

# LA INFRUCTUOSA VENTA EN ALMONEDA DE LAS PINTURAS DE ISABEL LA CATÓLICA \*

MIGUEL Á. ZALAMA  
Universidad de Valladolid

## Resumen

Desde el siglo XIX se tiene noticia documental del importante número de pinturas que llegó a poseer Isabel la Católica. Esto ha llevado a pensar, y es la opinión generalizada, que la reina era una coleccionista de cuadros. Sin embargo, no es posible calificarla como tal en el sentido moderno de la palabra; atesoró pinturas, pero ni mucho menos eran la parte más destacada de sus bienes. En torno a 1500 la pintura apenas tenía cabida entre los objetos que se consideraban valiosos, como los de oro, plata y los tapices, hasta tal punto que cuando la soberana falleció y sus bienes se pusieron en almoneda, buena parte de sus cuadros no encontró comprador, a pesar de que los precios eran mucho más bajos que los de otras piezas. La primacía de la pintura se fraguó a lo largo del siglo XVI, pero no la ostentaba en época de los Reyes Católicos.

## Abstract

From more than a century, it has been known that Spanish queen Isabella the Catholic owned an important number of pictures. By years scholars have been thinking that the queen was an important collector of pictures. Nevertheless, it is no possible to consider Isabella a collector in a modern sense of the word. She had a lot of pictures, but she was much more interested in other pieces, mainly in pieces of gold and silver, but also in tapestries, because around 1500 painting was not too important. We have a proof about that: when the queen died her personal objects were put on sale, but many of the pic-

---

\* Este ensayo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia de España I+D+I HUM2007-60703 *Europa sin fronteras. Las relaciones artísticas y culturales entre España y los Países Bajos en época de Felipe el Hermoso y Juana I de Castilla.*

tures were not bought, in spite of prices were lower than others objects. The importance of painting was increasing along 16th Century, but in the time of Catholic Kings it had not any priority.

Al finalizar el siglo XIX Pedro de Madrazo llamó la atención sobre las pinturas que atesoró Isabel la Católica. Con los datos que le facilitaron se aventuró a sentenciar que la reina llegó a poseer en torno a cuatrocientos sesenta cuadros, cifra que englobaba retablos, lienzos y tablas. El elevado número se antojaba extraordinario, pues salvo el acervo artístico de los Medici no parece que nadie en su época llegase a reunir tantas pinturas. Sin embargo, el autor no veía una verdadera colección en el conjunto, conclusión a la que llegaba después de examinar los asuntos representados, mayoritariamente religiosos y, salvo algunos retratos, sin presencia de una temática profana. Para el crítico decimonónico, la comparación de las pinturas que poseyó la reina Católica con las que tuvieron Carlos V y sus sucesores era suficiente prueba de que no se trataba de una colección “en el sentido moderno de la palabra, porque casi toda a excepción de los retratos, eran cuadros de devoción”, sentenciando que los predecesores del emperador “no sólo carecieron de colecciones de pinturas [...] carecieron también de aquel exaltado amor al arte de donde se deriva el aprecio público que en cierta manera deifica al genio del artista...”<sup>1</sup>.

En un ambiente cada vez más proclive a ensalzar todo lo que tuviera que ver con la etapa de los Reyes Católicos, la tesis de Madrazo, inconsistente por basarla en el carácter religioso de las obras, no era bien vista, aunque nadie se atrevía a poner en solfa su argumentación en cuanto a su documentado número y temática de las pinturas que pertenecieron a la reina Isabel. Hubo que esperar más de medio siglo para que Sánchez Cantón publicara un texto que a la postre se ha convertido en fundamental sobre los tapices, los libros y los cuadros de la soberana<sup>2</sup>. Como su antecesor, manejó una considerable documentación al respecto, en ambos casos facilitada desde el Archivo General de Simancas, término éste importante pues no se trata de investigación directa de un historiador inmerso en un tema sino de los documentos proporcionados por terceros<sup>3</sup>, magníficamente transcritos pero a su vez

---

<sup>1</sup> MADRAZO, P. de, *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España*, Barcelona, 1884, pp. 7 y 23.

<sup>2</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950.

<sup>3</sup> Pedro de Madrazo (p. 11) da las gracias al proveedor de la información, al entonces director del Archivo de Simancas, Francisco Díaz y Sánchez, y Sánchez Cantón (p. 90) al hablar de los tapices no oculta que los documentos le llegaron del conde viudo de Valencia de don Juan, quien a su vez los recibió de los archiveros de Simancas.

fiados al albur de los que los eligieron, que se desprecuparon de no pocos aspectos, entre ellos de la suerte que corrieron los cuadros, extremo decisivo para entender el verdadero valor de la pintura en aquel momento. En cualquier caso, Sánchez Cantón profundizó mucho más en el estudio de las pinturas y, con los datos por delante, determinó que el número, aunque elevado, era inferior al apuntado y debía establecerse en torno a doscientas veinticinco obras. Más no se podía precisar pues -argumentaba- las partidas en que están anotados con frecuencia son ambiguas; se utiliza el término lienzo indistintamente para referirse a una pintura o a un tejido, tapiz o bordado, sin que sea posible dirimir con seguridad a qué se refiere<sup>4</sup>. A su vez, el influyente historiador del arte cambió de raíz la tesis de Pedro de Madrazo sobre la valoración de las obras de arte de la reina. Quejoso de que en una reciente historia del coleccionismo Isabel la Católica fuese “despachada con siete renglones”<sup>5</sup>, sentenció, ya lo deja claro en el título de su libro, que la soberana sí tuvo una verdadera colección.

Nada importaba si las partidas apenas dedican unas palabras a cada pintura, eso cuando no se agrupan varias atendiendo a una temática común o a características similares<sup>6</sup>. No parecía relevante que salvo en un par de ocasiones en las que aparecen los nombres de “Jeronimus” y “Michel”, tenidos por El Bosco y Michel Sittow, nunca se declare la autoría<sup>7</sup>, ni que no se supiese su procedencia ni su devenir, como tampoco se podía precisar las que realmente fueron a la Capilla Real de Granada<sup>8</sup>. Por otra parte, la publicación de las obras soslayaba que éstas aparecen mezcladas con otros muchos objetos que no admiten más calificación que la de domésticos, y siempre al final de las cuentas, muy alejadas de lo que realmente interesaba, el oro, la plata y la pedrería, a lo que hay que sumar las ricas telas -brocados, sedas, terciopelos...- importadas de diferentes países y, de modo espe-

<sup>4</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *ob. cit.*, pp. 151-152.

<sup>5</sup> TAYLOR, F. H., *The taste of angels. A history of art collecting from Rameses to Napoleon*, Boston, 1948, pp. 148-149.

