

SENTIDO Y SIGNIFICACION DE LA ARQUITECTURA HISPANO-FLAMENCA EN LA CORTE DE ISABEL LA CATOLICA *

por

JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE

El martes 26 de noviembre de 1504, «a la hora de las onze, antes del mediodía», muere la reina Isabel, a los 53 años, en su palacio de Medina del Campo. Su cadáver fue colocado en un sencillo ataúd y dispuesto sobre una cama alta. El carpintero recibía la cantidad de 970 mrs. por el ataúd y la cama, evidenciando el deseo explícito de la reina de ser enterrada con humildad franciscana. Hizo ambas cosas el carpintero real Jerónimo de Palacios, que figura con frecuencia en las nóminas de la corte. Antes de 1500 se le cita «palacios moro carpintero» y «mahomad palacios carpintero». Luego se le menciona «mi carpintero en sevilla», en 1501 ya como «gerónimo de palacios» y en 1503 «maestro de mis obras de carpintería».

La reina moría en el palacio que había sido habilitado y reformado aquel verano de 1504 y en el que había trabajado años antes su maestro de obras, el toledano Juan de Talavera, colaborador en tiempos atrás del arquitecto real Juan Guas. Ambos habían trabajado juntos en la Mejorada de Olmedo y en el Colegio de San Gregorio de Valladolid. Ahora, en este año de 1504, la enfermedad de la reina obligó a introducir algunas reformas en el palacio, de las que se encargó Pedro de Malpaso, a quien se libraron 350.000 mrs. para ello. Este Pedro de Malpaso muere en 1521, siendo «veedor de las obras del reyno de navarra» y su cadáver fue trasladado a Segovia. Su nombre figura en las nóminas de la reina como «obrero mayor» y como «continuo de la casa de la reina», ejerciendo una labor de hombre de confianza, experto en fortificaciones y buen administrador. Ahora, en 1504, se encargó de la reforma de una sala grande y de otra más pequeña, en el tercer

* Conferencia pronunciada en la Universidad de Valladolid con motivo del Centenario del matrimonio de los Reyes Católicos.

patio del palacio, que debió ser en la que «estuvo doliente» la reina. En ellas Jerónimo de Palacios hizo algunas reformas de urgencia, conforme la enfermedad de la reina se prolongaba. Se hicieron ventanas corredizas, se reformaron puertas y se hizo un acceso al corredor de la huerta. En las paredes se colocaron tapices flamencos cuyos temas iconográficos evocan y casi anticipan el final de la reina. Se citan paños de seda y oro con San Gregorio —probablemente en su versión funeraria de la Misa—, con temas del Apocalipsis, otros con Dios Padre y un ángel, otros de verduras, otro que tenía «en lo baxo del un onbre que se dize cupido», otros tres «paños de cama de la ystoria de ercoles», y otro tapiz, en fin, que tenía «en el medio en lo alto la muerte». Así, a través de las anotaciones en las cuentas de la Tesorería Real, que completa lo publicado por Llanos y Torriglia (legajos 42 y 45 de la Sección correspondiente del Archivo General de Simancas), podemos recrear el ambiente que rodea a la reina en sus últimos momentos, con detalles íntimos, como la anotación del real y mediano que se abonó por mandato de la reina para pagar una ratonera y un tabladillo que se pusieron junto a su cama.

Se cierra así el ciclo vital de la reina en un ambiente en el que la ratonera hecha por un carpintero moro se conjuga con los tapices flamencos con temas religiosos, alegóricos y clásicos. El palacio en sí mismo debía responder al tipo popular en la arquitectura civil castellana, es decir, el de la arquitectura morisca en su estructura, con varios patios, huerta y grandes salas que obligan a atajos y divisiones de panderete, cuya pobre estructura se cubre con yeserías y tapices. Ambiente armónico en su diversidad, en el que había vivido la reina y del que había sido promotora. Si en el aspecto político y social de su reinado, la creación de la unidad hispánica es el timbre de su mayor gloria, en el arte de su tiempo y en especial en la arquitectura su intervención fue decisiva, pues este mismo espíritu de unificación es el fundamento estético de las formas artísticas que se desarrollan en torno a su corte. Asimismo la virtud de su obra no radica en ser iniciadora de un estilo que responde a un criterio estético estrictamente personal. Su éxito estriba en su plena identificación con las formas de sentir del reino castellano. El estilo hispano-flamenco que se desarrolla durante su reinado y en torno a su corte, supone la armónica fusión de las formas y sentir estético que constantemente han informado nuestro pasado medieval. Aún más, en la evolución de este estilo se halla el fundamento de nuestra peculiar arquitectura renacentista.

En el último tercio del siglo xv asistimos, en efecto, a la culminación de un complejo proceso evolutivo en las artes plásticas, en el que se asienta la peculiaridad de nuestra cultura y la esencia de nuestra aportación a la común cultura europea. La cultura medieval castellana ha estado en todo momento determinada por las características que definen a un país que no es sólo receptáculo pasivo de las culturas que en él confluyen, sino que es país generador, a su vez, de unas formas

culturales propias. Ciñéndonos a nuestro pasado medieval, pueden percibirse claramente tres notas distintivas que nos caracterizan: la influencia oriental, las aportaciones europeas y la constante integradora.

De un lado, se advierte como característica la aportación oriental que arraiga fuertemente en nuestro suelo y que se señala desde un principio. Ya al alborear la Edad Media, prescindiendo de formas culturales anteriores, encontramos la iniciación de esta nota característica del orientalismo en la cultura del pueblo visigodo, que llega a España después de una larga permanencia en la Europa oriental. Nuestra liturgia, nuestra concepción artística es el contrapunto exótico de las formas que dimanaban de Roma o de Francia. Esta permanente relación de la península con las culturas del mediterráneo oriental se reafirma, como es obvio, con la presencia del Islam, que supone una constante y fértil vía de penetración de formas culturales norteafricanas y orientales, del más diverso carácter.

De otro lado, la raíz europea fundamenta a una Castilla profundamente cristiana y occidental, siempre vigilante por la ineludible vecindad del musulmán. Baste mencionar la presencia en España de la tumba del apóstol Santiago, centro y meta de la más importante ruta cultural de la Europa cristiana medieval, el camino de Santiago. Su significación fue bien sentida por la reina y justo es recordarlo. En su testamento dice explícitamente: «el apóstol Santiago, singular y excelente Padre y Patrón de estos mis Reinos, e muy maravillosa e misericordiosamente dado a ellos por Nuestro Señor por especial Guardador e Protector». Asimismo hemos de recordar los pendones de tafetán colorado con Santiago a caballo y floraduras de seda blanca y negra, que se mencionan en su cámara. Y, aparte de los datos que se recoge con motivo de su peregrinación a Santiago en el otoño de 1486, según publicamos en otra ocasión, hemos de ver un cierto impensado simbolismo en el hecho de que el último pago que ordena a un platero, el 30 de octubre de 1504, sea a «geronymo platero alemán vesyno de valladolid» por «una cruz de santiago e dos rotulos e una guarda e una axorca e una guarnición de un libro pequeño», por lo que se abonan 17.954 mrs.

Este dualismo cultural, no obstante, tendría en sí mismo un carácter negativo si no existiera a todo lo largo de la Edad Media un proceso de integración y de asimilación que constituye la nota más distintiva de nuestra cultura nacional. Y es, ciertamente, en esta constante integradora en donde radica la razón de ser de la capital importancia de la reina en el panorama del arte de su época, como promotora de la culminación del proceso de asimilación y fusión de las diversas corrientes que han aportado a nuestro suelo y que generan una evolución independiente y original, como ya vemos iniciarse de manera fehaciente en múltiples aspectos de nuestro arte medieval. Baste recordar las peculiaridades formales del arte califal, dentro del mundo islámico; las iglesias románicas del Duero, fundien-

do estructuras abovedadas occidentales con las de raíz oriental, armonizando incluso, por ejemplo, en la Puerta del Obispo de la catedral de Zamora iconografía y formas románicas con organización inspirada directamente en la Puerta de San Esteban de la mezquita cordobesa; y así, por citar sólo ejemplos conocidos y muy característicos, lo percibimos también en la solución dada a la organización de nuestras catedrales góticas, con sus coros centrales y las múltiples capillas cerradas con rejas; como asimismo en el ajuar y disposición de nuestras casas medievales.

