

# Atalaya

20 | 2020

Puellae doctae en la corte de los Reyes Católicos y mecenazgo

OpenEdition Freemium

Nos services

OpenEdition Search

La lettre d'OpenEdition

## En torno a la formación del gusto artístico de la reina Juana I

Suivez-nous

*Autour de la formation du goût artistique de la reine Jeanne Ire*

*On the formation of the artistic taste of Queen Joanna I*

MIGUEL ÁNGEL ZALAMA

<https://doi.org/10.4000/atalaya.5136>

### Résumés

Español Français English

A lo largo de la historia, el gusto artístico ha sufrido cambios que van mucho más allá de las cuestiones formales. Así, a finales del siglo xv, y durante largo tiempo, el valor material de los objetos se tenía más en cuenta que los aspectos que hoy denominaríamos «artísticos», es decir, los puramente estéticos. Juana I fue educada en un mundo en que el oro, la plata, las joyas, los tapices (que incluían costosos materiales como la seda y, eventualmente, oro y plata), los brocados..., eran lo más importante. El Renacimiento apenas había penetrado en España, mientras que el arte flamenco o hispanoflamenco era el imperante, gusto que se hace patente en las pinturas y, sobre todo, en los tapices que la reina atesoró y que llevó consigo a su encierro en Tordesillas en 1509.

Au cours de l'histoire, les goûts artistiques ont subi des changements qui vont bien au-delà des questions formelles. Ainsi, à la fin du xve siècle et pendant longtemps, la valeur matérielle des objets était prise en compte plus que les aspects que nous appellerions maintenant « artistiques », c'est-à-dire purement esthétiques. Jeanne Ire a été éduquée dans ce monde où l'or, l'argent, les bijoux, les tapisseries (qui comprenaient des matériaux coûteux comme la soie et, parfois, l'or et l'argent), les brocarts... étaient la chose la plus importante. La Renaissance avait à peine pénétré en Espagne, tandis que l'art flamand ou hispanique-flamand était le goût dominant, comme on le voit dans les peintures et, en particulier, dans les tapisseries que la reine chérissait et qu'elle amena à Tordesillas en 1509 lors de son emprisonnement.

**Keywords:** Joanna I, Renaissance, History, Art

**Palabras claves:** Juana I, Renacimiento, historia, arte

### Notes de la rédaction

Este trabajo se ha llevado a cabo en el marco del Proyecto de Investigación I+D del Ministerio de Ciencia, Investigación y Universidades HAR2017 84208 P, *Reinas, princesas e infantas en el entorno de los Reyes Católicos. Magnificencia, mecenazgo, tesoros artísticos, intercambio cultural y su legado a través de la Historia.*

## Texte intégral

- 1 Defiende Norbert Elias en su obra clásica sobre la corte de Luis XIV que el consumo de prestigio propio de la realeza y de la aristocracia cortesana se puede rastrear desde finales de la Edad Media, cuando la nobleza progresivamente fue abandonando sus posesiones a fin de permanecer largas temporadas en la corte. En este proceso los nobles se preocuparon por manifestarse ante sus émulos como grandes señores, y para ello no dudaron en gastar no solo lo que tenían, sino que generaron considerables deudas<sup>1</sup>. Todo era con el objetivo de mostrar una magnificencia que, desde finales del siglo xv y siguiendo el pensamiento de Aristóteles al respecto, se había convertido en una virtud que consistía en gastar sin cortapisas, pues la magnificencia «excede a la liberalidad en grandeza», idea que en la corte humanista de Nápoles desarrolló Giovanni Pontano<sup>2</sup>. Lejos del pensamiento capitalista, en el que se adecuan los gastos a los ingresos, la sociedad cortesana consideraba que derrochar para elevar su prestigio no era un gasto sino una inversión.
- 2 Tal forma de pensar ya es patente en la corte de los Reyes Católicos. Frente a la historiografía tradicional, que ha querido ver a los monarcas como abanderados de la austeridad, que se mostraban en público con vestimentas de escasa prestancia o que, en el caso de la reina, se despojaban de sus joyas para financiar el viaje del Descubrimiento, la realidad es muy diferente. La observación «no llevan más que paños de lana» sobre los vestidos de los Reyes Católicos del cronista Lalaing<sup>3</sup>, que acompañaba a los archiduques Felipe y Juana cuando, en 1502, iban a ser reconocidos príncipes herederos por las Cortes de Castilla reunidas en Toledo, se ha entendido como muestra de austeridad, si no de pobreza, de los monarcas. Conclusión insostenible si atendemos a que las damas de la reina, y así lo recoge el cronista, estaban «vestidas de terciopelo carmesí, algunas adornadas con pieles de armiño y otras con otras pieles, bien alhajadas con cadenas y otras ricas sortijas»<sup>4</sup>, pues no parece tener sentido que los reyes estuviesen rodeados de una corte opulenta y ellos no tuviesen una vestimenta acorde. Al margen del luto por su yerno, la explicación se encuentra en que los reyes se diferenciaban de los ricos cortesanos mostrándose sin la parafernalia que estos necesitaban para ser reconocidos<sup>5</sup>. Pero por supuesto que los reyes podrían haber elegido un atuendo exento de ostentación en señal de duelo por la muerte del príncipe de Gales, esposo de la hija menor de los soberanos, por el que se hicieron las exequias obligadas en San Juan de los Reyes. Sin embargo, no cabe duda de que los tesoros de los monarcas rebosaban de ricos vestidos y joyas que podían competir, cuando no superar, a las de cualquier corte europea<sup>6</sup>.
- 3 En esta sociedad donde el consumo de prestigio se iba convirtiendo en esencial vino al mundo, en noviembre de 1479, la infanta Juana, tercera entre los hijos de los Reyes

Católicos. Tenía una hermana nueve años mayor, la infanta Isabel, diferencia de edad que era demasiado grande para que compartiesen educación. Con quien sí podría haberse educado era con su hermano Juan, nacido un año antes, pero, al ser varón –las niñas parece que empezaban la educación algo más tarde que los varones, que lo hacían entre los siete y los diez años<sup>7</sup>– y convertirse en príncipe heredero, su formación fue diferente y, en muchos aspectos, separada. En 1482 la reina Isabel dio a luz otra hija, María, con la que sí se instruyó la infanta Juana hasta que se casó con el archiduque de Austria, Felipe el Hermoso, y partió para los Países Bajos en 1496. La última de las hijas, Catalina, era seis años menor que Juana, pero también compartió algunos de sus maestros y el entorno en que se educó<sup>8</sup>.

