación que tenía en alta estima el arte y la cultura, no es de extrañar su solaz en los placeres de coleccionar monedas, medallas o estatuas antiguas. En el terreno arquitectónico, en Valladolid, mandó erigir el colegio mayor de Santa Cruz; creó, junto a Juan López de Medina, el Colegio Grande de San Antonio de Portaceli en la ciudad de Sigüenza y en Guadalajara ordenó instituir un encomiable palacio renacentista. En la ciudad toledana levantó, para los niños expósitos, el Hospital de Santa Cruz, remodeló el palacio arzobispal y cerró, entré la gran cantidad de mejoras que efectuó mediante su pontificado toledano, las bóvedas de la catedral (Díez del Corral Garnica, 1987: 27; Teijeira Pablos, 2014: 403-416).

Fue Toledo la ciudad que con mayor gozo atestiguo su mano como mecenas, y de entre todos los proyectos, son los 54 respaldos de la sillería baja de la catedral de Toledo los que narran la victoria cristiana en imágenes de la guerra contra el reino Nazarí que finalizó el 2 de enero de 1492. Figura que se comenzó a cincelar en 1489, en plena contienda, y aunque no se tenga constancia de su finalización oficial[27], para el año 1495 ya estarían labrados todos los tableros por el entallador Rodrigo Alemán (Pereda Espeso, 2003: 345-374). El conjunto esculpido conforma una crónica visual de estilo flamenco, cuyo principal protagonista es el rey Fernando.

El cardenal Mendoza, costeando una labor de ebanistería que reflejaba el final feliz de la guerra, pretendió su propia exaltación como participante en esta conquista, y así lo hizo al aparecer en siete de las tablas, eso sí, siempre al lado del Rey o de la Reina (Ladero Quesada ,1992). Su encumbramiento tras la estrecha cooperación junto a los monarcas hace patente el excelso valor reminiscente de la imagen que el cardenal vio en el arte (Arena, 1966: 89-123). Fruto de esta confluencia de la religión y el poder real del que Tarsicio de Azcona (1956: 277-294) manifestó como algo ordinario en las altas esferas del clero con el poder político, emana, casi de pasada, las figuras de los infantes.

En efecto, en un primer apartado, ya se ha expuesto la importancia de la imagen física y presencial de los infantes con motivo de las conquistas y entradas a las plazas conquistadas durante las diversas campañas militares. La primogénita Isabel, con mayor importancia hasta 1490, –momento en el que ya como princesa de Portugal, era aconsejable no poner en riesgo su vida– fue efigiada en relieve número 54 [Figura 15]. Esta en concreto, versa sobre la entrada de la Corte el día 24 de diciembre de 1489 en la ciudad de Almería. Gracias a que este acontecimiento tuvo lugar el día de Navidad, posiblemente sería representado a parte, lo que hizo que la coincidencia de que tanto la Reina como la infanta llegaran en la misma fecha hace que hoy podamos ver a la primogénita representada (Carriazo y Arroquía, 1985: 112).

Figura 15. Rodrigo Alemán, 1489-1495, *Detalle de la entrada a la ciudad de Almería*, relieve 54, sillería del coro de la catedral de Toledo.

[27] En la fecha de 1495, el viajero alemán Jerónimo Münzer escribió, durante su viaje diplomático al servicio del emperador Maximiliano I, «La sillería del coro, con numerosos sitiales, es obra de un maestro alemán, que represetnó en las tallas múltiples episodios de la toma de la ciudad y fortalezas de Granda, tan propiamente y tan al vivo, que al verla se cree tenr ante los ojos el espectáculo de aquella guerra» (Puyol y Alonso, 2010: 248).

El panel número 11 corresponde a la toma de Moclín. Es la imagen que menos dudas representa y que mayor semejanza guarda con respecto a lo recogido en las crónicas contemporáneas al suceso. Si bien es cierto que el mayor atractivo recala en el derrumbamiento y quema fehaciente de la torre causada por la labor pirotécnica de los que pulgar denominaba «maestros de la artillería» al alcanzar una de las torres que hacía las veces de almacén de pólvora, su representación tiene un gran alcance para este trabajo por albergar la figura de la infanta doña Juana [Figura 16]

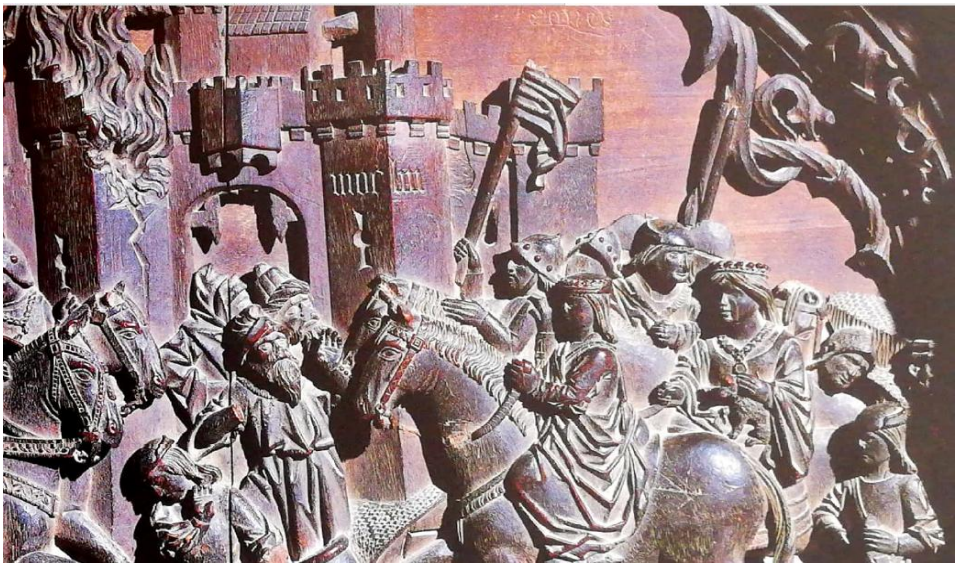


Figura 16. Rodrigo Alemán, 1489-1495, *Detalle de la toma de la fortaleza de Moclín*, relieve 11, sillería del coro de la catedral de Toledo.

Como se ha mencionado anteriormente, es uno de los siete paneles donde aparece representado el cardenal promotor de esta obra al margen inferior izquierdo el cual se puede diferenciar del resto por su indumentaria característica. La infanta se encuentra al margen derecho, tras la reina Isabel, portando sobre su regazo un pequeño perro y «ella vestido un brial de brocado negro e un capuz negro, guarnecido de la guarnición de la reina» como describía Bernáldez. No obstante, en dicho relieve aparece la toma de la fortaleza, por lo que no es representado el rey Fernando ya que en ese momento «el rey fizo allí su gente tres partes […] e él fue […] a talar e a correr la vega de Granada». Así mismo tampoco podemos ser testigos de la recepción tanto de la reina como de la infanta «que venía a ver el real e aver parte de la victoria e buena ventura del rey» al ser recibidos por el rey Fernando y conformar una escena de lo más familiar cuando «el rey se fue a la infanta su hija, e abraçóla e besóla en la boca, e santiguóla» (Bernáldez, 1962: 169-171).

Con todo, posiblemente la tabla número 27 –que hace honor a la entrega de Granada y es colocada en el área de mayor honor al fondo de la sillería– es la más atractiva por el significado histórico que representa y la más interesante por ser omitido el príncipe y la infanta Juana a pesar de su mención en el instante figurado [Figura 17]. Algunos episodios caballerescos tuvieron lugar bajo la atónita mirada de los muros de la ciudad de Granada, caso de armar caballero al príncipe en la campaña de verano de 1490, casi prolongando un torneo tipo medieval (González Jiménez, 2000: 469). No obstante, pareció no ser suficiente para ser efigiado.