Son estas directrices que se convierten en notas distintivas las que hemos de tener presente en la contextura del sustrato cultural de este preciso momento, en este *hic et nunc*, en este aquí y ahora, de los años del reinado de Isabel la Católica.

En los años finales del siglo xv vemos que las directrices de carácter oriental han culminado en un claro proceso de integración. La paulatina reducción del territorio sometido al poder islámico y la consiguiente incorporación de grandes masas de población musulmana al mundo cristiano, son factores fundamentales que han de ser tenidos en cuenta. Si desde el punto de vista de la integración cultural esta se hace con lentitud, ya que van siendo incorporados los moriscos o mudéjares que se cristianizan conforme la libre conversión se produce, desde el punto de vista de la estructuración social, si bien estos moriscos quedan como minorías marginadas, es claro que, no obstante, su influencia en las formas de vida y en las artes de la Castilla cristiana es profunda e inmediata. Se crea un arte popular, el mudéjar, fundamentado en la economía de medios y en la feliz adaptación de los materiales de que cualquier pueblo castellano dispone —yeso, ladrillo, madera—. Se crea así un arte que responde a las condiciones sociales y económicas de la sociedad castellana, que se difunde fundamentalmente a partir de mediados del siglo xiv y que, ya a mediados del siglo xv, se convierte en el verdadero arte popular cristiano de Castilla. Las formas y técnicas moriscas se ponen al servicio del cristiano, de cualquier nivel social, pues a todo atiende el morisco, y conforme a estas técnicas y formas se hacen nuestras casas, nuestros palacios y las más de nuestras iglesias. Junto a las catedrales góticas y a las grandes iglesias que responden a la complejidad estructural y técnica de la arquitectura europea, para la que se requiere maestros expertos y, lo que a veces es más difícil, piedra apta para ser labrada y abundantes medios económicos que no están al alcance de cualquier pueblo o ciudadano, el arte mudéjar permite, en cambio, la utilización de materiales al alcance de todos, como maestros albañiles fáciles de encontrar y para el que no son precisos medios económicos extraordinarios. El mudéjar se difunde por toda Castilla, por lo que con razón, Torres Balbás pudo afirmar: «Fue, sin duda, el mudéjar el arte indígena de España hasta fecha avanzada del Renacimiento, el que echó más hondas y persistentes raíces en su suelo».

A este arte popular que prolifera en la Castilla de la primera mitad del siglo xv y que se mantiene evolucionando en sí mismo, se le superponen en la segunda mitad del siglo otros elementos, con los que ha de fundirse y vitalizar. En la sociedad cortesana de la época de Juan II, en íntimo contacto con las formas de vida francesas, se introducen las formas septentrionales del arte flamenco. En esta introducción del arte flamenco hemos de ver no sólo la consecuencia de la irradiación de la superior cultura y formas de vida de la corte de los Duques de Borgoña, sino también la consecuencia de la subida al poder de una nueva sociedad, que se apoya en la novedad de las formas flamígeras para mostrar así no sólo el deseo de transformar el inmediato ayer, sino también la indicación de su diversa concepción de la vida. Es significativo en este sentido que sea el arzobispo de Burgos, Don Alonso de Cartagena, judío converso, quién introduce hacia 1440 el nuevo estilo en la construcción de su capilla funeraria de la Visitación en la catedral burgalesa, con Juan de Colonia; como asimismo lo sea, en la comarca de Toledo, el prepotente y de humilde origen Don Alvaro de Luna, quien hacia 1435 encarga al maestro Hanequin de Bruselas la construcción de su capilla funeraria en la catedral metropolitana. Nuevos tiempos, traen nuevos hombres, con otras preocupaciones y otro concepto de la vida, a quienes lo visto desde la infancia resulta ya monótono y caduco, y así no es extraño que al esplendor mudéjar de las construcciones en torno a la corte del rey don Pedro I de Castilla y los primeros Trastamaras, suceda en la corte de Juan II la introducción de las formas flamencas.

Tenemos, pues, en el tercer cuarto del siglo xv, cuando la reina Isabel asoma a la vida, la coexistencia de un arte popular, profundamente enraizado en las formas y técnicas moriscas y un arte aristocrático, que ha aceptado la nueva sociedad cortesana, de carácter flamenco y conforme a él se erigen capillas funerarias, se hacen sepulcros y se pintan imágenes y altares de devoción. Corren, pues, dos corrientes paralelas que tienen entre sí múltiples puntos de contacto. No son artes dispares, antitéticas, sino que ambas responden a una estética común, aunque el lenguaje de sus formas artísticas sea diverso. El mudéjar que ahora se desarrolla está fuertemente influído por las formas y estética de la arquitectura nazarí, fase barroca en su última etapa que arranca de las construcciones almohades; la influencia flamenca participa íntegramente de las formas flamígeras de la arquitectura gótica, y tanto en una como en otra predomina la afición a la minuciosidad, a la valorización del detalle y a la expresión de la fastuosidad y el lujo.

Y es precisamente en este tercer cuarto del siglo, coincidiendo en líneas generales con el reinado de Enrique IV, cuando asistimos en los ambientes cortesanos —según múltiples testimonios coetáneos— al resurgir de la influencia morisca que se ofrece, evidentemente, como una contraposición a lo que hemos visto introducirse e imponerse en la corte del rey D. Juan II. Tenemos, pues, dos estilos

pujantes en este tercer cuarto del siglo, el morisco que ha adquirido nueva vitalidad en la corte castellana, y el flamenco que no ha podido ser anulado, en virtud de la activísima labor de los maestros flamencos y a las crecientes relaciones de todo orden con los Países Bajos. Se sientan así las bases para iniciar un claro proceso en la evolución de las artes plásticas castellanas. En efecto, es ahora cuando se inicia de manera clara y definitiva el proceso de integración de ambas corrientes, que constituyen el fundamento de la creación del estilo hispano-flamenco castellano, característico de los últimos decenios del siglo. La integración del arte mudéjar en la sociedad española cortesana que ya ha incorporado las formas de vida flamencas, al fundir ambas corrientes determina la creación del estilo hispano-flamenco, también llamado isabelino, cuyo esplendor coincide con el reinado de Isabel I de Castilla y en cuya génesis y evolución tuvo la reina una participación fundamental.

La reina no es la espectadora pasiva de un estilo artístico que se desarrolla durante su reinado sino que, como queda dicho, por muchos conceptos, puede y debe ser considerada como la iniciadora. En su corte y por su iniciativa se crean los más bellos monumentos del estilo, por lo que con razón Bertaux aplicó a este estilo la denominación de isabelino. No obstante, hemos preferido sustituir este término por el de hispano-flamenco, ya que son las dos raíces hispánica —el mudéjar— y la flamenca, la que le fundamentan. Otras razones nos inducen asimismo a utilizar esta denominación. Entre ellas la aceptación por todos del término hispano-flamenco para el estilo correspondiente a los pintores y escultores activos en este período; en segundo lugar, porque la denominación de estilo Reyes Católicos no nos parece apropiado, ya que esta arquitectura se genera y desarrolla en tierras castellanas y en ningún caso puede aportarse la iniciativa del rey Fernando en cuanto a los monumentos característicos del estilo se refiere; y, especialmente, por cuanto el término isabelino en la nomenclatura artística de nuestros días se presta fácilmente a confusión con el más inmediato y cercano a nosotros que corresponde a la reina Isabel II, en el siglo pasado.

Vayamos, pues, a datos concretos respecto a esta directa intervención de la reina y la corte castellana en la creación del estilo. Es muy característico, en cuanto a la vertiente mudéjar del estilo hispano-flamenco, el dato de que la reina contase con un maestro mayor para las obras de yesería. En efecto, en febrero de 1477 (A. G. S. R. G. Sello. feb. 1477, fol. 62) los reyes expiden el nombramiento de «maestro mayor de las obras de yesería» para las obras que por mandato real se ejecutasen en el reino, a favor del vecino de Toledo, Juan de Arcos, maestro yesero, con su ración de 30 mrs. diarios, o sea los 10.800 mrs. anuales. Nombramiento sólo justificable teniendo presente la ejecución de obras reales conforme a la tradicional y popular técnica mudéjar.