## Aprendiendo a ser infanta

- 4 Dentro de la estructura cortesana, la infanta Juana no tenía especial relevancia, en cuanto que no estaba ser destinada a ser heredera. Su formación, por lo tanto, se centró en cultivar las virtudes que se consideraban propias de una mujer cristiana de su alcurnia, como se exponía en el *Jardín de las nobles doncellas*, obra que el agustino fray Martín de Córdoba escribió para la entonces princesa Isabel<sup>9</sup>, o en el *Carro de las donas*, del franciscano Francesc Eiximenis, que Juana I llevó consigo a Tordesillas en 1509<sup>10</sup>. Este autor incidía en la educación religiosa sin dejar de lado el comportamiento que debía tener una dama<sup>11</sup>, regido por el decoro propio de su rango, resaltando virtudes como la prudencia y la templanza, y abominando de la sensualidad femenina hasta el punto de justificar el castigo físico, pues «*diu Salomó que la verga és la medicina per a la follia de l'infant*»<sup>12</sup>. La mayor parte de los libros que doña Juana llevó consigo a Tordesillas en 1509 era de temática religiosa, destacando especialmente el número de libros de horas, lo que denota el cariz religioso de su educación, en algún caso iluminados y con aplicaciones de metales preciosos<sup>13</sup>.
- 5 Al mismo tiempo, doña Juana recibía una pátina cultural necesaria para formar parte de la corte y, sobre todo, pensando en que su destino era realizar un matrimonio acorde a los intereses de sus padres, lo que suponía que debía abandonar el entorno familiar para trasladarse a un país extranjero. En este sentido, cobra especial importancia el conocimiento del latín, la lengua franca de la época, que permitía comunicarse por escrito y, con dificultad, de manera oral, al tener diversa pronunciación atendiendo al idioma del hablante<sup>14</sup>. Así, desde la tierna infancia se ejercitó en la lengua de Virgilio gracias a las enseñanzas del dominico fray Andrés de Miranda, quien ya en 1484 recibía emolumentos por ser «maestro de latín», y quien estuvo al lado de la infanta incluso en Flandes, donde permaneció dos años<sup>15</sup>. Sin embargo, el dominico debió pasar a controlar todo el proceso educativo de la infanta y la enseñanza específica del latín se encomendó a Beatriz Galindo la Latina, a quien se documenta a su servicio desde 1487 como «Latina, criada de la ynfante [Juana]»<sup>16</sup>. También tuvo una educación musical: en 1488 se pagó «a vn tamborino e vn pandero, por mandado de la ynfante, una dobla», y en 1491 se adquirió «una vihuela que mandó dar la Ynfante a vn tañedor, que costó vn castellano»<sup>17</sup>, sin que haya constancia de que ella tocara el instrumento. Además, su interés por la música está demostrado por su preocupación en que la capilla que acompañaba el féretro de su difunto esposo por los campos de Castilla recibiese, incluso por adelantado, los pagos correspondientes a su oficio<sup>18</sup>, además de poseer «vn clauiórgano con sus fuelles en su caxa» y «vn monocordio metido en su caxa», que se inventariaron en 1509 cuando llegó a Tordesillas<sup>19</sup>.
- 6 Más noticias tenemos sobre su gusto por la danza. Doña Juana debió de ejercitarse desde niña pues en 1483, cuanto apenas contaba cuatro años, Isabel la Católica contrató a Juan Alvares y Mençia Vaez, «bailadores de Portugal», que llegaron a percibir dos años después más de cien mil maravedís, además de ropa acorde a su

importancia<sup>20</sup>. La danza estaba presente en todas las celebraciones, hasta el punto de que el confesor de la reina, fray Hernando de Talavera, alzó su voz contra lo que él consideraba un exceso, censurando a la misma doña Isabel su participación<sup>21</sup>. Sabemos que Juana danzó junto a sus hermanas en la recepción que se hizo a los embajadores ingleses en 1489, si bien se confunde el nombre y se le llama María. Aun así no hay duda de que fue doña Juana, pues se precisa que se trata de «*laquelle est mariée ou espousée au duc Phelippe de Austrice, laquelle estoit abillé de ung riche drap d'or de gris*»<sup>22</sup>. Al espectáculo de la danza se añadía el de las representaciones teatrales, entre las que destacaban los llamados momos, que eran mascaradas burlescas en las que participan los personajes de la realeza y los principales cortesanos<sup>23</sup>. La reina Isabel, cuando solo era infanta, ofreció un momo a su hermano Alfonso con motivo de su cumpleaños, y sin duda también participaron en estos espectáculos sus hijos: la infanta Juana intervino en uno representado con motivo de la boda de su hermana mayor, Isabel, con el príncipe de Portugal en 1490<sup>24</sup>.

7 La infanta debió de aprovechar las enseñanzas, de manera que fray Andrés de Miranda quiso que se supiera en la corte y trató de que así lo constataste el médico alemán Münzer, quien escribió que doña Juana era «sumamente docta en recitar y aun en componer versos; cuenta catorce años y gusta de las letras», y que su maestro «un fraile anciano y venerable de la Orden de Predicadores, me hizo de ella muchos elogios y quería que la oyese hablar, pero no me era posible demorar por más tiempo mi estancia en Madrid»<sup>25</sup>. Miranda también se convirtió en el maestro de la infanta María, tres años menor que Juana, y como tal aparece citado a partir de 1489<sup>26</sup>. En 1493 se le unió el humanista italiano Alessandro Geraldini, que fue maestro de doña Juana hasta que esta abandonó España para contraer matrimonio<sup>27</sup>. En conclusión, se puede argüir que en la corte de la reina Católica sus hijos recibieron una educación tradicional, medieval, imbuida de principios caballerescos y, por supuesto, cristianos, pero en la que se abría paso el nuevo pensamiento humanístico<sup>28</sup>.