Figura 17. Rodrigo Alemán, 1489-1495, *Entrega de las llaves de Granada*, relieve 27, sillería del coro de la catedral de Toledo.

Muchas son las descripciones que pasaron a ser recogidas por escrito de entre los allí de presentes. Solo por dar un ejemplo, el 7 de enero de 1492, Bernardo del Roi envió una carta a la República de Venecia y enfocó la atención hacia «un heraldo de armas, puesto sobre la torre, en alta e inteligible voz» que tras gritar a viva voz «Santiago, Santiago, Santiago; Castilla, Castilla, Castilla; Granada, Granada, Granada, por los muy altos y muy poderosos señores don Fernando y doña Isabel […] por el gran ruido que hicieron las lombardas y cañones […] trompetas y clarines […] en señal de fiesta y de alegría» (González Jiménez, 2000: 473-474). Su atención, en definitiva, va dirigida a las algaradas que emanaron de tal entrega.

En este caso, que se intenta manifestar quien o quienes pusieron su atención en el encuentro entre Boabdil y la comitiva cristiana, el continuador anónimo de Fernando de Pulgar (1780: 84) manifestó que, una vez asentadas y firmadas las capitulaciones de la rendición y entrega de la ciudad, «La Reyna y el Príncipe é la Infanta Doña Juana se pusieron en un cerro cerca de Granada» mientras que el rey Fernando aguardó junto a las puertas de la ciudad, con toda su hueste, la salida de Boabdil. La *Crónica de los Reyes Católicos*, por tanto, expone la ausencia tanto de la reina como de los infantes del momento efigiado en la tabla número 27 aludiendo a que tras la entrega de las llaves «todos los Grandes que con el Rey estaban, fueron á donde la Reyna estaba, é le besáron la mano por Reyna de Granada». A este respecto, y como bien defendiera Serrano Coll (2015: 84), la figura tras el rey Fernando correspondería a un hidalgo, y no a la reina Isabel, identificable por su tocado e indumentaria.

Por otro lado, dos fuentes avalan la presencia tanto del príncipe como de la infanta –además de la reina–. El ya tratado cura de los Palacios, relató de la siguiente manera el encuentro con Boabdil: «El rey e la reina […] partieron del real, lunes, dos días de henero, con grand hueste […]., e llegando a cerca del Alhambra, salió el rey moro Muley Babdili, acompañado de muchos caballeros moros, con las llaves en la mano […] e le dio las llaves […] e el rey don Fernando recebió las llaves e diólas a la reina, e la reina las dio al príncipe, e el príncipe las dió al conde de Tendilla» (Bernáldez, 1962: 231). Afirma, por tanto, que, tras la partida de Santa Fe, con ellos se encontraba el príncipe Juan, protagonista del acto al querer ser narrado por el cronista pacense.

Es más, una vez colocado el estandarte en lo alto de la torre de la Vela de la Alhambra «el rey e la reina e el príncipe e toda la hueste se umillaron a la Santa Cruz e loores a Nuestro Señor». Por añadidura, en un intento de cerrar este episodio, el cronista clausura su exposición de la siguiente manera «e fueron presentes a este acto e bien aventurada victoria, con el rey e con la reina, el príncipe don Juan e la infanta doña Juana, sus fijos, e el cardenal de España […] e el arçobispo de Sevilla e el maestre de Santiago […] e otros muchos que quedaron guardando el real, que no fueron allí» (Bernáldez, 1962: 232).

A todas luces, parece evidente el intento de diferenciar entre los personajes que asistieron al suceso en cuestión –rey, reina, príncipe, infanta, cardenal etc.– con respecto a aquellos que quedaron a guarda y –presumiblemente- custodia tanto de la ciudad de nueva planta como de las infantas Isabel, María y Catalina. Parece evidente, por las palabras de Bernáldez, que príncipe e infanta estuvieron presentes en el acto de entrega de la ciudad.

La nómina de cronistas que refieren a la presencia de los infantes a las puertas de Granada se acrecienta con una carta que el cronista Alfonso de Palencia escribió, desde Sevilla, el 8 de enero del mismo año. Aunque su crónica de la *Guerra de Granada* no abarque más allá del año 1490, Palencia (1998: 95) nos dejó una última misiva, fuente testimonial de los hechos que acontecieron durante la bienvenida del año 1492 en la ciudad granadina. En ella expuso que tras el envío de embajadores por parte de Boabdil a la ciudad de Santa Fe, y tras el envío de «500 rehenes granadinos, para la mejor observancia de los pactos […]., después del mediodía, los Reyes, el ilustrísimo príncipe Juan y su hermana la serenísima Juana, el reverendísimo Cardenal, al mismo tiempo que al maestre de Santiago […] se dirigieron a Granada».

«Boabdil salió al encuentro de los poderosos cónyuges con cincuenta jinetes […] se dirigió a besar la mano derecha del rey Fernando» y de «la Reina», tal y como anotaba Bernáldez sobre la presencia de doña Isabel, y una vez entregada las llaves «y conversado brevemente, por medio de intérpretes[28]», fray Hernando de Talavera alzó la bandera en la parte más alta de la Alhambra y «el Rey y la Reina se postraron en tierra, y la familia real y toda la gente empezó a dar gracias a Dios por tan gran beneficio» (Palencia, 1998: 96).

El acto que Palencia describe, a fin de cuentas, se ajusta a lo planteado por Bernáldez. Dos fuentes coetáneas al suceso que corroboran la presencia de ambos infantes en la entrega de la ciudad y que la crónica de Pulgar no deja constancia de ello. Es arriesgado aventurarse a formular una hipótesis con estos datos, pero observando que dos documentos coinciden, frente a la crónica de Pulgar que terminada por un autor anónimo mucho más tarde de la muerte del cronista, y además, la alta estimación que tenían tanto Isabel como Fernando en cuidar hasta el más mínimo detalle a la hora de formalizar los actos de entrega de villas y fortalezas siempre acompañados de la infanta Isabel o de doña Juana, no resultaría tan aventurado sostener la creencia de que tanto el príncipe Juan como de la infanta doña Juana estuvieron presentes en el episodio del 2 de enero de 1492.

Distinta es la cuestión de que, si estuvieron presentes, ¿Por qué no fueron efigiados? Solo la crónica de Pulgar coincide con lo representado en la tabla número 27. Pero ello no es suficiente motivo para hacer de esta crónica la solución a la pregunta. Probablemente la respuesta esté más cercana a que Rodrigo Alemán no siguió las

[28] Factor este que las imágenes no muestran

descripciones cronísticas y que esta heterogeneidad semiótica que se aprecia de texto e imagen venga por la clara intención de dar todo el protagonismo al rey Fernando como verdadero héroe victorioso (Pereda, 2003: 358).

4. LA HISTORIA A TRAVÉS DEL CINE. LA IMAGEN DE LOS INFANTES EN EL MUNDO AUDIOVISUAL

La imagen, estudiada desde dos puntos de vista diferentes, hace su aparición en este último capítulo desde el valor de la imagen de la cultura visual contemporánea. Y es que vivimos en un mundo saturados de imágenes fijas –periódicos, revistas, fotografía– y en movimiento –televisión, cine–, que anuncian la superioridad de la comunicación visual frente a la escrita. Esta omnipresencia que padece nuestro universo hace que se forme, de manera más acuciante, la idea de representar el pasado a través de lo audiovisual (Pons, 2013).