Por otra parte, en cuanto a la aceptación de las formas flamencas, es altamente

significativa la noticia, que recoge el maestro Gómez-Moreno del archivo de la catedral de Avila, según la cual en fecha tan temprana como el 29 de enero de 1472, se anote el gasto por el desplazamiento de Juan Guas a ver a la princesa Isabel. Juan Guas, a la sazón maestro mayor de la catedral de Avila, es discípulo de Hanequin de Bruselas. Llegado a España hacia 1440, niño aún, figura entre los oficiales que trabajan en el taller de Hanequin de Bruselas en las obras de la catedral toledana, citado con frecuencia desde 1453, hasta que, ya como maestro, aparece citado en 1471 en la catedral de Avila. A partir de ahora inicia una labor que le convierte en el maestro más característico y el más calificado representante del estilo hispano-flamenco. A su muerte, en su capilla funeraria de San Justo y Pastor, en Toledo, colocará su viuda Marina Alvarez la inscripción «maestro mayor de las obras del rey don fernando y de la reyna doña ysabel», como en su testamento de 1490, citará con orgullo su título de «maestro mayor de las obras reales».

El nombre de Guas, maestro preferido de la reina, aparece citado constantemente en torno a las obras más características del estilo hispano-flamenco. Así le vemos relacionado con el obispo Fray Alonso de Burgos en función de las obras del Colegio de San Gregorio de Valladolid; asimismo con el maestro de Santiago don Juan Pacheco, en razón de las obras del Parral de Segovia, colaborando con él el maestro Sebastián, el mejor escultor toledano de su tiempo, que trabaja para el arzobispo Carrillo y para los Mendoza, para quienes también trabaja Guas en el Palacio del Infantado de Guadalajara y en el castillo del Real de Manzanares; para el duque de Alba en su palacio de Alba de Tormes; y, en fin, al servicio de la Iglesia, como maestro mayor de las catedrales de Avila, Segovia y Toledo. Al servicio directo de la reina se documenta la intervención de Guas en la Mejorada, de Olmedo, en el magnífico palacio que se hizo en Guadalupe, en 1486, y fundamentalmente, en la obra maestro del estilo hispano-flamenco, el monasterio toledano de San Juan de los Reyes, la obra más representativa del estilo, hecha a iniciativa de la reina y en la que puso el máximo interés.

El monasterio erigido en acción de gracias por la victoria obtenida en los campos de Toro, en 1476, que dió a la reina la corona de Castilla, nos da en su origen, aparte de su significación histórica, el más fidedigno testimonio de la directa intervención de la reina, ofreciendo, curiosamente, abundantes paralelismos con la historia de la construcción del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, por Felipe II. Pensado como iglesia colegial y panteón real, según nos dice el cronista de la Orden franciscana Fray Pedro de Salazar, según datos inéditos que se conservan en el Archivo General de Simancas, ya en su origen se abandonó el proyecto de Colegio, para hacer un monasterio franciscano, dada la especial devoción de la reina.

Basten, ahora, algunos datos explícitos de la fundación y de su financiación.

En 1477 se adquieren las casas que habría que derribar para hacer el monasterio, dentro del recinto de la ciudad de Toledo. Pertenecen, en su mayor parte, al regidor de Madrid, Pedro Núñez de Toledo, hijo de Alonso Alvarez de Toledo, por las que se pagan 1.200.000 mrs., y junto a estas se adquieren otras, por 200.000 mrs. a Francisco Núñez. Aunque posteriormente ha de recibir la denominación de San Juan de los Reyes, la intención primera, según puede deducirse de los primeros documentos referentes al monasterio, fue dedicarlo al apóstol San Juan, por la especial devoción de la reina, con la explícita declaración de que era una obra fundada por ella. En efecto, en los documentos de octubre y diciembre de este año de 1477, relativos a la adquisición de las casas antes citadas se dice claramente que éstas se adquieren «para hazer el monasterio de San Juan de la Reina», y en la merced que se otorga a la Orden de San Francisco se dice explícitamente: «Doña Ysabel por la gracia de Dios... etc., por quanto yo e tenido e tengo muy grande e singular devocion al bienaventurado señor sant johan apostol e evangelista e a la orden de observancia del señor sant francisco yo he deliberado... etc.». Más tarde, ya en 1479, el monasterio recibe el nombre de «san juan de portalatyna» y aún, en 1480, en otro documento de la reina se insiste «de las obras que yo mando hacer».

Aún más, la reina encarga de la dirección de las obras conjuntamente a Juan Guas y al escultor Egas Cueman. Este es hermano del maestro Hanequin de Bruselas, que colabora activamente con Guas en otras obras como el palacio del Infantado de Guadalajara, y a quien debe corresponder la idea de las riquísimas organizaciones decorativas del monasterio, y, especialmente, la dirección de los talleres de escultura. Ambos figuran como maestros mayores desde 1479 y los cuantiosos gastos de la construcción se incluyen en las cuentas del tesorero Ruy López, (A. G. S. Contador: Ruy Lope), mezclados con los gastos de la guerra de Granada, empresa castellana. La obra se hace sin tasa alguna en el aspecto económico, y aún así es conocida la anécdota, que nos relata Fray Pedro de Salazar, según la cual la reina en una de sus visitas a Toledo, al ver la obra, que ya debía ir muy avanzada dijo aquella famosa frase «Esta nonada me aveys fecho aqui?», dando a entender, que quisiera que fuera mayor», frase que al ser mal interpretada desde Amador de los Ríos, ha hecho suponer infundadamente la destrucción del monasterio para labrarlo de nuevo.

Ahora bien, si la arquitectura hispano-flamenca es fundamentalmente significativa como representativa de la culminación del proceso integrador de las corrientes culturales que han informado la vida medieval española, su valor excede, realmente, al de ser únicamente indicativa esta arquitectura de la estética y factores culturales que configuran la sociedad en que se desarrolla. El arte hispano-flamenca no es el canto de cisne de nuestra cultura medieval, sino su síntesis. En la evolución de la

arquitectura hispano-flamenca, a partir de 1490, poco más o menos, dos nuevos factores contribuyen a darle una nueva configuración, que permiten la evolución continuada hacia las formas que caracterizan el plateresco. Estos nuevos factores son, de un lado, la incipiente introducción de las formas renacentistas y, de otro lado, la activa participación de una nueva generación de maestros. En ambos casos, la intervención de la reina o de la corte castellana es decisiva.

En efecto, al mismo tiempo que el proceso evolutivo en la creación del estilo hispano-flamenco ha alcanzado su culminación, un nuevo factor en la evolución del arte castellano, el italiano, surge adquiriendo de día en día más pujanza. Aunque la admiración por la cultura de la antigüedad clásica ha sido realmente una constante que puede rastrearse con facilidad antes de este último decenio del siglo xv, es evidente que la construcción del Colegio de Santa Cruz en esta ciudad de Valladolid, en el que se da entrada a las formas italianas, supone la iniciación de una tendencia artística ya a la vista de todos. En 1491 se coloca la inscripción conmemorativa de esta edificación del Cardenal Mendoza y la portada se ofrece en la ciudad como una novedad en la que las formas derivadas de la arquitectura quattrocentista florentina representan la contraposición a lo que significan las obras propugnadas por el dominico Fray Alonso de Burgos en el convento de San Pablo y en el Colegio de San Gregorio en esta misma ciudad. El Cardenal Mendoza, si bien encomienda la traza e iniciación de la obra de su colegio a maestros relacionados con el gótico hispano-flamenco, como el colaborador de Guas, el segoviano Pedro Polido, en la ejecución de ella logra introducir las formas italianas que ahora se ofrecen, como resultado plástico de una tendencia artística basada en el conocimiento indirecto del arte italiano. Así, evidentemente, la construcción del Colegio de Santa Cruz no es en verdad, la consecuencia de un capricho aislado, ni el resultado del aprovechamiento de unas formas que introduce un arquitecto excepcional, sino la expresión de una concepción, según la cual la Antigüedad y todo lo que subsiste de ella debe ser renovado e incorporado a la tradición medieval.

Nada más explícito, por lo que tiene de algo que responde a un íntimo goce y por tanto más sincero, que la referencia a la magnífica colección privada que deja el Cardenal Mendoza a su muerte y que pasa a la Cámara Real en 1496. En este año el arcediano de Almazán, Juan de Medina, íntimo del cardenal, entrega a la reina, como albacea, una magnífica colección que es minuciosamente detallada en los registros de la Contaduría Mayor del Reino, y que hace años publicamos. Bástenos recordar que la integran un total de 3.844 monedas y medallas, 616 camafeos y entalles y muchas piedras preciosas, exóticas y curiosas, aparte de otros objetos. Particular interés tiene para nosotros recordar que junto a al colección de 1.038 piezas de la Antigüedad, figura una excepcional colección de medallas de los principales artistas italianos quattrocentistas y que la rica serie de camafeos y entalles en buena

parte representan temas clásicos, Hércules, Faeton, Venus, Ceres, Rómulo y Remo, Alejandro Magno, Julio César, etc., respondiendo en todo a un espíritu de coleccionista, admirador de los vestigios del pasado, tan característico del Renacimiento, precisamente reunida esta colección en los años en que triunfaba el arte hispano-flamenco en el reino de Castilla.