8 Isabel la Católica se preocupó en todo momento de la educación de sus hijas<sup>29</sup>, controlando a su vez todos los movimientos, de manera que la reina «cuando acontece ausencia de su esposo, duerme con sus hijas y con algunas dueñas. Usa de esta costumbre con el fin de conservar incólume la reputación de su honestidad, pues la gente de Castilla es harto suspicaz y muy propensa a echar las cosas a mala parte»<sup>30</sup>. La reina protegía su castidad y la de sus hijas, pues, a decir de Luis Vives, esta era la principal virtud de una dama<sup>31</sup>. No obstante, en el caso de la infanta Juana, doña Isabel mostró una especial preocupación por lo que parece era una conducta inapropiada, pero de la que no se dan detalles. En 1495 la reina ordenó a Diego de Vargas, «guardadamas de la infanta doña Juana», que no perdiese de vista a su hija: «Aveys de estar continuamente en el aposentamiento de la dicha ynfante my fija donde estovieren las dichas mis damas», con la instrucción tajante de impedir el acceso a la infanta de cualquiera «sin mi licencia e mandado»<sup>32</sup>. No tenemos noticia precisa de lo que había ocurrido, pero sin duda fue muy grave, lo que ya parece anunciar su extravagante comportamiento posterior. La reina quiso evitar cualquier sospecha sobre su hija, que ya tenía un compromiso matrimonial con el archiduque de Austria y duque de Borgoña Felipe el Hermoso, pero en la que nadie pensaba como heredera al trono: tenía dos hermanos mayores que, además, previsiblemente engendrarían hijos.

## De infanta a archiduquesa: el ajuar de doña Juana

9 En enero de 1495 el embajador de los Reyes Católicos Francisco de Rojas alcanzó un acuerdo de boda entre la infanta Juana y el príncipe heredero Juan con los hijos de Maximiliano de Austria, Felipe y Margarita<sup>33</sup>. Hasta el 5 de noviembre estos últimos no

sancionaron el documento de compromiso<sup>34</sup>, y el 3 de enero del siguiente año dieron su visto bueno los Reyes Católicos y sus hijos<sup>35</sup>, si bien no se ha conservado el beneplácito firmado por la infanta. A partir de ese momento se preparó con rapidez una gran flota que debía llevar a la ya archiduquesa Juana a los Países Bajos. Para ello la reina consultó a Cristóbal Colón sobre el viaje<sup>36</sup>, y se organizó una armada que buscaba impresionar a los borgoñones, a la vez que se invirtieron en torno a 135.000 ducados, de los que cerca de 50.000 se destinaron a conformar el ajuar de doña Juana<sup>37</sup>. Como resultado, el cronista Jean Molinet, presente en la recepción de la archiduquesa en Amberes, escribió que la hija de los Reyes Católicos era «*la plus richement aornée que jamais fut paravent veue ès pays de monseigneur l'archiduc...*»<sup>38</sup>.

10 No hay constancia de que la infanta tuviese algo que ver en la formación de su ajuar. Hasta las fechas inmediatas a su boda apenas tienen importancia los gastos que generaba su persona, y todos se canalizaban a través de la casa de su madre. Sin embargo, en el momento en que el enlace estaba asegurado se produjo un cambio extraordinario en los desembolsos de cara a conformar un tesoro con el que la archiduquesa llegara a los Países Bajos, y con el que fuese capaz de sorprender incluso a la fastuosa corte de Borgoña<sup>39</sup>. Ya en 1495 se aumentaron considerablemente las compras para la infanta, pues se gastaron casi 600.000 maravedís<sup>40</sup>, pero el desembolso principal fue al año siguiente, en el que se invirtieron más de diecisiete millones de maravedís. El tesoro se conformó con objetos de todo tipo, si bien el gasto principal se produjo en objetos de oro, plata y joyas, además de, y no deja de llamar la atención que fuese la partida más importante, en ricas telas (brocados, damascos, sedas...), capítulo que alcanzó la suma de 3.635.920 maravedís, superando en más de un diez por ciento lo gastado en oro<sup>41</sup>.

11 Preparar semejante ajuar en poco más de seis meses –la infanta partió para los Países Bajos en agosto de 1496– fue una tarea hartamente compleja. Hubo que recabar la participación de un considerable número de joyeros y adquirir las telas a mercaderes que debieron de enriquecerse con las transacciones, dada la necesidad acuciante de «vestir» a la archiduquesa<sup>42</sup>. Doña Juana era la representante de los reinos de sus padres y estos no perdieron la ocasión de mostrar que se estaban convirtiendo en el centro del poder en Europa, revelando la magnificencia de su corte al gastar con esplendor, lo que no era un derroche sin sentido, sino una inversión en prestigio. No había en esto nada que no hiciesen otras cortes, en especial la de Borgoña, pero los Reyes Católicos no solo querían estar a su altura sino superarla, y, a juzgar por la crónica de Jean Molinet, se consiguió<sup>43</sup>.

## Gusto artístico y magnificencia al finalizar el siglo xv en España

12 Analizar los objetos que llevó consigo la archiduquesa permite entender el gusto artístico de finales del siglo xv en España, en el que se formó la que en contra de todo pronóstico se convertiría en reina de Castilla en 1504 y de Aragón en 1516. Entre los bienes que llevó destacaban los objetos de oro, plata, pedrería y ricas telas. Se relacionan todo tipo de joyas (sortijas, collares, cintas, joyeles, pulseras...), trabajadas en oro de gran pureza, por lo general de 22 quilates. Para realizar nuevas piezas o modificar otras se emplearon 190 marcos, mientras que la plata utilizada superó los 500 marcos<sup>44</sup>. A los metales preciosos hay que sumar diamantes y balajes (rubís de color morado)<sup>45</sup>. Pero lo que quizás más llama la atención son los brocados, terciopelos y sedas entretejidos con oro o plata, que llegaban a alcanzar precios exagerados, hasta 9.490 maravedís la vara<sup>46</sup>, cantidad que asombra cuando se compara con el sueldo de un pintor de la talla de Juan de Flandes cuando llegó a la corte de Isabel la Católica en 1496: 20.000 maravedís anuales, lo que supone poco más del precio de dos varas de

brocado<sup>47</sup>.

- 13 En la precisa relación se aprecia la falta de lo que hoy entendemos por obras de arte propiamente dichas: pinturas, esculturas, tapices... Esto se puede explicar porque realizarlas lleva cierto tiempo y no lo había, y al no ser piezas adquiridas no aparecen en las cuentas, pero también es cierto que podría habérselas regalado su madre de las muchas que tenía en su tesoro, caso en el que tampoco aparecerían<sup>48</sup>. Sin embargo, cuando Juana I ingresó en el palacio real de Tordesillas en marzo de 1509 apenas contaba con pinturas entre sus pertenencias, que eran considerables en aquellos momentos<sup>49</sup>. La reina llevó a su encierro algunas imágenes religiosas, pero realizadas en metales preciosos, por lo que aparecen reflejadas en las partidas que recogen el oro o la plata y no se les presta interés desde el punto de vista artístico, sino material. Por lo que se refiere a las pinturas, solo tenía siete retratos, uno de su madre, cuatro de su hermana, la princesa de Gales, que no debió de llevar consigo en 1496, sino que probablemente los recibió de Catalina cuando la armada que la traía a España en 1506 se vio forzada a hacer escala en Inglaterra; otro de su hermana mayor, Isabel, princesa y luego reina de Portugal –«tabla de la figura de la Reyna y Princesa que Santa Gloria aya»–, y, el último, de ella misma. Cinco de los retratos eran pinturas sobre tabla que, aunque no se han podido identificar con seguridad, serían similares a diferentes ejemplos conocidos, todos ellos son de factura flamenca. Los otros dos eran dibujos que representaban a su hermana menor Catalina<sup>50</sup>.