En efecto, como ya adelantara Mónica Bolufer Peruga (2015: 9) televisión y cine contribuyen a la construcción social del imaginario histórico, por lo tanto ¿hasta qué punto puede ser tomado lo audiovisual como fuente potencialmente histórica? Peter Burke (2005: 201) reflexionaba a cerca de esta cuestión, concluyendo que el cine debe ser tomado como iconotextos que combinan los factores comunicativos del lenguaje y la acción, ayudando al espectador a la hora de interpretar imágenes. En la misma línea, Robert Rosenstone (1997: 27) defendía la legitimidad del discurso histórico audiovisual rechazando la tesis de que la historia escrita era la única historia posible. Por tanto, debemos tomar las nuevas formas de comunicación audiovisual como fuentes legítimas de interpretación y reconstrucción del pasado.

Eso sí, hay que tener en cuenta que el cine tiene sus propios códigos representativos. Es decir, tiende a comprimir el relato histórico, a presentarlo como algo lineal –excluyendo la posibilidad de un discurso complejo– e incluir personajes ficticios para construir el discurso (Rosenstone, 1997: 29). No obstante, a pesar de estas libertades creativas, no cabe duda alguna de su gran utilidad como instrumento pedagógico. Elemento de primer orden al atraer a todo tipo de audiencias, representa el mejor método para que el historiador haga uso de los materiales y permita hacer reflexionar a cerca de la relación entre el presente y el pasado mediante la sucesión de fotogramas.

A tenor de lo expuesto, se podría decir que sumergirse de lleno en el mundo cinematográfico apasiona a la vez que saca a relucir la ignorancia del historiador ante la falta de conocimiento que se tiene del mismo. Por lo tanto, asumir la misión de rescatar la visión de los infantes en el cine y televisión, se presenta como una labor complicada, pero no imposible.

En poco más de un siglo de vida, el cine ha decidido retratar a los hijos de don Fernando y doña Isabel. Aunque el protagonismo no ha recaído en su función dentro de la política interior desplegada por los monarcas, sino más bien en representar figuras muy estereotipadas; baste con nombrar películas como *Locura de Amor* (1948) o *Juana la Loca* (2001) para darse cuenta del momento histórico escogido para llevar a la gran pantalla. Con todo, a continuación se hará un breve repaso por aquellos films en los que aparecen en escena los infantes, antes de que acapararan mayor atención al convertirse en reinas –dado que el príncipe Juan no llegó a gobernar–.

4.1. Cine en el franquismo

Burke (2005: 22) aconsejaba que antes de utilizar una imagen como testimonio de lo sucedido, se estudiara «el objetivo que con ella persiguiera su autor». Este será, por lo

tanto, el punto de partida para comprender mejor que se esconde tras las películas y series a analizar[29].

Las dos primeras películas traídas a colación, forman parte del primer ciclo histórico del cine español. Acabada la Guerra Civil (1936-1939), superada la época azul (1939-1945) y, en plena fase de aislamiento político (1945-1950) tras la derrota de las potencias del Eje (Alemania e Italia), el cine español de finales de los años cuarenta estuvo repleto de apologías a la patria, raza, familia y el ensalzamiento de los valores religiosos. En definitiva, exaltación a los pilares que conformaban el franquismo (Gubern, 2000: 215). La ideología imperante tras la Guerra Civil, muy en sintonía con el ideal de cruzada, quedaría patente en el marco de películas históricas. El presente se justificaba a través de los episodios más sonoros de la historia de España, bajo el amparo del catolicismo y portando el proyecto de unidad nacional por bandera (Benet, 2012: 218).

En concreto, se hacía remontar a los orígenes de la Reconquista peninsular hasta llegar la definitiva unión de reinos en la época de los Reyes Católicos[30]. No obstante, la ideología franquista plasmada en el cine de posguerra no quedó ahí, y seleccionó un conjunto de episodios concretos, llegando así a cubrir todos los períodos más relevantes de la historia de España[31], siempre pasando por alto aquellos que pudieran manchar la imagen utópica del país. Si bien parece que hubo un gran predominio de los films históricos en las salas de cine en la década de los 40, José Enrique Monterde (2000: 230) realizó una clasificación de todos los géneros llevados a la gran pantalla desde los inicios del régimen franquista hasta los años finales de la década de los 40, obteniendo como resultado que las películas históricas suponían un porcentaje nimio con respecto a otros géneros como las comedias y los dramas:

[29] *Locura de Amor* (1948) *Alba de América* (1951), *Réquiem por Granada* (1990), *La conquista del paraíso* (1992), *Cristóbal Colón: el descubrimiento* (1992), *Juana la Loca. Locura de Amor* (2001) e *Isabel* (2012-2014).

[30] Se puede presentar, de manera lacónica, algunos largometrajes que avalen esta respuesta como fueron *Amaya* (1952), en el cual puede contemplarse una versión muy propia de la lucha contra la invasión musulmana; *Inés de Castro* (1944), donde se pude ver las relaciones en la Baja Edad Media, entre Castilla y el reino vecino Portugal; *La Reina santa* (1947) que engloba las relaciones entre los distintos reinos cristianos peninsulares a finales del siglo XIII; *Doña María la Brava* (1948), en el que se pone en valor las actitudes cristianas y luchadoras de María de Guzmán, en el seno de la corte del reinado de Juan II de Castilla y *Locura de amor* (1948), culmen de este período histórico representado.

[31] La misión evangelizadora del nuevo mundo quedaría reflejado en dos films: *Alba de América* (1951) y *La nao capitana* (1947); el inicio del reinado de Carlos I sería tratado a través del espíritu de rebeldía encarnado en el personaje de María Pacheco en la película *La leona de Castilla* (1951); el trasvase del poder monárquico entre el emperador Carlos V y su hijo Felipe II se documentaría en *Jeromín*, 1953; del reinando de Felipe IV se apostó por representar el bandolerismo catalán en la película *Don Juan de Serrallonga* (1949); con *La princesa de los Ursinos* representarían la llegada de la nueva dinastía borbónica el trono español y *El correo del rey* (1951) afrontaría, en época de Carlos IV, la incursión de Menorca por los británicos.

CLASIFICACIÓN GENÉRICA DEL CINE ESPAÑOL (1939-1950)			
Comedias sentimentales	83	Bélicas y espionaje	18
Comedias dramáticas	66	Aventuras	15
Dramas	58	Melodramas	13
Comedias	55	Religiosas	7
Policiacas	31	Taurinas	6
Musicales	22	Dibujos animados	3
Folclóricas	21	Infantiles	3
Históricas	20	Deportivas	3
Comedias de época	19		

*MONTERDE, José Enrique (2000), «El cine de la autarquía (1939-1950)» en Román Gubern (ed.), *Historia del cine español*, Barcelona, Paidós: 230.

4.2 Protagonismo de los infantes en la pintura, teatro, cine y televisión

Dos son los métodos a seguir para recuperar la imagen visual que el cine ha querido mostrar de estos infantes: el primero, acudir a aquellos films o series de televisión dedicados única y exclusivamente a ellos; el segundo, acceder a proyectos cinematográficos o de la pequeña pantalla que hayan querido reflejar el paradigmático reinado de sus progenitores.

Para el primer método, solo dos biografías han sido proyectadas, de manera individualizada, en el invento de los hermanos Lumière, doña Juana y doña Catalina. No tanto por su valor como reinas de Castilla e Inglaterra respectivamente, sino por coincidir en su desdichada experiencia matrimonial. Este repudio coadyuvó para presentar el film del año 1951 de Arturo Ruíz Castillo y que titularía *Catalina de Inglaterra* centrándose en la vida amorosa y final infeliz que sufriría doña Catalina. Misma sintonía parece que guardan en el recuerdo las imágenes contemporáneas de doña Juana, cuya enajenación mental producida por su amor hacia el archiduque Felipe ayudó en alto grado a verse representada tanto en el teatro como la pintura y el cine.