Así, pues, el panorama de las artes plásticas en este último decenio del siglo xv ofrece una evidente y sugestiva complejidad. Recapitulando brevemente en lo que llevamos expuesto podemos sintetizarlo en este esquema. Existe un estilo homogéneo, el hispano-flamenco, que es la consecuencia de la fusión de las formas mudéjares y las flamencas, y simultáneamente asistimos a un tímido alborear de las formas y concepciones que partiendo de Italia poco a poco se van extendiendo por toda Europa. Y ahora se plantea el problema fundamental. Es evidente que la aceptación del Renacimiento, tal como se ofrece desde Italia, rompiendo la continuidad del arte hispano-flamenco no puede ser admitida por obvias razones. La carencia de artistas formados en los talleres artísticos italianos, así como el lógico desconocimiento de los principios fundamentales, tanto técnicos como estéticos, que informan el arte italiano quattrocentistas, imposibilitan la aceptación y difusión de las formas italianas en este último decenio del siglo xv. De otra parte, se advierte una lógica resistencia a romper la continuidad de nuestro espléndido, rico y ya popular arte hispano-flamenco. La resultante del problema que consciente o inconscientemente se plantea se resuelve con el intento de armonizar el nuevo estilo, o mejor dicho, las nuevas tendencias con las formas ya tradicionales para que, sin solución de continuidad, el resultado sea la creación de un estilo original respecto a Italia, como fruto de un proceso de interpretación y de adaptación.

En efecto, la aceptación del Renacimiento, su incorporación a nuestra cultura, que se produce en los dos primeros decenios del siglo xvi, ha de ser consecuencia de su transformación conforme a unos principios que están de acuerdo con nuestras formas de ser y de pensar. Y esta interpretación es justamente la consecuencia de la vitalidad del espíritu medieval y, concretamente, testimonio de la pujanza del estilo hispano-flamenco en los artistas y en la sociedad del último tercio del siglo xv. Si observamos someramente la documentación y la nómina de los artistas de este período, así como la evolución artística en los principales talleres de fines del siglo xv, comprobamos fácilmente como se va creando, sin solución de continuidad respecto al inmediato pasado, un estilo que, tomando elementos formales del Renacimiento italiano, desemboca, a principios del siglo xvi, en lo que hemos de llamar plateresco en la arquitectura. Pero si observamos estos nombres percibimos unas notas distintivas, común a todos, que contribuyen a este proceso integrador y que son sumamente significativas.

Como queda apuntado anteriormente, un factor fundamental en la creación

de este estilo radica en el hecho de que durante este período surge una nueva generación de artistas. En la nómina de los talleres activos en este último tercio del siglo xv puede observarse con claridad que la dirección de estos talleres, así como la dirección de las principales obras, está en manos de artistas nacionales formados en los talleres castellanos. Aún más, los escasos artistas italianos o extranjeros que trabajan en Castilla, están marginados respecto a la dirección de las grandes obras. Su actividad se reduce a su acción personal e independiente, al contrario de lo ocurrido con los artistas flamencos —que formaron talleres y llegaron en grupos numerosos—, cuando se introdujeron las formas flamígeras en el segundo cuarto del siglo xv, lo que determinó la ruptura respecto a lo anterior al ocupar la dirección de los talleres de las principales catedrales.

Por otra parte, es sumamente característica, en la génesis de este cambio evolutivo en la arquitectura, la presencia de artistas del norte, vascos y santanderinos, que poco a poco van ocupando los puestos directivos en las principales obras. Especialistas en el corte de piedra, con lo que rompen y se desligan de las técnicas mudéjares, se forman en contacto con los talleres hispano-flamencos de Burgos, Toledo y Valladolid. Aun manteniendo la afición a la riqueza decorativa, que engalana los edificios, aportan su preocupación por la solidez y la monumentalidad, que se conjunga con una concepción del espacio interior, en el que es fundamental la suave gradación de la luz y la sombra, lo que en esencia supone la iniciación de una estética prerrenacentista que enlaza directamente con el triunfo del plateresco.

Nada más explícito a este respecto que el examen de las obras que se erigen en estos años finales del siglo xv. Baste comparar los interiores de San Juan de los Reyes o de la Cartuja de Miraflores, de carácter hispano-flamenco, con los de Santo Tomás de Avila, de Santiago de Valladolid o el de la iglesia de Bidaurreta en Oñate, que enlazan con el de San Esteban de Salamanca, íntimamente conexiónados señalando hitos en una evolución claramente definida. Y de la misma manera, en cuanto afecta a la concepción del conjunto, si examinamos los claustros hispano-flamencos de San Juan de los Reyes, de la catedral de Segovia o el patio del Infantado en Guadalajara, con los de Santo Tomás de Avila o los de los Colegios de San Gregorio y de Santa Cruz de Valladolid, que enlazan ya con los de carácter estrictamente plateresco, sin solución de continuidad, como los de Salamanca o el que hizo el maestro Fernando de Entrambasaguas en el monasterio de Santa Cruz, en esta misma ciudad de Valladolid.

De ahí la importancia de los talleres que se han creado, como derivados de los grandes centros, en este último tercio del siglo. No han de ser Burgos y Toledo los grandes centros creadores del nuevo arte, sino zonas hasta ahora marginales, en los que confluyen artistas de ambas escuelas y que aportan asimismo una nueva

concepción del arte. La evolución de la arquitectura se produce, en efecto, gracias a la aportación de los artistas que se sienten más libres, al insertarse en los talleres de un arte ya en la cima de su desarrollo. El cambio es inevitable, pues se plantea la disyuntiva de caer en un manierismo sin sentido, o evolucionar incorporando los nuevos elementos y tendencias. De otra parte, estos artistas nuevos están sometidos a una doble influencia. De un lado, lo que la sociedad exige es la popularización de las formas ricas y fastuosas del arte hispano-flamenco, pero de otro lado lo que reciben como novedad y que, como jóvenes aceptan, son las formas estructurales y proporcionadas de la arquitectura renacentista.

Así la labor que desarrolla esta nueva generación supone en esencia un contrapunto, una cierta oposición, una concepción más europea —y por ello más de acuerdo con lo italiano—, frente a la fuerte influencia meridional, mudéjar en suma, que había caracterizado el arte hispano-flamenco. Pero, sin embargo, esta concepción de los arquitectos del norte no supone la limitación de lo italiano, sino una interpretación libre y de acuerdo con la tradición medieval, en la que se valora tanto la solidez estructural, como la luz suave de la penumbra, que crea un aire de misterio, de raíz profundamente religiosa, que se conjuga con las complejas tracerías de las bóvedas y que, por otra parte, supone un fuerte contraste respecto a la concepción espacial diáfana de los modelos renacentistas. Asimismo, de acuerdo con lo que el pueblo castellano está acostumbrado a ver y a valorar en la arquitectura hispano-flamenca, el núcleo del edificio, si bien se mantiene estructuralmente dentro de la tradición medieval, se enriquece con la belleza de la minuciosa decoración renacentista, como algo accesorio que sirve para embellecer, sin afectar a la esencia. Así nuestro plateresco surge como la culminación de un proceso evolutivo y no como la ruptura respecto a nuestra tradición medieval.

En consecuencia, son ahora en el reino castellano los talleres de Valladolid, Palencia, Sigüenza y, seguidamente, Salamanca, con nuevos artistas y mecenas los verdaderos centros creadores de la nueva concepción artística.

En efecto, en los últimos años del siglo xv y primer decenio del siglo xvi, surge en torno a Valladolid y Palencia un taller homogéneo, que funde influencias de los talleres hispano-flamencos de Burgos y Toledo, y que ha de culminar en la arquitectura plateresca salmantina. A través de los numerosos datos y de los monumentos conservados podemos rastrear las líneas generales de su evolución en estos años cruciales de nuestra historia artística.