## Las artes visuales en España al finalizar el siglo xv

- 14 Estilísticamente la mayoría de las pinturas que poseía Juana I respondían al arte flamenco, salvo un icono de devoción bizantino. La reina se había formado en una estética deudora de la forma de hacer flamenca, ajena a los cambios que desde hacía casi un siglo se estaban produciendo en Italia. El Renacimiento tardó en echar raíces fuera de los grandes centros artísticos italianos y España no fue una excepción. Aunque llegaron algunas pinturas y esculturas italianas a lo largo del siglo xv, y también cierta decoración italianizante comenzó a plasmarse en los edificios –si bien estos mantenían una estructura tradicional, como el colegio de Santa Cruz en Valladolid<sup>51</sup>–, solo fueron ejemplos aislados antes de la partida de la infanta y no hay constancia de que ella tuviese algún tipo de relación con las artes visuales renacentistas. El cambio que el formalismo quiso ver entre el estilo gótico y el renacentista, el paso del moderno al romano, era mucho más que el aspecto externo. La concepción renacentista tenía principios que no se podían conculcar, como la representación de la realidad, y para ello desarrolló reglas como la perspectiva que, si bien de manera artificial, determinaba cómo debía trasladarse la tercera dimensión a un plano. Esto no era solo una regla, sino un principio básico que el arte medieval había obviado y además no entendía (Dürero no fue capaz de comprender su importancia para las artes hasta su segundo viaje a Italia en la primera década del siglo xvi<sup>52</sup>). Seguir las leyes de la perspectiva convertía al artista en un geómetra, con lo que sus pinturas dejaban de ser obra de un artesano para pasar al ámbito del científico, pues la Geometría era una ciencia (un arte en el lenguaje de entonces) incluida entre las artes liberales, a las que no habían tenido acceso ni la pintura ni la escultura ni la arquitectura, ni en época medieval ni en la Antigüedad clásica.

- 15 Pintura, escultura y arquitectura fueron caracterizadas por Vasari como *arti del disegno*, a mediados del siglo xvi, y con el tiempo acabarían convirtiéndose en las Bellas Artes tal como las calificó D'Alembert en su «Discurso preliminar» de la *Enciclopedia*, en 1751<sup>53</sup>. Desde ese momento se instalaría la creencia de que estas tres manifestaciones eran las artes mayores, lo que implicaba que había otras menores (el

resto, y así se las denomina), y que así habría sido siempre. Nada más lejos de la realidad. Al finalizar el siglo xv, y durante largo tiempo, la pintura, la reina de las artes visuales desde la Ilustración, tenía un reconocimiento mucho menor que otras manifestaciones, como la orfebrería o la tapicería. El concepto de arte que tenemos en la actualidad, deudor del siglo xviii, está muy alejado del de aquella época. La estética, la singularidad, la autoría..., que hoy priman en las artes visuales, eran cuestiones secundarias frente a otras tan «prosaicas» como el valor (precio) de los componentes o el importe de la mano de obra (las «fechuras»). En esto no hay duda. Los inventarios recogen las pinturas que solo lo eran «de pincel» al final de la lista de los objetos que se consideraban valiosos. Así se constata en el inventario de bienes de la reina Juana cuando llegó a Tordesillas en 1509<sup>54</sup>, y así se había visto en la almoneda de bienes de Isabel la Católica realizada en Toro cuatro años antes<sup>55</sup>. Nadie quería las pinturas, ni las de doña Isabel ni las de doña Juana, pues cuando esta falleció en 1555 estaban en su poder las que había llevado consigo casi medio siglo antes, y si lo estaban era porque nadie se había mostrado interesado por ellas, mientras que los demás objetos de valor habían sido robados de manera sistemática por sus propios familiares a lo largo de los años<sup>56</sup>.

16 Entre los objetos del tesoro de Juana I que fueron apetecidos por sus allegados, en primer lugar estaban los de oro, plata y pedrería. Lo mismo había ocurrido con los bienes de su madre, y lo mismo ocurrirá hasta el siglo xviii. El valor que entonces se daba a una joya tenía mucho menos de simbólico que el coste de sus componentes. Así se entiende que los monarcas acumularan joyas que con frecuencia troceaban cuando tenían necesidad de numerario o, si la fortuna les era favorable, incrementaban su valor con más metal o pedrería. Esto se hace patente en el uso que se dio al llamado «Collar de balajes», después «de las Flechas», que perteneció a Juana Enríquez, madre de Fernando el Católico, y que este regaló a su prometida. La entonces princesa Isabel, apenas lo recibió en Madrigal lo enajenó para conseguir dinero con el que pagar a un ejército y hacer frente al marqués de Villena. Con el paso del tiempo, el collar se empeñó un considerable número de veces, y en época de bonanza la reina ordenó al orfebre barcelonés Jaume Aymerich que aumentase el oro, eliminando los balajes y colocando manojos de flechas. Y es que las joyas más que un objeto estético eran una inversión de la que se disponía si era necesario, como propuso la misma reina cuando ofreció sus joyas –no las que llevaba puestas, como el Romanticismo quiso ver, sino las que poseía en su tesoro–, para conseguir el dinero necesario con el que financiar el viaje del Descubrimiento<sup>57</sup>.