Cuando el dramaturgo Manuel Tamayo y Baus llevó al teatro su obra *Locura de amor* (1855), posiblemente no sería consciente de la influencia que causaría en el mundo de las artes plásticas, escénicas y audiovisuales un siglo y medio después. En orden cronológico, doña Juana sería representada en el arte pictórico con la obra de Lorenzo Vallés, *Demencia de doña Juana de Castilla* (1866) y la ya mencionada de Francisco de Pradilla, *Doña Juana «la Loca»* (1877). El drama histórico de Tamayo y Baus volvería a ser punto de referencia, en este caso para el cine mudo, en el que los catalanes Ricardo Baños y Alberto Marro llevarían al cine de nuevo a doña Juana con *Locura de amor* (1909). Idéntico nombre adoptarían los films de Manuel Villar y José María Maristany (1926) y en 1948 el de Juan de Orduña (Salvador, 2009: 517).

La última aportación del Séptimo Arte fue la película de Vicente Aranda (2001), que siguió el camino de sus predecesoras al titularse *Juana la Loca*. Si bien Aranda trasmite su propia versión de doña Juana al romper con la versión romántica de su "locura" y presentar una mujer de carne y hueso incapaz de resignarse al adulterio de don Felipe, es el primer director que nos ofrece una primera visión de doña Juana como infante de Castilla y Aragón. La secuencia escogida es su viaje por tierra hasta el puerto de Laredo. En ella, en amplia panorámica, aparecen todos los enseres que conformarían el equipaje de la infanta con destino a Flandes. Esta se nos presenta como Juanita, una joven que es llevada a desposarse a Flandes acompañada por toda la familia real a excepción del rey don Fernando [Figura 18]. Este punto merece especial atención. De entre todos los films consultados, es el primero en el que aparecen los cinco infantes al completo [Figura 19], creando así un ambiente familiar propio de la segunda partida de uno de los miembros hacia su nuevo destino[32]. Esta es, por tanto, la primera secuencia cinematográfica que muestra el conjunto de los infantes superando así el film de orduña en *Alba de América* en que tanto el príncipe como la primogénita parecen como meros figurantes sin protagonismo alguno.

Por último, ha sido el teatro el medio que ha tomado a doña Juana como protagonista en el siglo XXI. María Jesús Romero Palomino (2012) dispuso su obra a modo de monólogo teatral, profundizando en un personaje con una evidente crisis de identidad; en 2013, la actriz Gema Matarranz comenzó a interpretar el papel de doña Juana de la obra escrita por el dramaturgo y novelista Jesús Carazo, titulada *Juana. La reina que no quiso reinar*, y que hasta el año 2020 se pudo ver un espectáculo que entremezclaba el desamor, la crudeza y el dolor con el amor, la ternura y la pasión; la última representación de este personaje histórico vendría de la mano de la más que experimentada Cocha Velasco, quien interpretaría, a modo de monólogo, la obra *Reina Juana* (2016), dirigida por Gerardo Vera y escrita por Ernesto Caballero.

4.3. Los infantes, protagonistas indirectos en cine y televisión

Si bien hasta el año 2012 solo teníamos dos films que tuvieran a don Fernando y doña Isabel como estrellas de los mismos –*La espada negra* (1976) y *La reina Isabel en primera persona* (2000)–, es a través del segundo método como podemos ser testigos de la imagen que el cine y la televisión nos ha trasmitido de los infantes. En este caso, no aparecen como protagonistas, sino a la sombra de los monarcas y de la figura principal sobre la que versa la obra correspondiente. Así pues, se han seleccionado un total de cinco obras audiovisuales –tres películas y dos series de televisión– que, en orden cronológico, se expondrán a continuación.

Alba de América (1951) producida por CIFESA –que ya contaba con recorrido en el ámbito del cine histórico– surgió como réplica al largometraje anglosajón *Christopher Columbus* (1949), el cual, reavivaba el sentimiento antiespañol que envolvía la Leyenda Negra. Juan de Orduña tuvo que adaptarse a un guión impuesto por el Instituto de Cultura Hispánica, obcecado en rescatar el mayor número posible de referencias históricas que reivindicaran la grandeza española de la conquista y comprendiendo los años vitales de la preparación del proyecto indiano desde 1486 hasta su llegada triunfal en 1493 (De España, 2002: 80-87).

No obstante, el film de Orduña dejó dos instantáneas a destacar. La primera nos adentra en la campaña militar contra el reino nazarí, sus constantes alusiones a la conquista de

[32] El primer viaje con motivo de su compromiso matrimonial lo realizó la primogénita Isabel, tras festejos realizados en abril de 1490 en la ciudad de Sevilla.

Granada permite ver que la primogénita Isabel acompañaba a su madre al campamento real. Aunque no especifique el film el lugar donde se emplazaba, a su llegada el rey Fernando saldría a recibir a la reina y, por consiguiente, a la infanta [Figura 20]. Por último Colón, una vez hallado tierra firme, se presenta ante los monarcas, dentro de una iglesia o catedral –no especifica cual–, de manera victoriosa. Como prueba testimonial de su hallazgo, una comitiva de indígenas le preceden, y al postrarse ante la reina doña Isabel, se aprecia a los extremos de los monarcas un lugar reservado para su sucesión más directa, a la derecha de doña Isabel, don Juan y a la izquierda de don Fernando, la infanta Isabel [Figura 21].

En 1990, Radio Televisión Española (RTVE) y la televisión pública italiana (RAI) llevaron a la pequeña pantalla *Réquiem por Granada* e inspirada en la década de la conquista del reino nazarí entre 1482-1492. Pero decidieron no hacer alusión alguna a los infantes castellano-aragoneses en los ocho capítulos de la serie.

Se puede apreciar como cine y televisión se inclinaron a representar acontecimientos concretos del reinado de los Reyes Católicos. En esta dirección, el quinto centenario del descubrimiento de América, dejó dos conmemoraciones cinematográficas de estilo hollywoodense: *Cristóbal Colón: El Descubrimiento* y *1492. La conquista del Paraíso.*

En la primera de ellas, el director John Glen presentó un film que arranca con la entrevista de Colón ante el monarca portugués João II hasta regresar triunfador tras su primer viaje en 1493. Sigue de manera ortodoxa los acontecimientos más célebres: a su llegada a Castilla recibe el apoyo de los monjes de la Rábida que le permiten un encuentro con don Fernando y doña Isabel hasta en dos ocasiones para zarpar rumbo al nuevo mundo y posteriormente, hacer un regreso triunfal. De nuevo, ni rastro de los infantes en las casi dos horas de largometraje.

La otra cinta que conmemoraba los cinco siglos de la aventura colombina es el dirigido por Ridley Scott quien, en un intento de acercarnos a una versión más íntima del personaje, de manera deliberada determinó que la figura de los infantes era prescindible.

La última aportación que se trae a colación es la serie televisiva *Isabel*. El proyecto más actual que traslada a la pequeña pantalla la biografía de la reina de Castilla, fue producida por Diagonal Televisión –y dirigida por Jordi Frades–, para ser emitida en TVE a lo largo de 2012-2014. En este continuo espigar de apariciones fugaces de los infantes en los medios audiovisuales, *Isabel*, narra los acontecimientos más importantes de la monarquía hasta la muerte de la soberana.

Al acometer la búsqueda de imágenes que revelen el concepto actual que se posee de los infantes en televisión y cine, el historiador no espera encontrarse con muchos vestigios en la pantalla. Sin embargo, *Isabel*, a lo largo de sus 39 capítulos, abastece de suficientes referencias para realizar un análisis de la imagen que nos ha llegado de los infantes en el proyecto televiso español más fresco.

De esta manera a lo largo de las tres temporadas, se aprecia a cada uno de los infantes recibiendo atención en momentos clave del reinado de don Fernando y doña Isabel, a la vez que se visualizan imágenes en conjunto. Con todo, y de manera cronológica, se ha decidido traer las imágenes más destacadas, ante la profusión de las mismas.