Las numerosas referencias a la ingente actividad constructora de Fray Alonso de Burgos, el famoso «fray Mortero», a quien se debe fundamentalmente el gran empuje en las obras de la catedral de Palencia, donde se crea un taller de capital importancia, así como en Valladolid en torno a las obras de la iglesia de San Pablo y del Colegio de San Gregorio; como asimismo la gran labor de mecenazgo de

don Juan Rodríguez de Fonseca y la constante presencia de la corte en esta zona, precisan el fundamento de la creación de este centro artístico.

Coadyuva al desarrollo del arte en esta zona central de Castilla la Vieja, la creación de talleres activos en Avila y Segovia, ya que corresponden a estos años los principales monumentos conservados, tanto en la arquitectura civil como religiosa, irradiando hasta los más recónditos rincones de la comarca. Las iglesias de Santo Domingo de Arévalo, Fontiveros, Coca, los restos del monasterio de Parraces, las iglesias de Paradinas, San Miguel de Ampudia, Paredes de Nava, Támara, San Antolín de Medina, los restos de San Francisco de Cuéllar, etc., son testimonios de la vitalidad de este centro artístico, íntimamente relacionado en sus distintas comarcas, que evoluciona con independencia a partir de los últimos años del siglo xv, hasta alcanzar el pleno Renacimiento en las tardías creaciones de Rodrigo Gil de Hontañón.

En estos años precisos de fines del siglo xv y primer decenio del siglo xvi, algunas familias de arquitectos pueden ser consideradas como representativas de esta evolución. Aparte de numerosas menciones de artistas vascos y santanderinos que figuran de manera esporádica en la dirección de obras, como Juan de Arandia que en 1499 inicia la iglesia de San Benito de Valladolid y luego la de Santiago, en tres nombres podemos concretar, para ser breves, el proceso evolutivo: los Solórzanos, Juan de Ruesga y el que más tarde fue arquitecto de la catedral de Salamanca, Juan Gil de Hontañón.

Originario de la merindad de Trasmiera Bartolomé de Solórzano aparece como maestro de la catedral de Palencia en este último cuarto del siglo xv, cuando efectivamente las obras alcanzan su definitivo impulso, construyéndose el nuevo crucero, cuya bóveda se cierra en marzo de 1497. La amplitud de la obra programada, favorecida por el continuado mecenazgo de los obispos don Diego Hurtado de Mendoza, Fray Alonso de Burgos, Fray Diego de Deza y don Juan Rodríguez de Fonseca, justifica la creación de un fructífero taller cuya influencia se percibe en todo el centro de Castilla. En la obra de la catedral, a través de lo realizado en los diversos tramos y capillas, como en las portadas y trascoro puede seguirse con facilidad la evolución del gótico hispano-flamenco hasta enlazar con el plateresco que triunfa en la escalera y brocal del pozo de la cripta de San Antolín.

Hidalgo de estirpe, Bartolomé de Solórzano se niega a aceptar un embargo de sus bienes en 1485, cuando se le condena en el pleito por deudas planteado por el canónigo zamorano Juan de Frías y más tarde su nombre aparece en relación con obras vallisoletanas, por lo que es verosímil su participación en la obra del patio del Colegio de San Gregorio. Le vemos residiendo en Valladolid, cuando el 30 de enero de 1504 los reyes le otorgan la merced de un sitio para hacer una venta, en compensación por su compromiso de hacer el puente de Boecillo, habi-

lidad técnica de ponteador que ya se le documenta en 1482, cuando hace el puente de Palencia, con su hermano Pedro. Y, dos años después, el 22 de septiembre de 1506, manteniendo la vecindad palentina aunque figura como residente en Valladolid, contrata con la abadesa del monasterio de Santa Isabel, doña Isabel de Solórzano, viuda del contador real don Diego de la Muela, la construcción de la nueva iglesia. Sencilla, en sus tres tramos —de 34 por 36 pies— vemos cómo se funden en ella las formas mudéjares, góticas y renacentistas, como en tantos monumentos castellanos del momento, por lo que con razón pudo escribir don Esteban García Chico: «que ostenta las características de esa arquitectura popular de comienzos del siglo XVI, que tanto abunda en la región», y téngase presente que aún no puede hablarse del Renacimiento ni en Burgos, ni en Toledo, ni en Salamanca. Aún más, el casi desconocido claustro de este convento, con doble arquería en el piso superior, como es frecuente en la arquitectura mudéjar y como vemos en el triforio de la catedral de Palencia, y la organización adintelada en el piso bajo, con columnas renacentistas y zapatas de madera, es un bello ejemplo de esta fusión, suave, sin transiciones violentas que va señalando y determinando el triunfo del Renacimiento.

Coetáneo y colaborador de Bartolomé de Solórzano es Martín de Solórzano, a veces citado como Martín Ruiz de Solórzano, que también trabaja en la catedral de Palencia, según contrato de 9 de mayo de 1504, ya al fin de su vida, pues muere en 1506. Su actividad tienen especial importancia por cuanto supone la aparición de una directriz que busca la belleza en las soluciones estructurales más que en la riqueza ornamental. Frente al concepto decorativo hispano-flamenco, toledano o burgalés, que se detiene en la prolija ornamentación, Martín de Solórzano —como tantos otros maestros vascos y santanderinos— se preocupa de la solidez estructural, de la visión del conjunto, lo que supone una reacción, análoga a la que percibimos en los santanderinos que ejecutan el claustro de la catedral de Sigüenza. Su nombre se relaciona con la solución original dada a la cabecera de la iglesia palentina de Santoyo, con disposición que es un jalón más en la concepción de las grandes capillas que va desde las de San Ildefonso y de don Alvaro de Luna en la catedral de Toledo, a las de Santa Clara de Briviesca y del monasterio de La Vid, ya en pleno Renacimiento.

Su obra fundamental se centra en torno a la construcción del monasterio de Santo Tomás de Avila, cuya primera piedra se puso el 11 de abril de 1482 y se terminaba en 1494. La intervención de Martín de Solórzano en una de las capillas del claustro de la catedral abulense, con Juan de Solórzano y Pedro de Rasines que cobran en su nombre en 1495, y la mención específica en el contrato para la catedral de Coria en 1496, de que la obra ha de hacerse como se hizo la de Santo Tomás de Avila, avalan esta atribución. En ningún otro monumento castellano de

estos años se percibe con mayor claridad esta valorización del conjunto —en cierto modo favorecido por las condiciones de la piedra— y la sensación de majestuosa grandiosidad, tanto en la iglesia como en los patios, que encuentra su eco en las construcciones del norte de España, e incluso con soluciones arquitectónicas originales, como la peculiar disposición del altar mayor en alto, como en la iglesia alavesa de San Vicente de Arana, construída por estos años, como ya apuntó don Angel de Apraiz.

También santanderino es Juan de Ruesga, de este pueblo cercano a Ramales de la Victoria, que por estos mismos años desarrolla una importante actividad, en torno a Segovia y Palencia fundamentalmente. Colaborador de Juan Guas, con quien hubo de formarse, le vemos citado en los dos últimos decenios del siglo xv en obras segovianas. Por estos años se trabaja activamente en el cercano monasterio del Paular, en los conventos del Parral y de Santa Cruz y en las obras de la vieja catedral, desaparecida durante la guerra de las comunidades. Estas obras justifican la existencia de un taller en el que Juan de Ruesga es figura destacada y que si, en un principio, tiene su origen en la escuela toledana evoluciona con independencia. El prestigio alcanzado por Juan de Ruesga se comprueba cuando el 27 de abril de 1506, a la muerte de Martín de Solórzano se encarga de la continuación de las obras de la catedral de Palencia, así como por sus visitas a Sevilla, en 1511, y a Granada, en 1512, para dar informes sobre la catedral y la Capilla Real. Muere en 1514 y su labor en Segovia y Palencia es capital en la génesis de la creación de la arquitectura plateresca, según puede vislumbrarse a través de los documentos, aunque su personalidad se nos escape y quede un tanto desdibujada.

Con los Solórzanos y Ruesga, Juan Gil de Hontañón es uno de los pilares fundamentales en la creación y configuración del plateresco. En 1512 se le encarga la dirección de las obras de la nueva catedral de Salamanca y este nombramiento está justificado por una serie de obras anteriores que le sitúan en un lugar preeminente.