<sup>6</sup> Esto se repite indefectiblemente en la documentación, y se reitera en los datos que aporta la testamentaria de la reina, cfr. TORRE Y DEL CERRO, A. de la, *Testamentaria de Isabel la Católica*, Barcelona, 1974 (2.<sup>a</sup> ed.), p. 112.

<sup>7</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *ob. cit.*, pp. 169-182. “Otra tabla más pequeña que la susodicha que tiene en el medio una muger desnuda con unos cabellos largos, las manos juntas y en lo vaxo en el çerco dorado un letrero de letras negras que dize Jeronimus, apreçiose en çinco reales”; “Otras tablas de devoción que pintó Michel por las del arzobispo de Granada”. Sánchez Cantón (p. 152) asevera que las tablas pintadas por “Michel” fueron dos, cuando la partida no lo determina y ya reparó en ello Pedro de Madrazo (p. 15).

<sup>8</sup> GALLEGO Y BURÍN, A., *La Capilla Real de Granada*, Madrid, 1931, pp. 174-175, y *Nuevos datos sobre la Capilla Real de Granada*, Madrid, 1953, pp. 55-63.

cial, los tapices<sup>9</sup>. Estos eran las manifestaciones artísticas más apreciadas, no la pintura, y lo eran por el enorme trabajo que conllevaba su ejecución y por los caros materiales que se utilizaban: metales preciosos, seda... El juicio estético actual separa con facilidad lo artístico de lo material, mas esto no ocurría en época de los Reyes Católicos en España, ni siquiera en la Florencia de Lorenzo el Magnífico se establecía tal diferenciación, y cuando se hacía era para primar lo material<sup>10</sup>. Despreciando éstas y otras razones, como que la reina apenas tuviese pintores en su casa -sólo se documentan Antonio Inglés, Pedro Ramírez, Michel Sittow, Juan de Flandes y Felipe Morras, en algún caso fugazmente<sup>11</sup>-, durante décadas se ha insistido hasta la saciedad en la faceta de coleccionista de pintura de Isabel la Católica. Afortunadamente, esta visión ha empezado a ponerse en tela de juicio<sup>12</sup>, quizá como reacción a los excesos cometidos que incluso han llevado a hablar del gusto renacentista de la soberana a partir de dos pinturas hoy en la Capilla Real de Granada, la *Oración del Huerto*, atribuida a Botticelli, que no responde a ninguna de las consignadas en la documentación de los bienes de la soberana, y el *Cristo de Piedad*, por tiempo considerado de Perugino, adscripción que hoy se rechaza<sup>13</sup>.

Obviar estos extremos, perfectamente conocidos, se debe a que en el fondo subyace el error de querer proyectar los valores de una época en otra. Doña Isabel acumuló un considerable número de pinturas, lo que no implica necesariamente una colección. Atesoró cuadros sin que exista un criterio en su elección y, salvo los pagos a los pintores incluidos en su casa, no tenemos noticia alguna de compras de cuadros, mientras que sí tenemos, y muchas, referidas a orfebrería, platería y tapicería. Y es que la pintura desde mediados del siglo XVI se ha ido convertido en la principal manifestación artística, pero no lo era hacia 1500. Las razones esgrimidas

---

<sup>9</sup> En el inventario de los bienes de la reina en el alcázar de Segovia realizado en 1503 y publicado en su totalidad, se aprecia cómo entre los veintiséis apartados en que se agrupan los objetos no existe ninguno específico de pinturas; éstas se encuentran entre las “Cosas de capilla e ornamentos”, y aun así dispersas. Cfr. FERRANDIS, J., *Datos documentales para la Historia del Arte español. III. Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca)*, Madrid, 1943, pp. 69-169.

<sup>10</sup> Sobre estos aspectos en Italia cfr. BAXANDALL, M., *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, 1978 [1972]; para España en torno a 1500 cfr. ZALAMA, M. Á., “Isabel la Católica y las joyas: la custodia de la catedral de Toledo”, en CHECA, F. y GARCÍA GARCÍA, B. J. (eds.), *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Madrid, 2005, pp. 331-353.

<sup>11</sup> TORRE, A. de la y ALSINA DE LA TORRE, E., *Cuentas de Gonzalo de Baeza*, Madrid, 1955-56, *passim*; DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, 1993, pp. 120-128.

<sup>12</sup> YARZA LUACES, J., *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993, p. 93.

<sup>13</sup> SILVA MAROTO, P., “La colección de pinturas de Isabel la Católica”, en CHECA, F. (dir.), *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*, Valladolid, 2004, p. 121.

apuntan en esa dirección, pero hay un argumento que ha pasado desapercibido y que se antoja fundamental: la fortuna que tuvieron las pinturas de la reina. Si verdaderamente se trataba de una manifestación artística reconocida, los lienzos y las tablas deberían haber gozado de una considerable atención cuando se pusieron a la venta, si bien la realidad fue otra: su aprecio fue mínimo y fueron pocos los que mostraron interés por su adquisición.

## 1. LIENZOS, TABLAS Y RETABLOS QUE NO ENCONTRARON COMPRADOR EN LA ALMONEDA DE TORO

En su última voluntad, otorgada el 12 de octubre de 1504, la reina Isabel ordenaba que “para cumplir y pagar las debdas e cargos e otras cosas en este mi testamento contenidas, se pongan en poder del dicho Juan Velasques, mi testamentario, todas mis ropas e joyas e cosas de oro e plata e otras cosas de mi cámara e persona e lo que yo tengo en otras partes qualesquier...”<sup>14</sup>. Seis semanas después la reina falleció y sus testamentarios no dilataron el cumplimiento de su última voluntad. El 12 de diciembre Fernando el Católico, a la sazón gobernador del reino y garante del testamento junto al arzobispo de Toledo, Francisco Jiménez de Cisneros, a los contadores Antonio de Fonseca y Juan Velázquez, al obispo de Palencia, Diego de Deza, y al secretario y miembro del consejo de la soberana, Juan López de Lezárrega, ordenó a Violante de Albión, criada de la reina Isabel y a quien había confiado la custodia de parte de sus bienes, que para cumplir la citada cláusula entregara todo lo que estaba en su poder a Juan Velázquez. Unos días después, mediante otra cédula en idénticos términos, el rey mandó a los camareros Sancho de Paredes y su esposa, Isabel Cuello, que pusiesen todos los objetos a su cuidado en manos del contador Velázquez, mientras que “los dineros e moneda de oro e plata que están en vuestro poder e a vuestro cargo” debían entregarse a Juan López de Lezárrega<sup>15</sup>.