17 Por lo que se refiere a la valoración de los objetos de los tesoros, junto a las joyas se encontraban los tapices. Piezas que podían ser de considerable tamaño, sus componentes eran muy costosos, pues además de llevar seda, en ocasiones los hilos se forraban con oro o plata. Si, por otra parte, tenemos en cuenta que su manufactura suponía meses e incluso años, el precio final era muy elevado. A pesar de esto, o quizá como consecuencia de ello, los paños eran requeridos por los poderosos, los únicos que tenían recursos suficientes para hacerse con ellos. Isabel la Católica llegó a atesorar un número sin determinar de tapices que, en cualquier caso, supera los trescientos que se supuso que tuvo<sup>58</sup>, pues en el listado se obviaron muchos que regaló en diferentes momentos a sus descendientes y a otras personas. La reina entregó paños a sus hijas cuando contrajeron matrimonio, si bien en el caso de la infanta Juana no se ha encontrado, hasta el momento, la relación. De las dos hijas menores, María, reina de Portugal, y Catalina, cuando se convirtió en princesa de Gales, tenemos noticia puntual sobre los regalos que recibió (y también sobre joyas, vestidos, telas...) y apenas hay referencias a pinturas<sup>59</sup>.

18 En este ambiente la infanta Juana formó su gusto artístico, con lo que sus inclinaciones hacia el arte de los Países Bajos, de donde además procedían los tapices, están fuera de toda duda. La relación con humanistas italianos se ciñe al acercamiento a ciertos libros, pocos, que miraban al mundo clásico, como un «libro de epístolas de

Tulio [Cicerón]»<sup>60</sup>, y que nada tenían que objetar a la estética flamenca –o hispanoflamenca, si se quiere– imperante en las últimas décadas del siglo xv en España. Por la fecha en que salió de España y de su traslado a los Países Bajos, doña Juana no tuvo oportunidad de entrar en contacto con el arte renacentista más allá de la posible contemplación de estampas que mostraban obras italianas. Los artistas que pertenecían a las casas de sus padres eran españoles formados en la tradición flamenca o habían venido de los Países Bajos, como el caso de Michel Sittow, al servicio de la reina desde 1492<sup>61</sup>, o Juan de Flandes, que llegó a España en el año en que la infanta abandonó el país, pero que, de ser correcta la atribución, alcanzaría a retratarla en una tabla conservada en Viena (Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie)<sup>62</sup>. Por lo que se refiere a los paños flamencos de su madre, es seguro que los tuvo que ver desplegados en diferentes ocasiones en fiestas, recepciones, ceremonias..., y a diario en los aposentos que ocupaba la familia real, que no siempre eran destacados palacios. Los tapices ennoblecían las salas decorando espacios sin prestancia, solo utilizados esporádicamente, en los que la corte nunca permanecía demasiado tiempo.

19 Aunque en lo que se refiere a la orientación estética de la infanta no difiere de lo conocido para sus hermanas y su infausto hermano, en el caso de doña Juana aún es más destacado, porque cuando abandonó España solo tenía dieciséis años y fue a instalarse en la cuna del arte flamenco.

20 A juzgar por el número de pinturas que llevó consigo a Tordesillas, no parece que doña Juana tuviese especial interés por las representaciones pictóricas, mientras que sí tuvo predilección por los tapices. A los que seguramente formaban parte de su ajuar cuando salió de España hay que sumar aquellos que adquirió en los Países Bajos. Tenemos noticia documental de seis paños flamencos que adquirió y por los que pagó en Toledo, el 10 de agosto de 1502, a Pieter van Aelst, *valet* de cámara y tapicero de Felipe el Hermoso, la importante suma de 2.506 libras y 10 sueldos<sup>63</sup>. Cuatro conformaban la serie conocida como *Triunfo de la madre de Dios* o *Paños de oro*, apelativo que hace alusión a la considerable cantidad de oro que se utilizó en su manufactura, en la que también estuvo presente la plata. Los otros dos forman la serie denominada *Episodios de la vida de la Virgen*. Los seis se conservan en Patrimonio Nacional, conformando las series 1 y 2<sup>64</sup>. También compró al menos seis paños que regaló a su madre, y que esta dispuso, mediante una cláusula testamentaria, que retornasen a doña Juana. El especial valor de los tapices queda constatado al incluirlos la reina en su última voluntad, junto con las joyas: «que se den y tornen a los dichos príncipe y princesa, mis hijos, todas las joyas que ellos me han dado»<sup>65</sup>. Además, abunda en su importancia el hecho de que Fernando el Católico, en tanto que testamentario de su esposa, demorase varios años la entrega de estos a su hija<sup>66</sup>.

21 Estos últimos paños los debió adquirir doña Juana antes de su primer viaje a España, a no ser que el regalo lo hubiese hecho Felipe el Hermoso a su suegra<sup>67</sup>. En el extravagante comportamiento de doña Juana, que llevó a su madre a ordenar que fuese retenida en el castillo de la Mota en Medina del Campo<sup>68</sup>, agravado tras regresar a los Países Bajos, no parece que hubiese lugar para preocupaciones artísticas, como de hecho no las tuvo durante las décadas que permaneció en Tordesillas. Ya desde la muerte de Felipe el Hermoso, en septiembre de 1506, Juana I mostró su despreocupación por sus bienes, frente al de los cortesanos de su esposo, que procuraron hacerse con los principales objetos para cobrar sus servicios. Los tapices contaron entre las piezas más deseadas, como constata el cronista que resalta que se tomaron «las antiguas joyas de la casa de Borgoña, con los antiguos y ricos tapices»<sup>69</sup>. Y no se conformaron con los que pertenecían a Felipe el Hermoso, sino que intentaron llevarse los de la reina. El tapicero Pieter van Aelst comenzó a seleccionar los más ricos, entre los que sin duda se encontrarían los *Paños de oro* y los *Episodios de la vida de la Virgen*, si bien fue descubierto y acabó detenido por haber actuado sin el consentimiento de la reina<sup>70</sup>.

22 Abortada la operación de rapiña orquestada por los cortesanos borgoñones, los



tapices de la reina acabaron ingresando con ella en Tordesillas en 1509, y al año siguiente lo hicieron los seis que su madre había ordenado devolver<sup>71</sup>. Junto con las joyas, los paños eran las principales piezas del tesoro de la reina, y así se demuestra cuando, en 1524, el emperador Carlos V determinó conformar el ajuar de su hermana menor, Catalina, que iba a contraer matrimonio con el rey de Portugal, Juan III, con piezas del tesoro materno. Entre ellas eligió un buen número de paños que, sin informar a su madre, determinó regalar a la reina de Portugal. Eran de gran calidad, mas no los mejores. Estos, los seis adquiridos en Toledo en 1502 y uno de los regalados por Juana a su madre, la *Misa de san Gregorio*, los apartó el emperador para su cámara (este último y los dos de la serie *Episodios de la vida de la Virgen* se los entregó a su esposa Isabel de Portugal, pero cuando falleció ordenó que retornasen a su poder)<sup>72</sup>.