Originario de un barrio del pueblo de Carasa, en la merindad de Trasmiera, fue vecino de Rasines. A este pueblo santanderino permanece ligada la familia y en él su hija María funda una capilla. Por Castilla aparece hacia 1490 llegado probablemente con el grupo de canteros que concurren a las obras segovianas y abulenses, residiendo en Rascafría, en función de las obras que se realizaban en el vecino monasterio del Paular y en Segovia. Su estancia en Rascafría debió ser dilatada, pues aún en 1509 en el contrato para la capilla de San Frutos y la librería de la catedral de Segovia, aunque todavía se menciona como «vecino de Rasines», todos los testigos que aporta son vecinos de Rascafría.

Su actividad en estos años anticipa y avala su importancia futura. Las noticias referentes a Rascafría y al monasterio del Paular le relacionan con el taller de los

discípulos de Juan Guas, como Ruesga. En 1499 se le cita en la catedral de Sigüenza, con Cristóbal de Adonza, reconociendo la obra de la Puerta de los Perdones, desaparecida hoy tras las profundas reformas de la fachada, en la que había intervenido el discípulo de Guas y maestro de obras de la reina, Juan de Talavera, a quien ya hemos visto en Olmedo, Medina del Campo y Valladolid. Luego, aparece Juan Gil de Hontañón, relacionado con la obra de la Colegiata de San Antolín de Medina del Campo, iniciada en 1502 por Juan de Medina, obispo de Segovia, íntimo de la reina como ya vimos. Poco después, en 1506, se concreta su participación en la catedral de Palencia, cuando el 15 de octubre, contrata la obra del claustro y la sala capitular, verosímelmente favorecido por Juan de Ruesga, que se había encargado de las obras de la catedral en abril de este mismo año. Sobre las buenas relaciones entre ambos, baste recordar que cuando reconocen la obra de la Capilla Real de Granada en 1512, es Juan de Ruesga quien recibe el salario de Juan Gil de Hontañón en su nombre. Aún, antes de encargarse de las obras de la catedral nueva de Salamanca, otras noticias nos dan referencia de su trabajo e influencia. En octubre de 1506 contrata la capilla del bachiller Fernando de Castro en Baquerín de Campos, y en el Archivo General de Simancas se encuentra la noticia según la cual el 6 de julio de 1508 el rey otorga una carta de perdón a «juan gil de ontañon que fue en la muerte de Andrés de Segovia a suplicación del obispo de Palencia». (A. G. S. Cámara. Cédulas, Leg. 45, fol. 158v.). Luego, después de 1512, la obra de Juan Gil entra claramente en la primera fase del plateresco salmantino.

La consideración del panorama de la evolución del arte hispano-flamenco y su significación como crisol de las culturas medievales obliga, aunque sea someramente, a mencionar el papel desempeñado por la diócesis seguntina en la creación del plateresco. Es ocasión de recordar que a fines del siglo xv, en tiempo del cardenal Mendoza, se reedifica la catedral y se registra la aparición de maestros toledanos, como Francisco Guillén, y santanderinos como Juan de las Quejigas. La obra fundamental que después se realiza, es el magnífico claustro, iniciado en 1504, en el que trabajaron —bajo la dirección del veedor Alonso de Vozmediano— dos cuadrillas de santanderinos dirigidas por Fernando y Pedro de las Quejigas una, y la otra por Juan de la Gureña y Juan de Pozas. La obra, terminada en 1507, se hizo tan a satisfacción que además de acrecentarles el salario fueron obsequiados por el cabildo con sendas capas, sayos y caperuzas de paño y calzas de cordobán de palmilla. En este mismo claustro, que supone una novedad en su concepción arquitectónica, como ya indicamos anteriormente, se construye en 1509 la capilla de la Concepción, fundada por el abad de Santa Coloma don Juan Serrano, en la que ya se funden las formas hispano-flamencas y platerescas, pues en ella, como escribe Pérez-Villamil: «en todas partes aparecen amalgamados los diversos estilos que se

disputan la nueva construcción, o sea el gótico que se va, el plateresco que viene y el árabe que, como elemento indígena, se mezcla en esta lucha para dar un carácter especial al Renacimiento español».

En esta misma línea, y para terminar, es particularmente representativa y simbólica en este aspecto la escalera del Colegio de San Gregorio de esta ciudad de Valladolid, construida por estos años, como explícita de las tres corrientes que se funden armónicamente y fundamentan la cultura castellana de estos momentos. Mientras el arte hispano-flamenco triunfa en los arcos de las puertas, en las tracerías de los antepechos y en la espléndida cubierta de madera, fundiendo lo mudéjar con lo gótico, en los muros se desarrolla una decoración a base de sillares realzados, inspirados en el almohadillado florentino, decorados en sus frentes con motivos renacentistas. Tres culturas, como de la misma manera lo vemos en la Casa de las Conchas salmantina, se funden en una escalera por donde transitan los frailes teólogos que aún aprenden en las aulas vallisoletanas la escolástica medieval.

DATOS DOCUMENTALES

Los datos relativos a la muerte de la reina y las obras hechas en Medina del Campo se encuentran en el Archivo General de Simancas (*Casa Real. Leg. 45*). Los fundamentales son los siguientes:

fol. 107:

"a geronimo de palacios maestro que fue de las obras de carpinteria de la Reyna nuestra señora que aya santa gloria", 19.594 mrs. por céd. Toro, 20 ene. 1505 "en ciertas obras que hizo desde primero dias de agosto del año pasado de diiii años fasta xxvi de noviembre del dicho año en esta guisa".

que hizo en medina del campo dos ventanas corredizas con sus marcos encerados en la camara donde su S.^a estuvo doliente que costo la madera e los clabos e arneles e clabijas e cintas e tachuelas e manos de ofiçiales dlv

mas hizo por mandado de su S.^a una ratonera a un tabladillo cabe la cama que costo real e m.^o

mas hizo por mandado de su S.^a una jaula grande de madera de alamo encordada de ylo de yerro y encordar otras dos del dicho ylo que costo todo cccxcii

mas fizo por mandado de su señoria iiii arcas de madera blanca cada una con cada chapas de yeros e sus aldabas e cerraduras en que costo cada arca vii reales e medio que son en las iiii arcas i U xx e mas viii de llevarlas a palacio que son iU xxviii

mas fizo por mandado de su señoria unos caxones en unas arcas viejas de varçelona e se reparo todo lo quebrado dellas e se cubrieron de verde e pardo con sus çintas e oja de mylan e que costaron fazer los caxones e las arcas repararlas e cobrirlas e las chapas de yerro e las chapas de yerro e las cintas e las tachuelas e la oja de milan e el paño de las dos arcas i U d viii.

mas hizo por mandado de su S.^a iiii arcas de madera blanca con sus cerraduras e xij chapas de yerro en cada una e sus aldabas en que costó cada arca vii reales e m.^o e viii de traerlas a palacio que son por todos i U xxviii

mas hizo por mandado de su señoría una puerta con viii ventanas enceradas en la sala donde estuvo doliente su alteza que sale al corredor de la huerta e que costo la madera e clavos e goznes e lcs ofse? e cintas e tachuelas e las aldavas de yerro e pintarla y la efe? todo ccccxc.

mas hizo por mandado de su señoría en las arcas que truxo m.^o nuño en iiii arcas como armas e un caxon que venieron de guadalupe conservas e agua e azeyte en cada uno se asentaron xii chapas de yerro e cerrojos con cerradura e aldabas e arniellones para candados e mas en otras iiii que venieron de portugal que estavan viejas e se repararon e se pusyeron aldabas e chapas e goznes e adereçar las cerraduras e mas en otras xiii arcas viejas se echaron suelos e tocaderos e chapas e aldabas e cerraduras e llaves que se gasto en estas xiii arcas e en las otras ix que son en este partida que son xxiii arcas que costo todo ii U lvi.

mas hizo por mandado de su señoría un atajo de madera faz a la capilla? e enmedio del atajo una puerta e dos ventanas en que costo todo dcccclxxiiii

mas hizo por mandado de su señoría un corredor cabe donde posaba el amavicularlo de yeso e ladrillo e aferrarlo de tablas e faser una ventana con su marco encerado e otras m^os a fuera donde dormian los monteros e que costo i U clviii

mas hizo por mandado de su señoría vii candelas para lv achas para todos los santos en que costo la madera clavos e rejones e oficiales de xl viii

mas fiso de oja de milan un bacín llano que costo iiii reales.

mas que mando su S.^a estando doliente que contase en esta cuenta una caja con jaula aferrada de raso crmesy e las guarniciones de yerro dorado e las tres puertas de plata labrada en que tienen de plata dos marcos que costo viii U d la qual dio a su señoría en el parral de segovia.

mas hizo el ataud para su señoría e una cama alta para asentar las andas que costo todo deccc lxx".

fol. 111:

Pago a los físicos que asistieron en la enfermedad de la reina. Ced. Toro 22 ene. 1505.