La causa por la que se establecía la separación entre el numerario y el resto de sus bienes es fácil de entender: el oro y la plata amonedados se podían utilizar de manera inmediata, mientras que lo demás se iba a vender en almoneda, con el único objeto de conseguir el dinero necesario para hacer frente a las mandas testamentarias de la difunta reina. Inmediatamente se cumplieron las disposiciones reales y empezaron a llegar los bienes a manos de Juan Velázquez, instalado en Toro. Apenas arribaban las carretas con los objetos se procedía a su venta, o al menos se intentaba pues por lo que se refiere a las pinturas no fue precisamente fácil encontrar comprador. No era una cuestión de elevado precio; rara vez una pintura alcanzaba

---

<sup>14</sup> Archivo General de Simancas (AGS), Patronato Real, leg. 30, f. 2.

<sup>15</sup> AGS, Contaduría Mayor de Cuentas (CMC), 1.ª época, leg. 189, s. f. Cfr. TORRE Y DEL CERRO, A. de la, *Testamentaria...*, pp. 1-2.

dos ducados en la tasación, cantidad que resulta ridícula si se compara con los objetos de oro y plata, pero también las telas superaban en mucho a las pinturas, y sobre todo los tapices; Fernando el Católico se apresuró a comprar algunos paños, como cuatro con la *Historia del rey Nabucodonosor*, por los que pagó cerca de mil ducados<sup>16</sup>.

No es posible determinar exactamente en qué momento llegaron los diferentes objetos a poder de Juan Velázquez, que lo hicieron en partidas sucesivas, aunque la mayor parte se envió en las primeras semanas de 1505. La venta fue rápida, tanto que el 22 de julio de ese año se quería cerrar definitivamente y, para dar salida a las piezas de oro y plata para las que no se encontraron clientes, Fernando el Católico, con el acuerdo de los demás testamentarios, dispuso que se volviesen a tasar considerando únicamente el material, sin repercutir las “fechuras”, es decir, sólo atendiendo al peso en la balanza y sin ningún interés por el aspecto estético del objeto; la orden es meridianamente clara al respecto: “...sy la venta de las dichas joyas de oro e plata se ouiere de hazer por la tasa que está hecha de las dichas fechuras avrá dilación e al cumplimiento del testamento de su señoría conviene toda la brevedad que se pudiere, avemos acordado que en quanto a las dichas fechuras se puedan vender segund fueren moderadas por Diego Cano no enbargante que estén estimadas a mayores preçios...”<sup>17</sup>. El interés se centraba en las piezas de mayor valor, de oro y plata, que aún permanecían sin vender, sin hacer referencia a otras por las que se podía obtener menores ingresos, como las pinturas, que en buena medida se mantenían a la espera de comprador.

Continuó la almoneda en los meses siguientes y con los acontecimientos que siguieron a la llegada de los reyes Juana y Felipe, cuya entronización conllevó el abandono de Castilla por parte de Fernando el Católico, parece que hubo una cierta paralización en la venta de los bienes de la reina Isabel. Muerto Felipe I, regresó el monarca aragonés, a finales de agosto de 1507, para otra vez hacerse cargo de la gobernación ante la incapacidad de su hija, e inmediatamente volvió a interesarse por el devenir de la almoneda, y de nuevo dispuso que se agilizase la venta<sup>18</sup>. Si en 1505 se quería finiquitar cuanto antes la venta, dos años después, tras el desastre que había supuesto permanecer el reino sin rumbo tras la desaparición de Felipe el Hermoso y la sinrazón de Juana I, la necesidad de dinero era más imperiosa. En diciembre se expidió una nueva orden por la que

---

<sup>16</sup> TORRE Y DEL CERRO, A. de la, *Testamentaria...*, pp. 206-207. Sólo es un ejemplo, y no especialmente elegido; un examen atento de la testamentaria permite ratificar sin dudas este aspecto.

<sup>17</sup> AGS, CMC, 1.ª época, leg. 190, s. f.

<sup>18</sup> AGS, Cámara de Castilla-Cédulas (CC-C), libro, 19, s. f. La cédula está expedida el 19 de septiembre de 1507 en Brugges.

se apremiaba a dar salida como fuese a todas las piezas que quedaban, ya no sólo a las de oro y plata, también “las pynturas e tablas” que habían sido estimadas por “maestre Felipe [Morras]”, al que se mandaba que lo hiciese de nuevo para ponerlas a la venta “no por los preçios que fasta aquí están tasados e están asentados en los dichos libros, sacando todavía la cantidad de las dichas fechuras...”<sup>19</sup>. La cédula, del 2 de diciembre de 1507, es de considerable importancia por dos razones: pone en evidencia que había pinturas sin vender, o lo que es lo mismo que nadie se había interesado lo suficiente por ellas y, por otro lado, declara que se podían dar “syn preçio alguno de fechuras”, es decir, por el coste del soporte, desestimando totalmente el valor artístico.

Cabría pensar que se trataba de unas pocas pinturas, quizá deterioradas y por ello de escaso aprecio, sin embargo, la documentación desmiente este argumento: eran muchas y, que sepamos, en perfecto estado. Así se constata en un extenso documento en el que se recogen los bienes que pertenecieron a Isabel la Católica y permanecían sin adjudicar en poder de Juan Velázquez. Aunque no está fechado, tuvo que componerse tiempo después de comenzar la almoneda pues las piezas que se relacionan, salvo excepciones, son de escaso valor y con frecuencia se agrupan sin detallar. Lo que sí se precisa es la procedencia de las partidas, y se comienza con lo que estuvo al cargo de Violante de Albión. En el apartado “Lo que está por vender de las cosas de la cámara del cargo de Violante”, se anotan, por lo que se refiere a pinturas, “...Vn lienço grande en que está pintado el reyno de Granada, rico, está apreçiado en un florín por otro que se tornó a apreciar otra vez [...] Vna tabla grande en que está pintado el duque de Calabria, vn ducado. Vn paño de lienço que está pintada una fortaleza e alrededor naos, tres reales. Vna carta de nabegar grande que dio Sebastián de Olano a su alteza, no está apreçiada. Vn paño de lienço en que está pintado en él vna çibdad, medio real. Dies e ocho tablas grandes e pequeñas en que están las figuras de la reyna nuestra señora que santa gloria aya e de la reyna nuestra señora e del rey don Felipe e del príncipe e ynfantes e de la prinçesa doña Margarita e de otras personas, apreçiadas en çiertas cantidades que es por todo ocho mill e ochoçientos e çinco maravedís; están en XVIII partidas. Otra tabla en que está pintada doña Ana Pimentel, no está apreçiada [...] Diez figuras que están pintadas en sus papeles de príncipes e señores, vn ducado [...] Otro retablo de tres piezas en que está san Bartolomé e san Jorge e Santiago, dos ducados. Otra tabla pequeña que tiene a la Madalena, çinco reales. Vna tabla de Nuestra Señora

---

<sup>19</sup> AGS, CMC, 1.ª época, leg. 190, s. f.

ra de los pechos arriba con vna corona a la cabeça, no está apreçada. Dos tablas chiquitas no están apreçadas...”<sup>20</sup>.