Al ser la única hija y heredera durante ocho años de reinado, la imagen de la infanta Isabel aparece en secuencias fugaces. Los aspectos cotidianos abundan en sus primeras apariciones, en concreto estas nos traslada al alcázar de Segovia, momento en que la infanta se encuentra jugando en su alcoba y la reina Isabel se despide de ella ante su

inminente partida de la corte con dirección a Burgos [Figura 22] y de nuevo, con la reina Isabel compartiendo protagonismo, se nos presenta a medre e hija jugando a una partida de ajedrez. Guarda la intención de mostrar cuan relevante fue la educación en la corte castellana, dirigiendo el foco de atención sobre el conocimiento de la estrategia y la prudencia, para una infanta de corta edad, pero educada para reinar [Figura 23].

Junto al resto de la corte, es un testigo más del alumbramiento del futuro heredero [Figura 24]. En esta escena, la apariencia física del personaje muta, pudiendo contemplar esta metamorfosis durante el nacimiento del príncipe Juan y en los aspectos más cotidianos como bordar [Figura 25].

El fin de la guerra con Portugal traía consigo las negociaciones de paz con el reino vecino. Pieza clave para este entendimiento fue, de nuevo, la infanta Isabel, quien viajaría a Moura para estar sujeta al régimen de Tercerías junto al príncipe Alfonso de Portugal. Con un nuevo cambio físico fruto de los tres años de estancia, ambos primogénitos guardarían amistad con diversas distracciones [Figura 26], pero también serían testigos de las diferencias existentes en el seno de la corte portuguesa [Figura 27]. Este hecho provocaría la vuelta de la infanta a la corte castellana [Figura 28] y, aterrada por lo sucedido, pediría la nulidad del compromiso matrimonial con el príncipe Alfonso [Figura 29].

La llegada al mundo del príncipe Juan trajo, al igual que con la primogénita, las dudas propias de unos reyes que deben de decidir el modo de educar al príncipe heredero [Figura 30]. No obstante, será la guerra contra Granada donde pueda verse el protagonismo mutuo del príncipe y la primogénita durante la recepción, en 1485, de los cristianos cautivos liberados tras la toma de Ronda [Figura 31]. Con la Alhambra más cerca, en 1491, y en la ciudad *ex novo* de Santa Fe, el rey don Fernando mostraría su empeño de instruir en armas al futuro rey [Figura 32]. Secuencia esta última escogida con la pretensión de ilustrar como el ejercicio físico provocaba fatiga y, por consiguiente, enfermedad al príncipe [Figura 33].

Finalizada la conquista del último bastión nazarí, a modo de reunión familiar los monarcas comunican a los infantes su pretensión de hacerles casar con el heredero de las casas reinantes que rodean la potencia francesa (Figura 34). Ello permite ser testigo de las cualidades más resonantes de don Juan y doña Juana en consonancia a su educación [Figuras 35, 36 y 37].

Para finalizar, el traslado de las infantas a su correspondiente casa real se convierte en el último bloque protagonista. Este dará lugar al inicio de sus nuevas tareas como gobernantas del reino designado. Y se convertiría en una constante como se puede comprobar en la fecha de 1490 con motivo de la unión entre la infanta Isabel con el príncipe Alfonso de Portugal [Figura 38]. En 1496 lideró esta travesía, por mar, la infanta doña Juana [Figura 39], le siguió la infanta María [Figura 40] en el año 1500 tras la muerte de la primogénita Isabel al dar a luz a don Miguel de la Paz, y por último la infanta Catalina [Figura 41] en 1501 que, al igual que doña María, serían sus únicos momentos como protagonistas en la pantalla.

4.4. Consideraciones finales

Teatro, pintura, cine y televisión, entendidos desde un primer momento como una forma más de interpretar la historia, han manifestado cuál es su recuerdo de los infantes.

Teatro y pintura dejan claro que doña Juana, al contrario que el resto de sus hermanos, sería una figura digna de fascinación por el momento en que fue “rescatada” del olvido,

ya que para el movimiento romántico del siglo XIX, encarnaría los atributos que mejor representaban al romanticismo: pasión, celos y locura fruto de un amor no correspondido.

Los valores franquistas trasmitidos a través del principal medio de entretenimiento de masas, decidieron llevar a la gran pantalla la figura de doña Juana, contaminada por el mito romántico que desprendía, pero sin dejar rastro de su infancia. *Alba de América*, al margen de su veracidad histórica, optó retratar la figura de la infanta doña Isabel acompañando a su madre a los campamentos militares durante la guerra, al igual que efigió, junto a sus padres, al príncipe Juan a la llegada de Colón de América.

A pesar de las continuas proyecciones cinematográficas y televisivas que escogían un episodio concreto del reinado de don Fernando y doña Isabel, nada se sabe de los infantes. Es más, los dos proyectos hollywoodenses omiten cualquier alusión al núcleo familiar.

Fue, con la llegada del siglo XXI, como la reina y sus descendientes se representarían por primera vez en la gran pantalla. A modo de síntesis trasmitieron una parte del reinado que hasta ese momento no había sido recogida, el dolor de una madre que presencia la partida de su hija a un destino lejano.

Esta primera toma de contacto que Aranda nos presentó con su *Juana la Loca*, sería superada con creces con la llegada de la serie televisiva *Isabel*. A la vista está que la niñez de los infantes ha podido ser reflejada y, al ser el proyecto televisivo en el que más minutos aparecen, se podría decir que de ella se extrae la visión superviviente de nuestros protagonistas.

En diferentes materias, de la primogénita Isabel, se deduce que se tuvo por la hija favorita de doña Isabel y la más obstinada en contraer matrimonio ante la incertidumbre de no saber si su amor con el príncipe Alfonso sería correspondido. Del príncipe Juan, quedan tres premisas bien diferenciadas: la primera, su tendencia a enfermar, figurándolo como un niño frágil, débil y protegido en exceso por su madre –a excepción del rey Fernando, quien procuraba por su habilidad con la espada–; la segunda, ser un príncipe diestro en las artes musicales; la tercera, su inseguridad para portar el peso de las dos Coronas. De doña Juana, se entiende como la hija más despierta, con gran conocimiento de los textos antiguos y a cuyo destino, el de casar con don Felipe, más asumido tenía en comparación con el resto de sus hermanos. Por último, las infantas doña María y doña Catalina, adquieren, de nuevo, nulo o escaso protagonismo, sin saber qué cualidades emanaban de su persona al no profundizar en su conocimiento.

Esta es, en definitiva, la hodierna imagen que nos ha llegado de la infancia de los infantes hasta el momento de su partida o, caso del príncipe Juan, muerte.

5. CONCLUSIÓN

Cualquier labor investigadora que se precie, tiene como principal objetivo la búsqueda de respuestas planteadas hacia unas preguntas concretas. En este caso, siempre dentro del periodo de gobierno de los monarcas don Fernando y doña Isabel, se ha perseguido despejar la incógnita que descansaba sobre sus vástagos, en concreto su labor desempeñada como infantes en un gobierno bicéfalo que acaparaba toda la atención.

Creo que el papel de los infantes fue desigual, no por el hecho de que a unos se les tuviera en mayor o menor estima, sino por las condiciones y hechos que acontecieron en unas fechas determinadas. La infanta Isabel, por ser la mayor y única hija entre los años 1470-1478, viajó siempre que pudo al lado de su primogenitora: cercos y entradas reales de una guerra de Granada que implicaba peligro, pero también la del triunfo del gobierno cristiano de una reina en cuyo programa ya figuraba desde su matrimonio con don Fernando la lucha contra «el otro».