Doctor Fernand Alvarez de la Reyna	200.000 mrs.
Dottor Nicolas de Soto	200.000 mrs.
Licenciado de Alcaraz	50.000 mrs.
Doctor Julian Gutierrez	200.000 mrs.

fol. 113:

Licenciado Alonso Fernandez de Guadalupe 150.000 mrs.

en fol. 120 otros 50.000, se cita Bachiller Fernando de Guadalupe Doctor Geronimo de Bustamante 20.000 (sic)

fol. 117-118 pago a personas que fueron con el cuerpo de la reina de Medina a Granada.

fol. 120, doctor de la Parra, 40.000 mrs. ced. 22 ene. 1505.

fol. 134, 22-1-1505 Doctor Gracian Mexian fysico, 20.000 mrs.

* * *

Sobre Juan de Talavera, aparte de los datos ya conocidos sobre su colaboración con Juan Guas, tenemos los siguientes:

"A Juan de Talavera maestro de obras que fue de la Reyna nra. señora que aya santa gloria", 30.000 mrs. por ced. de Vall. de 11 de nov. de 1509, "de todo lo que ovo de aver por todo el tiempo que sirvio a su alteza en el dicho oficio e por qualesquier obras e reparos que el hizo por su mandado en qualesquier palacios e alcaçares e fortalezas destos reynos e por qualquier cargo en que por ello le pueda ser en qualquier manera". (A. G. S. *Casa Real*. Leg. 45, fol. 184.)

"a juan de talavera xxx U para faser ciertas tapias en las casas de medina" (pliego cvii)

En 17-1-1498 "a juan de talavera treynta mill mrs. para acabar de faser ciertas tapias de la huerta de los palacios de su alteza de *Medina del Campo*" (fol. 107.)

(A. G. S. *Contaduría Mayor*. *Primera época*. Leg. 42. Cuenta del tesorero Morales.)

* * *

De Pedro de Malpaso existen numerosísimas citas en la documentación de la Casa Real, que no podemos detallar aquí. Sobre la obra de Medina consta por cédula de la Mejorada, de 14 de junio de 1504, que se le entregaron 60.000 mrs. sobre los 350.000 mrs. "por acabar de faser la sala grande de los palacios de medina", y otros 80.000 mrs. "para faser otra sala en el tercer patyn de dicho palacio". (A. G. S. *Casa Real*. Leg. 45.)

* * *

Sobre los tapices de la sala, en el mismo legajo se encuentra lo siguiente:
fol. 87:

Pago a Martis de guida tapicero (Ced. 26 jul. 1504.)

paños de verdura, goteras; paño que "en el medio en lo alto la muerte"; paño "en lo baxo del un onbre que se dize cupido"; paño "en lo alto a dios padre"; paño "en el medio un angelo".

Tres "paños de cama de la ystoria de ercoles", uno con yn rey, otro con un idolo y otro con Hércules.

"un paño de sant gregorio de oro y seda y elara".

"otro paño del apocalipse con algun oro".

* * *

Son abundantísimas las noticias sobre Jeronimo de Palacios, entre las que tenemos recogidas son explícitas las incluídas en las cuentas del tesorero Morales

(A. G. S. Contaduría Mayor. Leg. 42), en las que se cita "a palacios carpintero"; "a palacios moro carpintero"; "a mahomad palacios carpintero"; "a geronimo de palacios carpintero". En 1500 se le cita "mi carpintero en Sevilla" (A. G. S. Cámara. Cédulas. Leg. 4, fol. 188 v.); en otra ocasión "maestro de mis obras de carpintería" (A. G. S. Cámara. Cédulas. Leg. 6 fol. 88 v). Fue veedor de las obras reales de Granada y murió el 16 de junio de 1524 siendo enterrado en la capilla de los Mártires de Granada (A. G. S. Patronato Real. Leg. 25. fol. 66, 1 y 3v; y A. G. S. Cámara. Cédulas. Leg. 74. fol. 236v.)

* * *

Sobre la peregrinación a Santiago de la reina, los datos fundamentales son los siguientes:

Pago por dos veneras de oro esmaltadas y siete Santiagos (A. G. S. Contaduría Mayor de Cuentas. Primera época. Leg. 45, fol. 22). De estas veneras, la de la reina se cita entre las joyas de la reina: "una venera de oro esmaltada por la haz de verde e blanco e negro e colorado que tiene un rotulo alderredor con unas letras que disen o beate jacob e lus e decus ysanie e tiene ensima un santiago de bulto esmaltado de sosyler e azul e de la otra parte una pieça en que esta la salutación esmaltada..." (A. G. S. Contaduría Mayor. Primera época. Leg. 192. Ctas. de Juan Velázquez, fol. vi y en Leg. 178, fol. 91).

Otras noticias y otros datos referentes a la devoción a Santiago por la reina: Azcárate, J. M. de: *Los Reyes Católicos peregrinos a Santiago*. "Quintana" (Santiago de Compostela, 1965, núms. 9 y 10, pág. 13).

El pago de la cruz en A. G. S. Casa Real. Leg. 45, fol. 95.

Titulo de Juan de Arcos como maestro mayor de las obras reales de yesería; en 12 de febrero de 1477, con la ración de 10.000 mrs. anuales:

"Ioahan de Arcos maestro de las obras de yeseria N.º de Toledo. merced que sea maestro mayor de todas las obras de yeseria con ración. Don Fernando e doña ysabel etc. por quanto nos mandamos labrar en algunas cibdades e villas e logares de nros. regnos e señorios algunas labores de yeseria e por que vos juan de Arcos sois buen maestro de yeseria tal qual cumple a nuestro servicio por ende por la presente vos tomamos e rrescibimos de aqui adelante para en toda vuestra vida por nuestro maestro mayor de todas las obras de yeseria que nos avemos mandado e mandaremos labrar en las dichas cibdades e villas e logares de nuestros regnos e señorios e por esta nuestra carta e por su traslado signado de escrivano publico mandamos a todos los consejos corregidores alcaldes alguaziles regidores cavalleros escuderos oficiales e omes buenos de todas las cibdades e villas e logares de los dichos nuestros regnos e señorios que agora son e seran de aqui adelante e a cada uno dellos que vos tengan e ayan por nuestro maestro mayor de yeseria de las dichas nuestras obras e vos guarden e fagan guardar todas las honrras e gracias e mercedes e franquezas e libertades e esenciones e preeminencias e prerrogativas e todas las otras cosas e cada una dellas que se guardan e deven guardar a los otros maestros mayores de las dichas obras de nuestros regnos e señorios. item mandamos a vos el dicho juan de Arcos que desde el día de la data desta nuestra carta en adelante labredes en las dichas nuestras obras de yeseria en cualquier de las

dichas oibdades e villas e logares de los dichos nuestros regnos e señorios donde quiera que las nos mandasemos labrar. item por esta nuestra carta es nuestra merced que vos el dicho juan de arcos ayades e tengades (desde el?) dicho año e dende en adelante en cada año en raçion del dicho oficio cada dia treynta mrs. que vos montan / al año diez mill e ochocientos mrs. item mandamos a nuestro mayordomo e contador mayores de la nuestra casa e despensa e racioneros que tomen en este traslado desta nuestra carta e lo pongan e asyenten en los nuestros libros de las rraçiones que ellos tyenen e den e entreguen el original sobrescripto e librado dellos a vos el dicho juan de arcos e vos pongan e asyenten los dichos diez mil e ochocientos mrs. de la dicha raçion en los nros. libros e vos los libren este presente año de la data desta nuestra carta e dende aqui adelante en cada un año... dada en la muy noble cibdad de Toledo a dose dias de febrero año del nascimiento de nuestro señor jesu xpisto de mil e quatrocientos e setenta e siete años. yo el rey. yo la reyna...

(A. G. Simancas. *Registro General del Sello*. Feb. 1477, fol. 62.)