23 Carlos V había mostrado gran interés por los tapices, pero ninguno por las pinturas que poseía su madre. No es algo extraño, sino que define cuál era el gusto artístico en la época. La pintura, tenida por la principal de las Bellas Artes desde la Ilustración, estaba lejos de alcanzar esa preeminencia. En torno a 1500, y durante mucho tiempo después, los tapices ostentaban la primacía entre las artes visuales, compitiendo con las joyas en valor –los aspectos estéticos eran secundarios–, pues a veces incluían oro o plata, y este fue el ambiente artístico en el que se formó la reina Juana I.

## Importancia y usos de las obras de arte

24 No hay duda de la calificación de los objetos artísticos atendiendo al valor de sus componentes y su peso en la balanza en torno a 1500. Esto ha llevado a pensar que sus poseedores solo pensaban en términos de tesoro, una acumulación de objetos valiosos que se guardaban celosamente y que se utilizaban como moneda de cambio. No obstante, junto a los objetos de oro, plata, pedrería, tapices, brocados... también había curiosidades que hoy calificamos como *naturalia*, *artificialia* o *scientifica*. Si su existencia es patente, no lo es tanto el cómo se disponían los diferentes objetos, pues ante la idea tradicional de que simplemente se amontonaban<sup>73</sup>, investigaciones recientes han encontrado una cierta intencionalidad en su acumulación y presentación. No habría que esperar hasta el siglo xvii, sino que en la centuria anterior ya podríamos encontrar una cierta idea de colección<sup>74</sup>. Quizás esto no se pueda adelantar a finales del siglo xv, si bien sabemos que en momentos anteriores los poderosos tendían a exponer sus bienes con motivo de recepciones, encuentros o fiestas. Así se aprecia en la miniatura del mes de enero en *Les très riches heures* del duque Jean de Berry (Chantilly, Musée Condé), obra de los hermanos Limbourg de la segunda década del siglo xv, y en distintos pasajes cronísticos que, entre otros, se refieren a la propia Juana: cuando los archiduques Felipe y Juana viajaron a España para ser reconocidos príncipes herederos, hicieron el trayecto por tierra y, tanto en Francia como en España, cuando eran recibidos por los grandes señores se ofrecían banquetes en los que se desplegaban en aparadores las vajillas y otros objetos de oro y plata<sup>75</sup>. Asimismo, se colgaban los tapices, generalmente como parte de esas pertenencias valiosas, aunque su temática podía tener un importante contenido simbólico inteligible a los invitados. Evidentemente, en este despliegue hay un complemento estético intrínseco a la mera exposición, pero secundario a la función que se destinaba a los objetos que se habían elegido, que no era otra que mostrar la magnificencia del poseedor.

25 Juana I no fue en esto alguien singular. Su gusto se gestó en un mundo en el que atesorar objetos de gran valor era un fin y en el que el valor estético de las piezas era secundario. El Renacimiento estaba empezando a cambiar este planteamiento, pero no llegaron sus postulados a la infanta Juana porque apenas habían hecho mella en

España al finalizar el siglo xv. Tampoco le llegarían durante su estancia en los Países Bajos, donde el peso del arte flamenco era indiscutible, ni a lo largo del medio siglo que permaneció siendo reina pero sin gobernar, la mayor parte del tiempo encerrada en el palacio real de Tordesillas, sin traspasar sus muros y viviendo, si vivir es subsistir, al margen de todo y sin interés alguno por cuestiones artísticas<sup>76</sup>.

---

## Notes

1 Norbert ELIAS, *La sociedad cortesana*, México: Fondo de Cultura Económica, 1982 [1969, 1975], *passim*.

2 ARISTÓTELES, *La Ética a Nicómaco traducida y analizada por Pedro Simón Abril (c. 1570-1590)*, Madrid: Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, 1918, libro IV, cap. II; Evelyn WELCH, «Public Magnificence and Private Display: Giovanni Pontano's *De splendore* (1498) and the Domestic Arts», *Journal of Design History*, 15 (4), 2002, p. 211-221; Antonio URQUIZAR HERRERA, «Teoría de la magnificencia y teoría de las señales en el pensamiento nobiliario español del siglo XVI», *Ars Longa*, 23, 2014, p. 93-111.

3 Antonio de LALAING, «Primer viaje de Felipe el Hermoso a España en 1501», in: José GARCÍA MERCADAL (ed.), *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, 2 t., Madrid: Aguilar, 1952, t. 1, p. 433-548, *vid.* p. 459.

4 *Ibid.*, p. 460.

5 Esto es una constante entre los Austrias hispanos, que se hacían retratar sin joyas salvo el Toisón de oro. *Vid.* los retratos de Felipe IV por Velázquez.

6 Miguel Ángel ZALAMA, «Oro, perlas, brocados... La ostentación en el vestir en la corte de los Reyes Católicos», *Revista de Estudios Colombinos*, 8, 2012, p. 13-22.

7 M.<sup>a</sup> Isabel DEL VAL VALDIVIESO, «La educación en la corte de la reina Católica», *Miscelánea Comillas: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, 69 (134), 2011, p. 252-273, *vid.* p. 257.

8 Bethany ARAM, *La reina Juana. Gobierno, piedad y dinastía*, Madrid: Marcial Pons, 2001, p. 33-59.

9 Govert WESTERVELD, *The Training of Isabella I of Castile as the Virgin Mary by Churchman Martín de Cordoba in 1468*, Murcia: Academia de Estudios Humanísticos de Blanca, 2015.

10 Miguel Ángel ZALAMA, «Juana I de Castilla y Felipe el Hermoso. El inventario de los bienes artísticos de la reina», in: Fernando CHECA (dir.), *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial / The Inventories of Charles V and the Imperial Family*, 3 t., Madrid: Fernando Villaverde, 2010, t. 1, p. 837-1197, p. 993.

11 Núria SILLERAS-FERNÁNDEZ, *Chariots of Ladies: Francesc Eiximenis and the Court Culture of Medieval and Early Modern Iberia*, Ithaca: Cornell University Press, 2015.

12 *Vid.* Francesc EIXIMENIS, *Lo libre de les dones*, Frank Naccarato (ed.), Barcelona: Curial, 1981, p. 32.

13 M. Á. ZALAMA, «Juana I de Castilla y Felipe el Hermoso. El inventario...», p. 988-997; *Id.*, *Juana I. Arte, poder y cultura en torno a una reina que no gobernó*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2010, p. 318-320.