El príncipe y la infanta Juana guardaron así el mismo protagonismo al final de la guerra. Ambos, presentes en las puertas de la ciudad en el momento más aclamado al final de los diez años de contienda, supuso la implantación de sus imágenes como afianzamiento dinástico. Lamentablemente, las pequeñas María y Catalina no estuvieron en la primera línea de fuego, sus cortas edades no permitieron exponerse y siempre esperaron en la retaguardia. Es más, las crónicas no guardaron mayor protagonismo más allá de sus nacimientos y la diplomacia desplegada para tratar sus uniones matrimoniales con los reinos de Portugal e Inglaterra respectivamente.

En otro lugar de cosas, el arte ha configurado un papel de valor incalculable para trazar respuestas que las crónicas dejaban en el aire. Los monarcas, como principales mecenas, conformaron un doble simbolismo íntimo-propagandístico mediante retratos. Así, el Alcázar de Madrid se convirtió en el lugar reservado para la contemplación de los cuadros familiares y los retratos destinados a la política matrimonial buscaban un signo personal por tratar la identidad sin mensajes encriptados.

No obstante, el arte fue utilizado asimismo como una herramienta más para que personajes con poder pudieran servirse de ello y obtener la protección y benevolencia de la monarquía. Aunque eso sí, de nuevo la infanta María y Catalina fueron excluidas de este mecenazgo indirecto.

El tercer pilar fundamental de este trabajo ha tenido como fin definir el recuerdo que queda de los infantes en la cultura visual contemporánea. Nuestro recuerdo suele evocar su papel como reinas, caso de doña Isabel, doña Juana, doña María y doña Catalina, ligadas a la funesta aparición del desamor –salvo doña María– que el romanticismo se ha encargado de hacernos ver a través de las artes escénicas y de la pintura. Sin embargo, más allá de ser conocedores de la paradigmática educación que recibieron, no teníamos mayor referencia de su papel dentro de la política interior de Castilla y Aragón, salvo que fueron las piezas clave de un tablero europeo con la misión de constreñir al reino de Francia mediante la política matrimonial desplegada por don Fernando y doña Isabel.

Cine y televisión han decidido mostrar que su papel se resumió en acatar las órdenes matrimoniales de sus padres, con reducidas alusiones a su formación, unión familiar dentro de la corte regia y sus temores por no recibir un amor correspondido, pasando por alto la importancia que tenía la imagen en el reinado de don Fernando y doña Isabel,

quienes dieron un papel mucho más relevante que el que se muestra a través de la pantalla, tal y como se ha mostrado a lo largo de este trabajo.

La última incógnita a resolver es la siguiente ¿tiene recorrido esta investigación? Tras la lectura de crónicas, la búsqueda incesante de imágenes y la visualización de films históricos, la respuesta es clara, hay mucho por hacer. Si unir cultura escrita y visual en un mismo trabajo comprende un alto ejercicio de sistematización, lo requiere mucho más al añadir imágenes contemporáneas en movimiento. Por tanto, se ha tenido que simplificar el contenido para así poder presentar un proyecto claro y que quedara relacionado entre los tres capítulos que lo conforman.

Sin duda, cine y televisión han supuesto el mayor escollo en la investigación, al tener que tratarlos desde el punto de vista científico, y no como mero espectador que disfruta –o no– con la imagen. Pero deja una premisa clara, que la posibilidad de estudiar otros films o series televisivas pueden enriquecer los planteamientos del presente trabajo al haber tratado la imagen contemporánea de los infantes en la pantalla.

Otro aspecto que enriquecería este trabajo, sería el cotejamiento de documentos en distintos archivos en busca de algún legajo que corroborara si los infantes adquirieron algún peso específico dentro de la política interior. Lo cual refrendaría lo aportado por las crónicas.

En consecuencia, un primer planteamiento que se ha pretendido mostrar y que mi afán por seguir descifrando este horizonte temático tan específico me dirige a una futura elaboración de tesis doctoral.

6. BIBLIOGRAFÍA

ALBA, Laura, GARCÍA-MÁIQUEZ, Jaime; GAYO, María Dolores; JOVER, Maite y SILVA, Pilar (2014), «Las prácticas artísticas de los pintores "hispanoflamencos" en la Corona de Castilla en el siglo XV», *Boletín del Museo del Prado*, 32: 122-147.

AUMONT, Jaques (1992), *La imagen*, Barcelona, Paidós Ibérica.

ALCALÁ GALVE, Ángel (1999), *Vida y muerte del príncipe don Juan: historia y literatura*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.

ARENA, Héctor Luis (1966), «Las sillerías del coro del maestro Rodrigo Alemán», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 32: 89-123.

BAQUERO MORENO, Humberto Carlos (1994), «As relaçoes entre Portugal e Castela em torno de 1492», en Ana Carabrias Torres (Coord.), *Las relaciones entre Portugal y Castilla en la época de los descubrimientos y la expansión colonial*, Salamanca, Universidad de Salamanca: 53-62.

BARRIO GOZALO, Maximiliano (2004), «El cardenal don Pedro González de Mendoza, obispo y mecenas», en Fernando Llamazares Rodríguez y Carlos Vizuete Mendoza, *Arzobispos de Toledo, mecenas universitarios*, Cuenca, Universidad de Valladolid: 177-211.

BAUTISTA, Francisco (2012), «Alvar García de Santa María y la escritura de la historia», en Pedro Cátedra (Dir.), *Modelos intelectuales, nuevos textos y nuevos lectores en el siglo XV: contextos literarios, cortesanos y administrativos: primera entrega*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas: 27-59.

BELLO LEÓN, Juan Manuel y HERNÁNDEZ PÉREZ, Beatriz (2003), «Una embajada inglesa a la corte de los Reyes Católicos y su descripción en el Diario de Roger Machado. Año 1489», *En la España Medieval*, 26: 167-202.

BENET, Vicente (2012), *El cine español. Una historia cultura*, Barcelona, Paidós.

BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa (1962), *Juan de Flandes*, Madrid, Instituto Diego Velázquez.

BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa (1991), «Retratos de Isabel la Católica», *Reales sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 110: 49-56.

BERNALDEZ, Andrés (1962), *Memorias del reinado de los Reyes Católicos que escribía el bachiller Andrés Bernáldez*, Madrid, Real Academia de la Historia.

BLECUA, José Manuel (1987), *Cancionero. Pedro Marcuello; edición, introducción y notas por José Manuel Blecua*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico".

BOUMAN, Guy (spring 1986), «Early Femish Portraits 1425-1525», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* vol. 63, 4: 1-64.

BURKE, Peter (2005), *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica.

BUSTANI, Alfredo (1940), *Fragmento de la época de los Reyes nazaritas o Capitulación de Granada y emigración de los andaluces a Marruecos*, Larache (Marruecos), Artes Gráficas Boscá.

CABALLERO ESCAMILLA, Sonia (2007), «"La Virgen de los Reyes Católicos". Escaparate de un poder personal e institucional», *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 173: 20-41.

CAMPILLO Y CASAMOR, Toribio del (1899), «El Cancionero de Pedro Marcuello», en Marcelino Menéndez y Pelayo, *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, I, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez: 745-801.

CANTERA BURGOS, Francisco (1952), *Álvar García de Santa María y su familia de conversos: historia de la Judería de Burgos y de sus conversos más egregios*, Madrid, Instituto Arias Montano, CSIC.

CARRETERO ZAMORA, Juan Manuel (1993), *Corpus documental de las Cortes de Castilla (1475-1517)*, Madrid, Cortes de Castilla la Mancha.

CARRIAZO Y ARROQUIA, Juan de Mata (1927), «Los relieves de la guerra de Granada en el coro de Toledo», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 8: 21-70.

CARRIAZO Y ARROQUIA, Juan de Mata (1952), «Notas para una edición de la *Crónica* de Álvar García», en Ramón Menéndez Pidal, *Estudios dedicados a Ménéndez Pidal*, III, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas: 489-505.