* * *

Sobre los datos referentes a San Juan de los Reyes, entre los numerosisimos documentos referentes a adquisición de casas, advocación, denominación y autores, son explicitos los siguientes:

"Yo la reyna por faser bien e merced a vos el jurado Francisco Martinez de Toledo... de vos faser merced de la escrivania de las hobras del monesterio de sant juan de la horden de sant francisco de la muy noble e muy leal çibdat de Toledo que (borron) yo mando faser e que ayades e tengades de raçion cada un dia de quantos se labraren en la dicha casa dies mrs. e por la presente mando al mayordomo que agora es e fuere de aqui adelante... (que todo se compre ante el escribano o persona por el delegada). (30 marzo 1477.)

(A. G. Simancas. *Registro General del Sello*. Marzo 1477, fol. 145).

"Al monesterio de sant francisco de la observancia que la Reyna edifica en Toledo".

"Doña Ysabel por la gracia de Dios reyna de castilla de leon de toledo de ceçilia de portogal de galizia de sevilla de cordova de murcia de jaen de los algarves de algezirras de gibraltar e princesa de aragon e señora de vizcaya e de molyna por quanto yo e tenido e tengo muy grande e syngular devoçion al bienaventurado señor sant johan apostol e evangelista e a la orden de observancia de señor sant francisco yo he deliberado e proposito de faser e de fundar una casa e nomesterio de la orden de sant francisco a devccion del bienaventurado señor sant juan apostol evangelista en la muy noble e muy leal cibdad de toledo e donde perpetua e continuamente se celebren e digan los devynos oficios para servicio de nro. señor dios para fundacion de lo qual yo mande comprar e compre de pero nunes de toledo fijo de Alonso alvarez de toledo unas sus casas que son en la dicha cibdad en la collacion de santo tomé... por precio de un cuento e doscientos mill mrs... como la dicha orden de sant francisco e vos religioso fray juan de tolosa custodio de la dicha orden e de la custodia de toledo allende de la facultad que la dicha orden para bulas apostolicas rescibiese

las dichas casas para fundar e edificar casa e monasterio de la dicha orden a onor e reverencia de sant juan juam apostol evangelista... yo e dado e fecho donacion e mi voluntad e proposito fyse merced e limosna a la dicha orden de las dichas casas de suso declarado e determynada segund se contiene por otra mi carta escrita en pergamino de cuero firmada de mi nombre e sellada con mi sello e para ello mande dar e di e por quanto mi merced fue e es que la dicha casa e monasterio de sant juan sea mas hagan e ayan complimiento donde los frailes observantes que al dicho monasterio fueren a bien puedan vivir yo mande comprar de francisco nunes mi guarda vecino de la dicha cibdad de toledo unas casas suyas que son en dicha cibdad en la dicha collacion de santo tome juntas e linde de las sobredichas por dosyentas mill mrs. segund que se contiene en una carta de vendida que el dicho francisco nunes dellas me fiso e otorgo en presencia de lorenzo lopes escrivano publico desta cibdad de sevilla por ende por la presente de muy deliberada e agradable voluntad por servicio de nuestro señor dios ... otorgo e do en donacion e limosna a la dicha orden las dichas casas que ansy compre al dicho francisco nunes con sus entradas e salidas e pertenencias..."

(A. G. Simancas. *Registro General del Sello*. Octubre 1477, fcl. 26.)

"para que Pero Nuñez de Toledo regidor desta dicha villa de nuestro consejo pueda ser mejor pagado de los cien mill mrs. de juro e derecho que le avemos dado en toledo en cambio e renunciacion de las sus casas e pertenencias en la noble e leal cibdad de Toledo en que avemos fecho e edificado *el monesterio de sant juan de la Reyna de la horden de sant francisco...*" (carta al Concejo y vecinos de la villa de Madrid. Sevilla 3 dic. 1477.)

(A. G. Simancas. *Registro General del Sello*. Dic. 1477, fol. 413.)

"por ctro alvala de la reyna nuestra señora de ccc xciii U cc mrs. a Maestre Egas e Juan Guas en esta guisa. yo la reyna mando a vos Ruy lopes de Toledo mi thesorero que de qualesquier mrs. que por mi mandado avedes recibido o recibieredes en cualquier manera este presente año de la fecha deste mi alvala dedes a *Maestre Egas e Juan Guas* maestros mayores de las obras que yo mando faser en el monasterio de señor sant juan de portalatyna de la cibdad de Toledo quatrosientos e cinquenta mill mrs. que han de aver del destajo que con ellos se asentó de las obras que han de faser en el dicho monasterio este dicho presente año e otrosy les dad e pagad sus raciones que de mi tienen en el dicho oficio e ovieren de aver el año pasado de setenta e nueve a este dicho presente año por quanto los yo mande asegurar que les serian pagados asy que son todos los mrs. que aveys de dar e pagar a los dichos Maestre Egas e Juan Guas en la manera que dicha es quatrosientos e noventa e tres mill e dosientos mrs. e dad-selo e pagadaselo... (18 dic. 1480) (fol. xlviij)

(al margen: mostro el dicho thesorero carta de pago de los dichos maestre egas e juan guas firmadas de sus nombres de como se otogean por pagos..." "dedes e *Mendo de Jahen* mayordomo de las obtas de señor sant juan de portalatyna de la cibdad de toledo quinientas e cinquenta mill mrr. que es mi merced de le mandae dar para que los el gaste en las obras que yo mando faser en el dicho monasterio este dicho presente año... (8 oct. 1480) (fol. xlix.)

"que dio a mendo de jahen mayordomo de las obras de sant juan de la cibdad de Toledo ccc lvi mrs. que dio por cuenta que gasto en clavos e cordeles e sogas a maestros que fisieron los altares el dia de sant juan este año" (fol. lii)

(A. G. Simancas. *Contaduría Mayor. Primera época.* Leg. 105 (Cta. del tesorero Ruy lopez de Toledo. Los mismos asientos en el legajo 108.)

"Por un alvala de su altesa a Maestre Egas e Juan Guas maestros mayores de las obras de señor sant juan seyscientas e setenta e cinco mill mrs. para quenta del destajo que han de aver para las dichas obras e a los dichos maestros de sus raciones e quitaciones que tienen con el dicho oficio e ovieron de aver el dicho año veynte e un mill e seiscientas mrs. que son todos: de lxxv U xxi U de.

(Cuenta del Tesorero Ruy Lopez. 1482.)

"a Mendo de Jahcn mayordomo de las obras de señor sant johan evangelista de la cibdad de Toledo un quento de mrs. ochovientas mil mrs. de la primera librança que se hizo al dicho thesorero e dosyentas mill mrs. de las ccc U que el dicho tesorero recibio del dicho padre prior de prado que es el dicho un quento de mrs."

"A maestre Egas e Juan Guas maestros mayores de las obras dozientas mill mrs. de la dicha primera librança las quales fueron para quenta de lo que ovieron de aver por la obra que fisieron en el monesterio de mas de lo contenido en el destajo a que estavan obligados e ansymismo otros cient mill mrs. de las dichas tresientas mill mrs. que se rescibieron del dicho padre prior de prado lo quales se dieron asimismo en quenta de lo que ovieren de aver por lo que labraron de mas del dicho destajo que son tresientas mill mrs. que pagaronsele mas e veynte e un mill e seyscientos mrs. que tienen de raciones por maestros mayores de las dichas obras el dicho año de lxxxiii años".

(Cuenta del Tesorero Ruy Lopez. 1483.)

Que di e pague en las cosas tocantes a sant juan de los Reyes
1 q. ccc xli U que fueron librados en el dicho mi cargo para las cosas
del dicho monasterio los quales di e pague en esta manera, al ma-
yordomo *mendo de jahan* 1 q" xi U para las labores del dicho monas-
terio e para comprar ciertas casas para meter en la dicha obra del
dicho monasterio

1 q. xi U

a *Maestre Egas e Juan Guas* maestros de las dichas obras clxxx U
de lo que ovieron de aver el dicho año es el año de lxxxiiii años
al provincial fray juan de Tolosa el U mrs. para escritura e perga-
mino de los libros del dicho monesterio para la livreria e otras cosas
(Cuenta del tesorero Ruy Lopez. 1485.)

clxxx U

el U

(A. G. Simancas. *Contaduría Mayor. Primera época.* Leg. 106.)

Sobre la coleccion del Cardenal Mendoza:

AZCÁRATE, J. M.^a de: *El Cardenal Mendoza y la introducción del Renacimiento.*

"Santa Cruz" (Universidad de Valladolid), XVII, 1962, núm. 22, pág. 7.