Treinta y nueve pinturas (diez tal vez no pasasen de dibujos) contenidas en este apartado que no habían encontrado comprador. Llama la atención que más de la mitad eran retratos, la mayoría de la reina y su familia, de los que se puede ser más preciso gracias a otra partida, “Relación de ciertas cosas de la cámara que están en poder de Juan Velasques de que no a dado cuenta de más de lo que está puesto en nóminas de que también se le ha de haser cargo. Del cargo de Violante de Alvión e Juan Osorio e Mari Nuño”, en la que se detallan dieciséis de los dieciocho retratos referidos: “Vna tabla donde está pintada la reina nuestra señora que se apreçió en sieteçientos e çinquenta maravedís. Vna tablilla donde está pintado el príncipe don Carlos que se apreçió en II ducados. Otra tabla donde está pintada la ynfanta doña Ysabel en vn ducado. Otra de la ynfanta doña Leonor en I castellano. Otra del rey don Felipe que se apreçió en tres ducados. Otra de doña Margarida en II ducados. Otra del príncipe de Portugal. CCCCLXXXV. Otra del príncipe don Carlos en vn ducado. Otra de la ynfanta doña Leonor en I ducado. Otra de la prinçesa doña Margarida en CCCCLXXXV. Otra de la Reyna doña Juana nuestra señora en [en blanco]. Otra de la Reyna de Francia en vn ducado. Otra del rey Charles en vn ducado. Otra del rey don Felipe e prinçesa su hermana siendo niños que se apreçió en un florín [...] Otra de la Reyna doña Juana en C [...] Otra de vna dueña que se haze menear los ojos [en blanco] Otra de la Reyna nuestra señora en quinientos maravedís”<sup>21</sup>.

Los retratos de Felipe el Hermoso y Margarita de Austria niños, de los que se conservan tres dípticos (Kunsthistorisches Museum, Schloss Ambras; en Londres, The National Gallery; y, dividido en dos partes, en Philadelphia, Museum of Art, y en el Musée National du Château de Versailles) llegarían a manos de la reina con motivo de la doble boda entre éstos y sus hijos, el príncipe Juan y quien se convertiría en Juana I. Precisamente tres de los hijos de ésta, Leonor, Carlos e Isabel, también mostraban sus efigies en sendas tablas, de las que tenemos noticia de la recepción de las dos primeras, pues los monarcas escribían al respecto a su embajador en los Países Bajos “ovimos mucho plazer”<sup>22</sup>. Estos retratos, donde el representado revelaba su dignidad más que la realidad de su físico, circulaban con frecuencia entre las casas reales con motivo

---

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> GÓMEZ DE FUENSALIDA, G., *Correspondencia* (Ed. del duque de Berwick y de Alba), Madrid, 1907, p. 158.



de acuerdos matrimoniales entre sus miembros. Establecido el modelo se copiaban varias veces, prueba de ello es que en el Kuntshistorisches Museum (Schloss Ambras) se custodien tres tablas con las efigies referidas de los tres niños, atribuidas al Maestro del gremio de san Jorge, de hacia 1502, de las que hay una copia en la Fundación Yannick y Ben Jakober, en Palma de Mallorca<sup>23</sup>. No había retratos de las dos hijas menores de Juana I, María y Catalina, sencillamente porque Isabel la Católica murió antes de que ellas vinieran al mundo, pero tampoco se encuentra una representación del infante Fernando, nacido en España en 1503, quizá porque él, a diferencia de sus hermanos, estaba físicamente junto a su abuela. El retrato del “príncipe de Portugal”, Alfonso, se justifica porque casó con la primogénita de los Reyes Católicos, Isabel, en 1490, y los de “la reyna de Francia”, Ana de Bretaña, y el “rey Charles”, sin duda Carlos VIII, su esposo, igualmente responden a la política matrimonial de los monarcas; en 1491 se había intentado unir a la entonces infanta Juana con el rey Carlos VIII<sup>24</sup>, y Ana de Bretaña, casada sucesivamente con dos reyes franceses, sobrina de Fernando el Católico y heredera del ducado de Bretaña, había estado entre las candidatas a esposa del príncipe Juan.

Importantes personajes los retratados y sorprendentemente nadie se interesó por ellos. Ni Felipe el Hermoso, ni la reina Juana, ni la princesa viuda Margarita<sup>25</sup>, todos ellos retratados, se preocuparon por hacerse con sus imágenes. El desprecio por las pinturas es evidente; algunas ni siquiera habían merecido ser tasadas. Sin duda se trataba de obras de gran calidad, realizadas por maestros de los Países Bajos, entre los que se cuentan Juan de Flandes y Michel Sittow, a sueldo de la corona española. A primera vista hay una contradicción entre los elevados emolumentos de estos pintores y la escasa estima hacia sus obras, que por lo que a los dieciocho retratos citados se refiere no alcanzaba 490 maravedís (1,3 ducados) de media, cantidad que obligaría a un artista como Michel Sittow a realizar 102 retratos al año para justificar los 50.000 maravedís que recibía. Juan de Flandes, peor remunerado, aunque por encima de otros oficios, saldría a una media de sesenta cuadros al año. Parece claro que los pintores incluidos en la casa de la reina no se dedicaban únicamente a realizar retratos y tendrían otros cometidos, artísticos o no, pues en el caso de Sittow sabemos que durante

---

<sup>23</sup> SCHÜTZ, K., “Erzherzog Karl (der spätere Kaiser Karl V.) als Zweijähriger und seine Schwestern Leonore und Isabella (Stoneleigh Triptycon)”, en *Kleine Prinzen* (cat. exp.), Bonn, 2003.

<sup>24</sup> TORRE, A. de la, *Documentos sobre las relaciones internacionales de los Reyes Católicos*, II, Barcelona, 1951, pp. 378-379.

<sup>25</sup> De todos ellos se conservan varios retratos, sobre todo de Felipe el Hermoso y su hermana, por lo que tratar de identificar los que poseyó Isabel la Católica con los que han llegado a nuestros días es tarea vana.

los años que cobró de la casa de la reina viajó a los Países Bajos, donde permaneció desde finales de 1502 hasta mediados de 1503; prácticamente todo el año 1504 lo pasó en la corte inglesa y después volvió de nuevo junto a Felipe el Hermoso. Tras la muerte de éste entró al servicio de Margarita de Austria, de la que en 1515 se declaraba “pintor criado de madama la prinçesa doña Margarita”<sup>26</sup>. Todo indica que su actividad cubría más aspectos que la de pintor ¿por qué iba a mandar Isabel la Católica a su pintor a los Países Bajos, acaso creería que allí no había buenos pintores? y ¿tampoco confiaría en sus artistas flamencos Felipe el Hermoso que retuvo a Sittow durante tanto tiempo? No tenemos datos, pero al menos debemos hacernos preguntas.