CARRIAZO Y ARROQUÍA, Juan de Mata (1985), *Los relieves de la guerra de Granada en la sillería del coro de la catedral de Toledo*, Granada, Universidad de Granada.

CHECA CREMADES, Fernando (2005), *Pintura y escultura del renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid, Cátedra.

CORRAL LAFUENTE, José Luis (1995), «Una Jerusalén en el occidente medieval: la ciudad de Daroca y el milagro de los Corporales», *Aragón en la edad Media*, XII: 61-122.

DE AZCONA, Tarsicio (1956), *Primeros pasos de la política religiosa de Fernando el Católico en la elección de obispos*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

DE ESPAÑA, Rafael (2002), *Las sombras del encuentro. España y América: cuatro siglos de Historia a través del Cine*, Salamanca, Diputación provincial de Badajoz.

DÍEZ DEL CORRAL GARNICA, Rosario (1987), *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Forma.

FABREGAT BARRIOS, Santiago (2006), *Libro de la Cámara Real del Príncipe don Juan, oficios de su casa y servicio ordinario*, Valencia, Universitat de València.

FERNÁNDEZ LUZÓN, Antonio (2004), «Isabel de Castilla, rehén de la razón de estado», *La Aventura de la Historia*, 70: 56-61.

FRANSEN, Bart (2009), «Jan van Eyck, "El pintor ilustre duque de borgoña". El viaje a la Península y la Fuente de la Vida», en Fundación amigos del museo del Prado, *La senda española de los artistas flamencos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores: 105-125.

GALÍNDEZ DE CARVAJAL, Lorenzo (1992), *Memorial o Registro breve de los Reyes Católicos*, Segovia, Patronato del Alcázar, Academia de Artillería.

GÓMEZ MORENO, Ángel (1999), «El reflejo literario», en José Manuel Nieto Soria (Coord.), *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*, Madrid, Dykinson: 315-340.

GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel y LÓPEZ DE COCA CASTAÑER, José Enrique (1980), *Historia de Andalucía. III, Andalucía del Medievo a la modernidad, (1350-1504)*, Madrid, Cupsa.

GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel (2001), «La guerra final de Granada», en Rafael Gerardo Peinado Santaella (Ed.), *Historia del reino de Granada I. de los orígenes a la época mudéjar (hasta 1502)*, Vol I, Granada, Universidad de Granada, El legado Andalusí: 453-476

GUBERN, Román (1996), *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama.

GUBERN, Román (2000), *Historia del cine español*, Barcelona, Paidós.

GUIMÃRAES SÃ , Isabel Dos y COMBET, Michel (2012), *Rainhas consortes de D. Manuel I*, Lisboa, Circulo de Leitores.

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Pedro (2013), «La memoria de la historia oficial: Crónicas y cronistas en la España de los Reyes Católicos», *Revista EPCCM*, 15: 235-268.

ISHIKAWA, Chiyo (2002), *The "Retablo de la Reina Católica", by Juan de Flandes and Michael Sittow*, Turnohout, Brepols Publishers.

LACARRA DUCAY, María Carmen (1991), «Conjunto de tablas con el Milagro de los Sagrados Corporales», en *El espejo de nuestra historia: La diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, Zaragoza, Arzobispado de Zaragoza: 449-451.

LACARRA DUCAY, María del Carmen (2001), «retrato de Fernando el Católico con su hijo don Juan. Retrato de Isabel la Católica con su hija la princesa Isabel», en Isidoro Gonzalo Bango Torviso (Dir.), *Maravillas de la España medieval: tesoro sagrado y monarquía*. Valladolid, Junta de Castilla y León, Caja de España: 368-369.

LADERO QUESADA, Miguel Ángel (1992), *Reyes y mecenas: Reyes católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España: [exposición], Toledo, Museo de Santa Cruz, marzo-mayo 1992*, Madrid, Electa, Ministerio de cultura.

LADERO QUESADA, Miguel Ángel (1995), «Proyecto político y grupos sociales en la España de los Reyes Católicos», en Seminario de Humanidades Agustín Millares Carlo (1995), *Homenaje a Antonio de Béthencourt Massieu*, Las Palmas de Gran Canarias, Cabildo Insular de Gran Canaria: 195-216.

LADERO QUESADA, Miguel Ángel (2003), *La Armada de Flandes: un episodio en la política naval de los Reyes Católicos (1496-1497)*, Madrid, Real Academia de la Historia.

LÓPEZ DE AYALA, Pedro (1953), *Crónicas de los reyes de Castilla*, Madrid, Atlas, 1953.

MAÑAS BALLESTÍN, Fabián (2006), *Capilla de los Corporales: Iglesia colegial de Santa María, Daroca*, Daroca, Centro de Estudios Darocenses.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1993), *Las Edades del Hombre. El contrapunto y su morada*, Valladolid, Diócesis de Castilla y León, Caja Salamanca y Soria, Junta de Castilla y León.

MARTÍN MARTÍN, José Luis y SERRANO-PIEDECASAS FERNÁNDEZ, José Ramón (2001), *Isabel la Católica: sus hijas y las damas de la corte, modelos de*

doncellas, casadas y viudas en el "Carro de las donas", Ávila-Madrigal de las Altas Torres, Diputación Provincial-Institución Gran Duque de Alba.

MARTÍNEZ ALCARLO, Ruth (2012), «La literatura en torno a las hijas de los Reyes Católicos: inicios de una tesis doctoral», *Diciendo, Cuadernos de Filología Hispánica*, número especial, 30: 253-266.

MARTÍNEZ ALCARLO, Ruth (2021), *Isabel de Castilla y Aragón: princesa y reina de Portugal (1470-1498)*, Madrid, Silex.

MELERO MONEO, María Luisa (2001), «La virgen y el rey», en Isidoro Gonzalo Bango Torviso (Dir.), *Maravillas de la España medieval: tesoro sagrado y monarquía*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Caja de España: 419-431.

MORTE GARCÍA, María del Carmen (2014), «La imagen de Fernando el Católico en el Arte. El tiempo vivido y el tiempo recreado (1452-1700)», en Aurora Egido y José Enrique Laplana gil (Eds.), *La imagen de Fernando el Católico en la Historia, la Literatura y el Arte*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico": 279-374.

NIETO SORIA, José Manuel (1993), *Ceremonias de la realeza: propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, Nerea.

NIETO SORIA, José Manuel (2000), *Cultura y poder real a fines del Medievo: la política como representación*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

NIETO SORIA, José Manuel (2001), *La época medieval: Iglesia y cultura*, Madrid, Istmo.

NIETO SORIA, José Manuel (2010), *El conflicto en escenas: la pugna política como representación en la Castilla bajomedieval*, Madrid, Sílex.

NIETO SORIA, José Manuel (2013), *Pacto y consenso en la cultura política peninsular*, Madrid, Sílex.

NIETO SORIA, José Manuel y CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula (2019), *Casa y corte: ámbitos de poder en los Reinos Hispánicos durante la Baja Edad Media*, Madrid, Ediciones de la Ergástula.

PALENCIA, Alfonso de (1974), *Cuarta década de Alonso de Palencia*, Madrid, Real Academia de la Historia.

PALENCIA, Alfonso de (1998), *Guerra de Granada. Alonso de Palencia; estudio preliminar por Rafael Gerardo Peinado Santaella*, Granada, Editorial Universidad de Granada.

PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, Manuel (2016), *El viaje de Jan van Eyck de Flandes a Granada (1428-1429)*, Madrid, La Ergastula.

PARTEARROYO, Cristina (2003), «Capillo del Príncipe don Juan», en *Obras maestras de la Colección Lázaro Galdiano [Catálogo de Exposición]*, 16 de diciembre de 2002 – 9 de febrero de 2003, Madrid: Fundación Santander Central Hispano: 118.