14 Sobre la literatura de la época en España y el carácter humanista *vid.* Ángel GÓMEZ MORENO, *España y la Italia de los humanistas: primeros ecos*, Madrid: Gredos, 1994; Nicasio SALVADOR MIGUEL, *Isabel la Católica. Educación, mecenazgo y entorno literario*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008; *Id.* y Cristina MOYA GARCÍA (eds.), *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Madrid: Iberoamericana, 2008; Ruth MARTÍNEZ ALCORLO, *La literatura en torno a la primogénita de los Reyes Católicos: Isabel de Castilla y Aragón, princesa y reina de Portugal (1470-1498)*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016.

15 Antonio DE LA TORRE y Engracia ALSINA DE LA TORRE, *Cuentas de Gonzalo de Baeza tesorero de Isabel la Católica*, 2 t., Madrid: CSIC, 1955, t. 1, y 1956, t. 2, *passim*.

16 *Ibid.*, p. 198 y 251-252.

17 *Ibid.*, p. 400 y 429.

18 ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS (en adelante, AGS), CASA Y SITIOS REALES, leg. 53, fol. 446 y ss.; Miguel Ángel ZALAMA, *Vida cotidiana y arte en el palacio de la reina Juana I en Tordesillas*, 2.<sup>a</sup> edición corregida y aumentada, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2003 [2000], p. 67-68.

- 19 M. Á. ZALAMA, «Juana I de Castilla y Felipe el Hermoso. El inventario...», p. 1189.
- 20 A. DE LA TORRE y E. ALSINA DE LA TORRE, *Cuentas de Gonzalo de Baeza...*, p. 33, 44, 79, 281, 311-312.
- 21 M. Á. ZALAMA, *Juana I. Arte, poder y cultura...*, p. 35-36.
- 22 James GAIRDNER (ed.), *Memorials of King Henry the Seventh. Historia Regis Henrici Septimi, a Bernardo Andrea Tholosate conscripta; Necnon alia quaedam ad eundem regem spectantia*, Londres: Longman & Co., 1858, p. 170-184.
- 23 Vid. Álvaro FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, *La Corte de Isabel I. Ritos y ceremonias de una reina (1474-1504)*, Madrid: Dykinson, 2002, p. 261-270.
- 24 A. DE LA TORRE y E. ALSINA DE LA TORRE, *Cuentas de Gonzalo de Baeza...*, p. 377.
- 25 Jerónimo MÜNZER, «Relación del viaje», in: José GARCÍA MERCADAL (ed.), *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, 2 t., Madrid: Aguilar, 1952, t. 1, p. 327-417, p. 396-407, vid. p. 406-407. Versión española del *Itinerarium sive peregrinatio excellentissimi viri, artium ac utriusque medicinae doctoris Hieronymi Monetarii*, 1494-1495, Biblioteca de Múnich, ms. cod. lat. 431.
- 26 Antonio DE LA TORRE, «Maestros de los hijos de los Reyes Católicos», *Hispania*, XVI, 1956, p. 257-266, vid. p. 262-263.
- 27 A. DE LA TORRE y E. ALSINA DE LA TORRE, *Cuentas de Gonzalo de Baeza...*, p. 56 y 120.
- 28 M. I. DEL VAL VALDIVIESO, «La educación en la corte...», p. 272. Vid. Rafael DOMÍNGUEZ CASAS, «The Artistic Patronage of Isabel the Catholic: Medieval or Modern?», in: Barbara WEISSBERGER (ed.), *Queen Isabel I of Castile: Power, Patronage, Persona*, Woodbridge (Suffolk)-Rochester (New York): Boydell and Brewer, 2008, p. 123-148.
- 29 M.<sup>a</sup> Isabel del VAL VALDIVIESO, «Isabel la Católica y la educación», *Aragón en la Edad Media*, 19, 2006, p. 555-562.
- 30 J. MÜNZER, «Relación del viaje», p. 407.
- 31 Juan Luis VIVES, *De Institutione Fœminae Christianae*, Amberes : apud Michael Hillenius Hoochstratanus impensis Franciscus Bireckman, 1524, p. 72 y ss., capítulo «De virtutibus fœminæ, et exemplis, quæ imitentur».
- 32 M. Á. ZALAMA, *Vida cotidiana y arte...*, p. 410-411.
- 33 *Id.*, *Juana I. Arte, poder y cultura...*, p. 63-71.
- 34 Jean-Marie CAUCHIES, *Philippe le Beau. Le dernier duc de Bourgogne*, Turnhout: Brepols, 2003, *passim*.
- 35 AGS, ESTADO, leg. 1-II, doc. 360-363.
- 36 Martín FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, *Colección de los viages y descubrimientos que hicieron por mar los españoles desde fines del siglo xv*, 5 t., Madrid: Imprenta Real, 1829, t. 3, p. 507-508; Miguel Ángel ZALAMA, «Colón y Juana I. Los viajes de la reina entre España y los Países Bajos», *Revista de Estudios Colombinos*, 5, 2009, p. 41-52, vid. p. 44-46.
- 37 Miguel Ángel LADERO QUESADA, *La armada de Flandes. Un episodio de la política naval de los Reyes Católicos (1496-1497)*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2003; M. Á. ZALAMA, *Juana I. Arte, poder y cultura...*, p. 71-80.
- 38 Jean Alexandre BUCHON (ed.), *Chroniques de Jean Molinet*, Chroniques nationales françaises XLIII-XLVII, 5. t., París: Verdière, 1828, t. 5, p. 62.
- 39 M. Á. ZALAMA, *Juana I. Arte, poder y cultura...*, p. 74-80.
- 40 A. DE LA TORRE y E. ALSINA DE LA TORRE, *Cuentas de Gonzalo de Baeza...*, p. 292.
- 41 M. Á. LADERO QUESADA, *La armada de Flandes...*, p. 93.
- 42 Las partidas en AGS, CONTADURÍA MAYOR DE CUENTAS (en adelante, CMC), 1.<sup>a</sup> Época, leg. 128, s. f.
- 43 Sobre el ajuar de la entonces archiduquesa Juana, vid. M. Á. ZALAMA, *Juana I. Arte, poder y cultura...*, p. 74-81.
- 44 Un marco era el peso media libra, es decir 230 gramos.
- 45 AGS, CMC, 1.<sup>a</sup> Época, leg. 128, s. f.
- 46 M. Á. LADERO QUESADA, *La armada de Flandes...*, p. 97-99.
- 47 Antonio DE LA TORRE, *La casa de Isabel la Católica*, Madrid: CSIC, 1954, p. 101.
- 48 Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid: CSIC, 1950.