De las pinturas referidas, la anotada como “...tabla pequeña que tiene a la Madalena, çinco reales”, se corresponde con la supuesta obra de El Bosco, autoría que se admite sin fisuras por llevar escrito “Jeronimus”, y que en la entrega al contador Velázquez se inventariaba como “...tabla más pequeña que la susodicha que tiene en el medio a una muger desnuda con unos cabellos largos, las manos juntas y en lo baxo en el çerco dorado un letrero de letras negras que dize Jeronimus, apreçiose en çinco reales”<sup>27</sup>. Curiosamente, la supuesta obra del maestro de los Países Bajos, cuyo arte apreció Felipe el Hermoso, que le encargó un *Juicio Final*, y qué decir de su nieto, Felipe II, quien acaparó todas las obras que pudo de su mano, no fue del agrado de los compradores, y eso que sólo se tasó en 170 maravedís. Tampoco lo fueron los retratos, que cuando se procedió a inventariarlos en la almoneda se agruparon sin más especificaciones, “más tres tablas pyntadas de figura de mí la reyna”; “más dos pynturas de lienço largas e tres escudos de las armas de Aragón e otra pyntura de mí el rey e de mí la reyna e Dyos Padre como hecha la bendyçión e dos figuras del archiduquesa...”; “más dos pynturas grandes en lienço que son de mí la reyna”<sup>28</sup>. No es cuestión de repetir todas las entradas, si bien no sabemos de ninguno de estos retratos que se vendieran. Ante esto se podría argüir que en realidad no se querían enajenar, que se querían conservar, mas de haber sido así se habrían retirado y no se aparecerían incluidos en la partida de lo que estaba sin vender.

---

<sup>26</sup> Respecto a los emolumentos de los pintores cfr. TORRE, A. de la y ALSINA DE LA TORRE, E., *Cuentas..., passim*. Antonio Inglés llegó a cobrar 43.800 maravedís anuales y Juan de Flandes 30.000. Sobre éste cfr. VANDEVIVERE, I. y BERMEJO, E., *Juan de Flandes*, Madrid, 1986 y SILVA MAROTO, P., *Juan de Flandes*, Salamanca, 2006; sobre Sittow, TRIZNA, J., *Michel Sittow*, Bruselas, 1976.

<sup>27</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *ob. cit.*, p. 182.

<sup>28</sup> *Id.*, pp. 167 y 169. Con estos datos, los intentos de identificar alguno de los retratos conocidos de la soberana y su familia están abocados al fracaso; podrían ser cualquiera y ninguno. Las imágenes que aquí se proponen en ningún caso quieren tener correspondencia cierta con los retratos, sólo muestran una posibilidad.

Del cargo del camarero Sancho de Paredes también había varias pinturas sin adjudicar. Limitándonos sólo a las que realmente no ofrecen confusión de ser considerabas obras pictóricas, permanecían en poder de Juan Velázquez cinco: “Vna tabla pequeña dorada, çient e treynta e seys maravedís. Vna tabla mediana en que está sant Gerónimo, cient maravedís. Vn retablo de tres pieças de pergamino, quatroçientos e ochenta e çinco maravedís. Vna tabla en que está pintada la muerte, medio real [...] Vn [m]apamundi en pergamino pintado, no está apreçada”<sup>29</sup>. Junto a otras pinturas que sí se vendieron, habían llegado a Toro en fecha sin determinar, momento en que se anotaron como: “Otra tabla pequeña dorada que está por ambas pintada e está en la vna parte Nuestro Señor puesto en la cruz e al pie Nuestra Señora e san Juan e la Madalena e de la otra parte el rostro de Nuestra Señora de los pechos arriba, apreciose en quatro reales”, que podemos identificar con la primera por el precio que se fijó, pues si cuando se recibió interesó su temática en el posterior inventario se consideró indiferente; la tabla de san Jerónimo se anotó en un primer momento: “Una tabla mediana lo alto della redonda en que está san Gerónimo disiendo misa, es vieja y quebrada por medio, apreçiose en çient maravedís”, e igualmente las otras pinturas se detallaron mucho más: “Un retablo de tres pieças de pergamino y luminado guarnesçido en madera que tiene en la mayor a Nuestra Señora que da vn escapulario a vn frayle dominico e debaxo vn escudo de las armas reales e en las puertas muchas estorias asy mismo en pergamino y luminado que estaua tasado en vn castellano [...] Una tabla en que está pintada la figura de la muerte sobre vn pergamino, apreçiose en medio real”<sup>30</sup>.

Mucho mayor era el número de pinturas que procedían del cargo de Mendieta, tanto que se hizo un apartado específico: “Lienços, tablas de deuoción [de] Mendieta”. En total eran treinta y nueve piezas: “Vn lienço en que está un cruçifijo, ocho reales. Otro lienço en que está la Quinta Angustia con la Madalena en medio ducado. Otro lienço de quando Nuestra Señora espiró en quatro reales. Otro lienço de la ystoria de sant Gerónimo, tres reales. Otro lienço de la ystoria de Nuestra Señora con san Bernaldo, medio ducado. Otro lienço que tiene a Nuestra Señora con su Hijo en los braços que es de Greçia en vn ducado. Otro lienço con la ymagen de Nuestra Señora en sesenta e ocho maravedís. Otro lienço de la estoria de los Reyes, dos reales. Otros dos paños pequeños de Nuestra Señora en quatro reales. Otro del desçendimiento de la crus, dos reales. Otro de Nuestra Señora e san Bernaldo, dos reales. Otra ymagen de Nuestra Señora pintada en vn lienço, dos reales. Vna tabla de deuoción que tiene por de dentro los çercos dorados con la ystoria del Naçimiento, dos ducados. Vna tabla más pequeña que la susodicha que tiene en el me-

<sup>29</sup> AGS, CMC, 1.ª época, leg. 190, s. f.

<sup>30</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *ob. cit.*, pp. 181-182.

dio vna muger desnuda, çinco reales. Otra tabla fecha en çerco en que está Nuestra Señora e sant Juan evangelista en vn castellano. CCCCLXXXV. Otras tres tablas pequeñas fechas en çerco con las estorias de los Reyes e de la coluna e Nuestra Señora en seteçientos e çinquenta maravedís. Vna tabla redonda en que está Dios Padre en vn florín. CCLXV. Vn retablico fecho en tres pieças, quatro reales. Otra tabla mediana que tiene en el medio a sant Antón, dosientos maravedís [...] Otra tabla pequeña echa en arco en que está Nuestra Señora e vna estrella en la caueça, quatro reales [...] Tablas de oratorio del dicho cargo. Están en el dicho pliego dies e seys tablas chiquitas e grandes e otra que son por todas dies syete, no están apreçiadadas”<sup>31</sup>.