PEREDA ESPESO, Felipe (2002), «Los relieves toledanos de la guerra de Granada: Reflexiones sobre el procedimiento narrativo», en *Correspondencia e integración de las Artes: XIV Congreso nacional de Historia del Arte: Málaga, del 18-21 de Septiembre*, Vol 1, Tomo I, Málaga, Universidad de Málaga (UMA), Departamento de Historia del Arte: 345-374.

PÉREZ DE GUZMAN, Fernan (1924), *Generaciones y semblanzas*, Madrid, La lectura.

PINA, Rui de (1902), *Chronica de el-Rei D. Affonso V*, Lisboa, Escriptorio.

PONS, Anaclet (2013), *El desorden digital. Guía para historiadores y humanistas*, Madrid, Siglo XXI.

PULGAR, Fernando del (1780), *Crónica de los señores Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel de Castilla y Aragón*, Valencia, Imprenta de Benito Monfort.

PULGAR, Fernando del (1923), *Claros varones de Castilla*. Madrid, La Lectura.

PUYOL Y ALONSO, Julio (2010), *Jerónimo Münzer. Viaje por España y Portugal en los años 1494-1495*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

ROSENSTONE, Robert (1997), *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona, Ariel.

SÁNCHEZ DE ARÉVALO, Rodrigo (1944), *Suma de la política*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Francisco de Vitoria.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1930), «El retablo de la Reina Católica», *Archivo español de arte y arqueología*, tomo 6, 17: 97-134.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1950), *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

SALVADOR, Nicasio (2009), «Los Reyes Católicos y el cine español», Josep Lluís Martos y Marinela Garcia Sempere (eds.), *L' Edat Mitjana en el cinema i en la novel·la històrica*, Instituto Interuniversitario de Filología Valenciana, Alicante: 511-522.

SEGURA GRAIÑO, Cristina (2013), «La tabla de la virgen de la Misericordia: un ejemplo de mecenazgo femenino y la querella de las mujeres en Castilla, siglo XIV y XV», en Pilar Pezzi Cristóbal (Coord.), *Historia(s) de mujeres en homenaje a Mª Teresa López Beltrán.* Vol. II, Perséfono, Ediciones electrónicas de la AEHM/UMA: 97-109.

SERRANO Y SÁNZ, Manuel (1917), «Noticias biográficas de Pedro Marcuello», *Boletín de la Real Academia Española*, IV: 103-116.

SESMA MUÑOZ, José Ángel (1992), *Fernando de Aragón, Hispaniarum Rex*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Cultura y Educación.

SILVA MAROTO, María Pilar (1990), *Pintura hispanoflamenca: Burgos y Palencia, obras en tabla y sarga*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social.

SILVA MAROTO, María Pilar (2006), *Juan de Flandes*, Salamanca, *Caja Duero.*

SILVA MAROTO, Pilar (2009), «Pintura y pintores flamencos en la corte de Isabel la Católica», en Fundación amigos del museo del Prado, *La senda española de los artistas flamencos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores: 45-62.

STERLING, William Hilton (2002), *The wedding at cana in western art of the fourteenth, fifteenth and sixteenth centuries, Volumes I and II*, Michigan, UMI Dissertation Services.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis (1989[a]), *Los Reyes Católicos. El tiempo de la Guerra de Granada*, Madrid, Rialp.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis (1989[b]), *Fundamentos de la monarquía*, Madrid, Ediciones Rialp.

TEIJEIRA PABLOS, María Dolores (2014), «De Sigüenza a Toledo. El patronazgo coral del cardenal Mendoza», en María dolores Teijeira Pablos; María Victoria Hernández Ortega; María Concepción Cosmen Alonso, *Reyes y prelados: la creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, Madrid, Sílex: 403-416.

TODOROV, Tzvetan (2006), *Elogio del individuo. Ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento*, Barcelona, Círculo de Lectores: Galaxia Gutenberg.

TORRE Y DEL CERRO, Antonio de la y SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis (1958), *Documentos referentes a las relaciones con Portugal durante el reinado de los Reyes Católicos*, Valladolid, C.S.I.C. Patronato Menéndez Pelayo.

TORRE Y DEL CERRO, Antonio de la (1954), «Maestro Antonio Inglés y Melchor Alemán, pintores de los Reyes Católicos», *Arte español*, 42: 105-110.

TORRE Y DEL CERRO, Antonio de la (1956), «Maestros de los hijos de los Reyes Católicos», *Hispania*, LXIII: 256-266.

TORRE Y DEL CERRO, Antonio de la (1961), «Maestre Antonio yngles, pintor», *Fernando el Católico y la cultura de su tiempo*, V Congreso de Historia de la Corona de Aragón, Vol. V, Zaragoza, pp. 165-172.

TURMO, Isabel (1959), «Algunos bordados del Museo Lázaro Galdiano», *Goya*, 33: 147-154.

VAL VALDIVIESO, María Isabel del (2013), «La educación del príncipe y de las infantas en la corte castellana al final del siglo XV», *ActaLauris*, 1: 7-21.

VALERA, Diego de (1927), *Mosén Diego de Valera: Crónica de los Reyes Católicos. Edición y estudio por Juan de M. Carriazo*, Madrid, Centro de Estudios Históricos.

VALERA, Diego de (1956), *Lecciones al Rey Católico: el Doctrinal de príncipes de Mosén Diego de Varela*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos.

VENTURI, Luigi (1982), *Historia de la crítica de arte*, Barcelona, Gustavo Gili.

VICENS VIVES, Jaime (1949), *El príncipe don Fernando (El Católico) Rey de Sicilia*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico".

YARZA LUACES, Joaquín (1993), *Los Reyes Católicos: paisajes artísticos de una monarquía*, Madrid, Nerea.

YARZA LUACES, Joaquín (1997), «Imágenes reales hispanas en el fin de la Edad Media», en *Poderes públicos en la Europa medieval: principados, reinos y coronas XXIIII Semana de Estudios medievales, Estella, 22 a 26 de julio de 1996*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1997: 441-500.

YARZA LUACES, Joaquín (2008), *Los dominicos y los Reyes Católicos. Relación e instrumentalización de sus Santos*, Lleida, Hagiografía peninsular en els segles medievales, pp. 269-288.

ZURITA, Jerónimo (1977), *Anales de la Corona de Aragón, Vol. 7, Libros XVI, XVII y XVIII*, edición de Ángel Canellas, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" [versión electrónica 2003].

ZURITA, Jerónimo (1977), *Anales de la Corona de Aragón, Vol. 8, Libros XIX y XX*, edición de Ángel Canellas, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" [versión electrónica 2003].

ZURITA, Jerónimo (1999), *Historia del Rey don Hernando el Catholico: de las empresas, y ligas de Italia, Vol 1, Libros I y II*, edición de Guillermo Redondo y Carmen Morte, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" [versión electrónica 2005].

7. FILMOGRAFÍA

La filmografía que se presenta a continuación reúne, cronológicamente, las fichas técnicas y artísticas de las películas y series de televisión citadas a lo largo del texto.

LOCURA DE AMOR (1948), Juan de Orduña, CIFESA, España, 112 min.

ALBA DE AMÉRICA (1951), Juan de Orduña, CIFESA, España, 112 min.

RÉQUIEM POR GRANADA (1990), Vicente Escrivá, ASPA Producciones Cinematográficas S. A., España-Italia, 8 episodios, 50 min.

JUANA LA LOCA (2001), Vicente Aranda, Canal+ España, Enrique Cerezo P.C., Portugal-España-Italia, 108 min.

ISABEL (2012-2014), Jordi Frades, Diagonal Televisión, España, 3 temporadas, 39 episodios, 70 min.