- 49 M. Á. ZALAMA, «Juana I de Castilla y Felipe el Hermoso. El inventario...», p. 837-1197.
- 50 *Id.*, *Juana I. Arte, poder y cultura...*, p. 320-326.
- 51 *Id.*, «Arquitectura y estilo en la época de los Reyes Católicos», in: Fernando CHECA (dir.), *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2004, p. 127-140.
- 52 Erwin PANOFSKY, *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid: Alianza, 1982 [1943, 1955], p. 259.
- 53 Jean le Rond D'ALEMBERT, *Discurso preliminar de la Enciclopedia*, Madrid: Aguilar, 1953 [1751].
- 54 M. Á. ZALAMA, «Juana I de Castilla y Felipe el Hermoso. El inventario...», p. 837-1197.
- 55 *Id.*, «La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología (Arte)*, 2008, LXXIV, p. 45-66.
- 56 *Id.*, *Vida cotidiana y arte...*, p. 369-384.
- 57 *Id.*, «Valoración y usos de las artes. Colón y las joyas de Isabel la Católica», in: Fernando CHECA (dir.), *La materia de los sueños. Cristóbal Colón*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2006, p. 49-59; *Id.*, «La corona y el collar de Isabel la Católica y la financiación del primer viaje de Colón», in: Jesús VARELA MARCOS (coord.), *Cristóbal Colón, su tiempo y sus reflejos*, Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2006, p. 303-322.
- 58 CONDE VIUDO DE VALENCIA DE DON JUAN, *Armas y tapices de la Corona de España*, Madrid: Viuda e hijos de Tello, 1902, p. 13; Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid: CSIC, 1950, p. 89-150.
- 59 Miguel Ángel ZALAMA, «Lujo y ostentación. El tesoro de María de Aragón y Castilla, esposa de Manuel I de Portugal», *Goya*, 358, 2017, p. 3-19.
- 60 *Id.*, «Juana I de Castilla y Felipe el Hermoso. El inventario...», p. 993.
- 61 A. DE LA TORRE, *La casa de Isabel la Católica...*, p. 99; Rafael DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid: Alpuerto, 1993, p. 120-123; Matthias WENIGER, *Sittow, Morros, Juan de Flandes: Drei Maler aus dem Norden am Hof Isabellas der Katholischen*, Kiel: Ludwig, 2011.
- 62 *Id.*, *Juana I. Arte, poder y cultura...*, p. 322.
- 63 Paulina JUNQUERA, «Colección del Patrimonio Nacional. Tapices de los Reyes Católicos y de su época», *Reales Sitios*, 26, 1970, p. 16-28, *vid.* p. 21.
- 64 Paulina JUNQUERA DE VEGA y Concha HERRERO CARRETERO, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I: Siglo XVI*, Madrid: Patrimonio Nacional, 1986, p. 1-7; Concha HERRERO Carretero, *Tapices de Isabel la Católica*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2004, p. 90-93.
- 65 AGS, PATRONATO REAL, leg. 30, doc. 2, fol. 7v<sup>o</sup>.
- 66 F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Libros, tapices y cuadros...*, p. 149-150.
- 67 Sobre Felipe el Hermoso, *vid.* Miguel Ángel ZALAMA, «Felipe el Hermoso y las artes», in: Miguel Ángel ZALAMA y Paul VANDENBROECK (ed.), *Felipe el Hermoso. La belleza y la locura*, Madrid: Fundación Caja de Burgos – Fundación Carlos de Amberes – Centro de Estudios Europa Atlántica, 2006, p. 17-48.
- 68 M. Á. ZALAMA, *Juana I. Arte, poder y cultura...*, p. 155-158.
- 69 ANÓNIMO, «Segundo viaje de Felipe el Hermoso a España en 1506», in: José GARCÍA MERCADAL (ed.), *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, 2 t., Madrid: Aguilar, 1952, t. 1, p. 548-599, *vid.* p. 583.
- 70 Miguel Ángel ZALAMA, «Origen y destino de la colección de tapices de la reina Juana I», in: Fernando CHECA (dir.), *Museo imperial. El coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI*, Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2103, p. 53-69, *vid.* p. 57; *Id.*, «El gran expolio. Carlos V y los tapices de Juana», in: Miguel Ángel ZALAMA (dir.), Jesús F. PASCUAL MOLINA y M.<sup>a</sup> José MARTÍNEZ RUIZ (coords.), *Magnificencia y arte. Devenir de los tapices en la historia*, Gijón: Trea, 2018, p. 13-28, *vid.* p. 20-28.
- 71 M. Á. ZALAMA, «Juana I de Castilla y Felipe el Hermoso. El inventario...», p. 860-863.
- 72 M.<sup>a</sup> José REDONDO CANTERA, «Formación y gusto de la colección de la emperatriz Isabel de Portugal», in: VV. AA., *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid: CSIC, 1999, p. 145.
- 73 Julius von SCHLOSSER, *Cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío: una contribución a la historia del coleccionismo*, Madrid: Akal, 1988 [1908].
- 74 Thomas DACOSTA KAUFMANN, «From Treasury to Museum: The Collection of the Austrian

Habsburgs», in: John ELSNER y Roger CARDINAL (ed.), *The Culture of Collecting*, Londres: Reaktion Books, 1994, p. 137-154; *Id.*, «The Kunstkammer: Historiography, Acquisition, Display», in: Hugo Miguel CRESPO (ed.), *A Arte de Coleccionar / The Art of Collecting*, Lisboa-París: AR/PAB, 2019, p. 17-33.

75 A. de LALAING, «Primer viaje de Felipe el Hermoso...», *passim*; M.<sup>a</sup> Concepción PORRAS GIL, *De Bruselas a Toledo. El viaje de los archiduques Felipe y Juana*, Madrid: Doce Calles, 2015, *passim*.

76 M. Á. ZALAMA, *Vida cotidiana y arte...*

---

## ***Pour citer cet article***

### *Référence électronique*

Miguel Ángel Zalama, « En torno a la formación del gusto artístico de la reina Juana I », *Atalaya* [En ligne], 20 | 2020, mis en ligne le 21 juillet 2020, consulté le 12 juin 2024. URL : <http://journals.openedition.org/atalaya/5136> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/atalaya.5136>

---

## ***Auteur***

**Miguel Ángel Zalama**  
Universidad de Valladolid

---

## ***Droits d'auteur***



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.