Buena parte de estas pinturas fueron incluidas en el apartado tapices porque en algún caso se anotaban empezando con la palabra “pañó”<sup>32</sup>, mas no parece haber duda de que se trataba de obras de pincel, por el encabezamiento de la partida y porque reiteradamente se comienza la descripción como “lienço”. Algunos de estos asientos se corresponden con otros citados anteriormente, como el de la tabla que “tiene en el medio vna muger desnuda, çinco reales”, que no es otra que la supuesta de El Bosco. Como pasaba el tiempo y no se adjudicaban iban perdiendo importancia incluso en sus descripciones. Así, en la entrega que se hizo a Juan Velázquez el 11 de junio de 1505, en un arca del cargo de Sancho de Paredes, se anotaban como “otras tres tablas pequeñas hechas en çerco como la susodichas que tiene la una la ystoria de los Reyes y la otra la ystoria de la coluna y la otra de Nuestra Señora con un Niño en los braços que se duerme; apreçiose la de los Reyes y la de Nuestra Señora cada una en tresientos maravedís y la otra en çinco reales [...] una tabla redonda como las susodichas en que está Dios Padre con unas letras junto con la mano en que dize saluato, apreçiose en un florín. Otro retablico fecho en tres pieças que tiene en la de en medio a Nuestra Señora, de Greçia, e a las puertas a san Miguel e a san Juan evangelista, apreçiose en quatro reales. Otra tabla mediana que tiene los çercos de dentro dorados e tiene en el medio a sant Antón y al derredor del muchas figuras del enemigo, apreçiose en dozientos maravedís. Otra tabla pequeña fecha en çerco con los çercos dorados en que está Nuestra Señora con un manto azul y una estrella en la cabeça y una asyca de latón en lo alto, apreçiose en quatro reales...”. Estas dos últimas parece que al final sí encontraron clientes; la de san Antón se vendió en la cantidad tasada, doscientos

<sup>31</sup> AGS, CMC, 1.ª época, leg. 190, s. f.

<sup>32</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *ob. cit.*, p. 134.

maravedís, mientras que la de la Virgen se rebajó algo el precio, de cuatro reales a 130 maravedís<sup>33</sup>.

No hay nada que añadir al despego hacia estas obras, tan acusado que hay diecisiete que se agruparon en una única entrada sin mención alguna a sus motivos y ni siquiera se tasaron<sup>34</sup>. Mas no termina aquí la nómina de pinturas de poder del contador. Provenientes del alcázar de Segovia se documentan cuatro: “Vn lienço negro en que está pintado sant Francisco e san Bernaldino e san Antonio, no está apreçiado [...] Vna tabla que tiene la Quinta Angustia, no está apreçiada [...] Dos tablas de deuoción la una grande, no están apreçiadas”. Otras dos pertenecían al cargo de Mari Nuño, un “retablo de madera de pinzel que tiene dos estorias, en la vna Nuestra Señora con el Niño en el regaço e en la otra dos santas e al derredor vna chanbrana dorada con verdugos, no está apreçiado”, y un conjunto de escultura y pintura, “Vn retablo de bulto rico que tiene seys estorias de la Pasión e en la faz de las puertas los quatro evangelistas e en la parte de fuera Dios Padre e Nuestra Señora de pinçel y otros santos, de largo vna vara e de alto otro tanto, no está apreçiado”. Por último, en una partida catalogada como “Retablos e tablas e lienços de deuoción”, se incluyen otras siete pinturas, entre tablas y retablos: “Vn retablo pequeño de box, vn ducado. Vn retablo pequeño de dos pieças, çient e ochenta e syete maravedís e medio. Vna tabla con la ymagen de Nuestra Señora que tiene el Niño la teta en la boca, no está apreçiada. Otra tabla que tiene sant Juan abraçado a la crus, no está apreçiada. Otra tabla que tiene vna verónica en campo dorado, no está apreçiada. Otra tabla pequeña de vnas ymágenes menudas donde están dos vatallas, no está apreçiada. Otra tabla tiene a sant Juan evangelista e en medio el Spíritu Santo, no está apreçiada”<sup>35</sup>. Estas pinturas, al menos parte, se encontraban en arcas “de que su alteza tenía las llaves”<sup>36</sup>, entrada en la que se detallan: “Una tabla con la ymagen de Nuestra Señora que tiene al Niño la teta en la boca”. Esta tabla nada tiene que ver con la que Sánchez Cantón recoge como “vna tabla que estua medida en vna caxa en que estaua Nuestra Señora con su hijo en los braços dándole la teta...” y que él quiso hacer coincidir con la pintura de Memling conserva-

---

<sup>33</sup> *Id.*, pp. 182-183. Realmente es difícil saber a qué pinturas se refiere exactamente cada entrada. Se mezclan, o por las datos que nos ofrecen parecen mezclarse, las del cargo de Sancho de Paredes y las de Mendieta, y se dice que dos se vendieron cuando en la posterior comprobación al contador Velázquez aparecen en su poder. Esto quizá se pueda justificar porque aunque adjudicadas no había dado, por el escaso importe, noticia de ellas.

<sup>34</sup> Probablemente se correspondan con las tablas que ingresaron en Toro en junio de 1505. Cfr. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *ob. cit.*, pp. 183-184.

<sup>35</sup> AGS, CMC, 1.ª época, leg. 190, s. f.

<sup>36</sup> *Ibid.*

da en la Capilla Real<sup>37</sup>, conclusión equivocada sencillamente porque confundió, o mejor dicho alteró por confusión, la partida de bienes a cargo de los camareros Diego y Alonso de Ribera, que aunque anota la fecha de 1555, la rectifica creyendo que era de 1505. Considerable error pues los referidos camareros lo fueron de Juana I y, por lo tanto, la tabla -esa tabla- no pasó a la Capilla Real cuando murió Isabel la Católica<sup>38</sup>. Continúa el registro con “otra tabla que tiene a san Juan abraçado a la cruz que tiene vn cruziçifijo [*sic*] e otras quatro ymágenes. Una tabla pequeña de vnas ymágenes menudas do están dos batallas. Una ymagen de Nuestra Señora pintada en vn lienço con su Hijo en braços metida en vna nube de carmesy e morado y blanco, que se apreçió en dos reales”. Las sucintas descripciones y el carecer generalmente de tasación, lo que de nuevo incide en el desinterés por las pinturas, hace muy difícil identificarlas con las que sabemos llegaron a Toro, sin que se pueda desterrar la posibilidad de que se tratase de otras hasta ahora desconocidas.

La nómina de pinturas sin vender parece inacabable. Entre las piezas de las que no había dado razón el contador Juan Velázquez se anotan veintidós que se entregaron a Pedro García de Atienza, limosnero: “...del cargo del que su altesa tenía las llaves pareçe que reçibió Pedro García de Atiença XXI pieças de lienço de pinturas de ymágenes, las quales están cargadas al dicho Juan Velasques e reçibidas en quenta por dado al dicho Pedro García. Al dicho Pedro García vna tabla redonda perlongada de san Juan Bvstista”. No se especifica, salvo la última, cuáles eran y qué hizo con ellas, si bien es probable que las llevara a la Capilla Real como ya había hecho con otros setenta “paños de lienço de devoçión”, que por orden de Fernando el Católico del 13 de marzo de 1505 llevó a la capilla que iba a servir de enterramiento a doña Isabel<sup>39</sup>, y que deben contarse entre las que no se vendieron, aunque no se logre precisar cuántas pinturas eran al poderse incluir en el epígrafe “paños de lienço” también tapices. Del cargo de Sancho de Paredes se relaciona “Vn lienço con vna pintura de una dama que no se apreçió”, y de lo que recibió el contador del alcázar de Segovia, “Vn paño destameña colorada pintada en él abes e alimañas de muchos colores que tiene de largo tres varas y de ancho vara y media que está afo-

<sup>37</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *ob. cit.*, pp. 172-173.

<sup>38</sup> La equivocación primera en FERRANDIS, J., *ob. cit.*, p. 171, y tras él se ha repetido insistentemente hasta hace poco tiempo, cfr. ZALAMA, M. Á., *Vida cotidiana y arte en el palacio de la reina Juana I en Tordesillas*, Valladolid, 2003 (2.ª ed. revisada y aumentada), pp. 297-300, y ZALAMA, M. Á., “Juana I de Castilla y Felipe el Hermoso. El inventario de los bienes artísticos de la reina”, en CHECA, F. (dir.) y GONZÁLEZ GARCÍA, J. L. (ed.), *Inventarios Reales de Carlos V y la Familia Imperial*, Madrid, 2009 (en prensa).

<sup>39</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *ob. cit.*, p. 171.

rado en lienço”, y del cargo de Violante de Albión, Juan Osorio y María Nuño, además de los retratos apuntados, Juan Velázquez mantenía en su poder: “Vna tabla de Nuestra Señora bendita de los pechos arriba con vna corona en la caveça. Dos tablas chequitas que en la vna está Nuestra Señora con su fijo en braços en vn pergamino dorado e en la otra está vn onbre vestido de negro sin bonete [...] Vna tablica en que está la ymagen de Nuestra Señora que se apreçió en IIII maravedís. Vna tablilla de deboçión, tiene de largo vna terçia e de ancho vna I quarta que es el juisyo enbuelto en vna tira de tafetán plateado, apreçiose en medio ducado”<sup>40</sup>.

## 2. POLÍPTICO DE ISABEL LA CATÓLICA

A éstas más de un centenar de pinturas sin comprador hay que sumar otras treinta y seis que si bien al final se vendieron, todas menos cuatro, ni mucho menos fue fácil adjudicarlas. Se trata del llamado *Políptico de Isabel la Católica*, denominación que no está claro que haga justicia al conjunto de cuarenta y siete tablas pintadas al óleo que “están en un armario estas tablicas yguales todas” (c 21 x 15 cm), tasadas el 25 de febrero de 1505 en Toro por el pintor Felipe Morras, en cantidades que variaban considerablemente, desde dos ducados y medio hasta seis<sup>41</sup>. Comparadas con otras tablas y lienzos estaban muy bien valoradas, entre 700 y 2.250 maravedís, por lo que no deja de ser sorprendente que no se tuviese noticia alguna de ellas antes de incorporarse a la almoneda. Si realmente formaban un retablo, en aquel momento estaba desmembrado y de hecho las reconstrucciones que se han tratado de hacer son poco convincentes<sup>42</sup>, aunque cabría la posibilidad de que aún no se hubiesen concluido todas las pinturas y por ello no estaba montado. Sea como fuere, las tablas se pusieron a la venta de forma singularizada y en las cantidades referidas, sin que se pueda decir que despertaran el interés general. En primera instancia, sólo once pasaron a manos de particulares: una al alcaide de los Donceles, Diego Fernández de Córdoba, y diez a la marquesa de Denia, Francisca Enríquez, quien junto a su esposo, Bernardo de Sandoval y Rojas, II marqués de Denia, desde 1518 fueron los carceleros de Juana I en Tordesillas por determinación del emperador. Las treinta y seis restantes permanecieron meses en poder de Juan Velázquez sin que sepamos que alguien se preocupase por ellas, si bien treinta y dos aparecen

<sup>40</sup> AGS, CMC, 1.ª época, leg. 190, s. f.

<sup>41</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., “El retablo de la reina Católica”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VI (1930), pp. 97-133, y *Libros, tapices y cuadros...*, pp. 157-158 y 185-189.

<sup>42</sup> ISHIKAWA, Ch., *The ‘Retablo de Isabel la Católica’ by Juan de Flandes and Michel Sittow*, Turnhout, 2004, p. 13.

documentadas en 1516 en manos de la viuda del príncipe don Juan, y también del duque de Saboya, Margarita de Austria, en su palacio de Malinas<sup>43</sup>. La indiscutible calidad de estas pinturas hicieron que Durero reparase en ellas cuando visitó en 1521 el palacio de la princesa<sup>44</sup>. A partir de ese momento el devenir de algunas de las tablas es bastante oscuro. En 1524 sólo se encontraban veinticuatro en manos de la princesa-duquesa, y en otro inventario realizado tres años después el número se reducía a veintidós. A la luz de los datos que poseemos no hay una explicación clara de por qué se fue deshaciendo de ellas Margarita de Austria, quien cuando falleció en 1530 legó las que aún conservaba a su sobrino, Carlos V, que a su vez las trajo consigo a España<sup>45</sup>.

Durante mucho tiempo se pensó que las tablas habían sido adquiridas por la princesa pues, además de estar en su poder, la documentación conocida no ofrecía interpretaciones al declarar que el comprador fue Diego Flores, “conseiller, tresorier et recepveur” de Margarita de Austria. Según esto, había pagado por ellas 51.187 maravedís, un ducado menos de lo estipulado en la tasación; rebaja que se entiende por llevarse un elevado número de piezas. No obstante, con ser verdad lo expuesto, hay algunas diferencias de extraordinaria importancia para entender la fortuna de las tablas y el interés por la pintura. Fueron a manos de Margarita de Austria, pero no porque ella ordenase a Diego Flores que las comprara; si llegaron a su poder fue porque las adquirió su hermano, Felipe I el Hermoso, quien decidió enviárselas a Malinas a través de su criado Diego Flores<sup>46</sup>. No hay duda al respecto. La omisión de que fue el recién entronizado rey de Castilla quien las pagó se debe a que en la documentación conocida no aparece este dato, y no lo hace sencillamente porque se trata de una comprobación de ingresos y egresos sin que se preste atención a detalles no económicos<sup>47</sup>.

Partidas contables anteriores, y más completas, declaran sin ambigüedad que el 30 de agosto de 1506, estando en Tudela de Duero, a pocos kilómetros al

---

<sup>43</sup> EICHBERGER, D., *Leben mit Kunst. Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande*, Turnhout, 2002, pp. 234-248; ISHIKAWA, Ch., *ob. cit.*, *passim*.

<sup>44</sup> “Und den Freitag [7 de junio de 1521] wies mir Frau Margareth all ihr schön Ding; darunter sahe ich bei 40 kleiner Täfelein van Ölfarben, dergleichen ich von Reinigkeit und Güt darzu nie gesehen hab”. Cfr. DÜRER, A., “Tagebuch der Reise in die Niederlande”, en ULLMANN, E. y PRADEL, E., *Albrecht Dürer. Schriften und Briefe*, Leipzig, 1978, p. 59.

<sup>45</sup> ZALAMA, M. Á., “Felipe el Hermoso y las artes”, en ZALAMA, M. Á. y VANDENBROECK, P. (dirs.), *Felipe I el Hermoso. La belleza y la locura*, Madrid, 2006, pp. 17-48.

<sup>46</sup> AGS, CMC, 1.ª época, leg. 189, f. 4.

<sup>47</sup> ZALAMA, M. Á., “Felipe I...”, pp. 36-42.



sur de Valladolid, el rey Felipe expidió una cédula en la que ordenaba a su tesorero, Nuño de Gumiel, que pagara a Juan Velázquez 63.672 maravedís “por çiertas cosas que del se compraron de las de la cámara de la reyna doña Ysabel en esta manera, por XXXII tablas de ymágenes de deboción...”. Entre otros objetos también había “una pintura de Lucreçia, diez ducados”, que debía ser muy destacada pues casi doblaba a la tabla con mayor tasación, y que del mismo modo se pensó que fue adquirida por la duquesa de Saboya<sup>48</sup>. No cabe la duda sobre quién fue el comprador, pero aún hay más; en el documento se declara el destino de estas obras: “lo qual se dio a Diego Flores camarero de la duquesa de Saboya para gelo llevar”<sup>49</sup>. En condiciones normales la orden del rey era más que suficiente para justificar la transacción, mas la inopinada muerte de Felipe I, menos de un mes después de expedir la cédula, llevaron al tesorero Gumiel a solicitar de Juana I un documento que refrendara lo ordenado por su esposo y que a la vez es la aprobación de lo que pagó por las pinturas. Por si quedara algún resquicio interpretativo, el documento se repite en otro asiento más adelante, que es una ratificación de lo pagado por el tesorero hecha por doña Juana, que reza lo siguiente: “Que se os reçibieron en cuenta sesenta e tres mill e seys-cientos e setenta e dos maravedís que pagastes al dicho Juan Velasques mi contador mayor por çédula del dicho rey mi señor fecha a treynta de agosto del dicho año, por çiertas cosas que del se conpraron de las de la cámara de la reyna doña Ysabel my señora madre que santa gloria aya en esta manera, por treynta e dos tablas de ymágenes de deboçión LI U CLXXXVIII e por una pintura de Lucrecia, diez ducados, con una mesa guarneçida de plata con unas visagras de unas frechas VIII U DCCXLV, lo qual se dio a Diego Flores, camarero de la duquesa de Saboya, para gelo llevar”<sup>50</sup>. El documento de la reina era el seguro del tesorero ante lo que se intuía un periodo difícil en el que se tendrían que dar muchas explicaciones sobre lo que se había hecho, o si se quiere en qué se había gastado el dinero, durante las diez semanas que Felipe I fue rey de Castilla. Prueba de ello es que al menos otra vez se volvió sobre las cuentas de Nuño de Gumiel, afinando sobre los aspectos económicos pero sin demasiado celo a la hora de precisar las piezas, pues se yerra en el número, se habla de veintitrés tablas por treinta y dos<sup>51</sup>. Este error, nueva prueba de lo poco que interesaban las pinturas, hace perfectamente inteligible el que otro copista se despreocupara

---

<sup>48</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Libros, tapices y cuadros...*, pp. 156 y 188, “Una tabla de la historia de Lucrezia que se mata con un puñal, en tres mil setecientos cincuenta”.

<sup>49</sup> AGS, CMC, 1.ª época, leg. 199, s. f.

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> *Id.*, leg. 183, f. 32.

incluso de las obras y de quién las compró; lo único que se pretendía es que cuadrasen las cuentas para determinar si había que realizar alcances al tesorero.

### 3. EN TORNO AL VALOR DE LAS PINTURAS HACIA 1500

Si la mayoría de las tablas del *Políptico de Isabel la Católica* tardaron más de seis meses en encontrar a alguien que se interesase por ellas, y no por todas pues cuatro, que sepamos, permanecieron sin vender y no se conoce noticia posterior sobre ellas, a las que hay que sumar más de un centenar que nadie quiso, cabe preguntarse cuál era el verdadero valor de la pintura en la época de los Reyes Católicos. Muchas de las obras nos son desconocidas, pero sí tenemos buena parte de las tablas que compró Felipe el Hermoso para regalar a su hermana -se conservan veintisiete, de las que quince forman parte de la colección del Patrimonio Nacional, en Madrid-, sobre las que no hay vacilación a la hora de calificarlas de creaciones pictóricas de altísimo nivel. Si sobre esta valoración la crítica es unánime, se muestra dividida respecto a la autoría. Generalmente se adscriben a los dos pintores que la reina tenía a sueldo en su casa: Michel Sittow y Juan de Flandes. El primero entró al servicio de la soberana en 1492, Juan de Flandes lo hizo en 1496, y permanecieron hasta la muerte de doña Isabel<sup>52</sup>. Asimismo se supone que fue Juan de Flandes el autor de la mayor parte<sup>53</sup>, si bien la única referencia que tenemos sobre la autoría es a Michel Sittow, a quien se adscriben dos de las tablas<sup>54</sup>, por otro lado el único pintor que aparece como autor de unas pinturas en la relación de la almoneda<sup>55</sup>.

Datadas en la última década de la vida de Isabel la Católica, estas tablas están a la altura de las mejores creaciones del arte flamenco del momento y, sin embargo, apenas se mostró interés por ellas. La razón no es otra que en torno a 1500 el valor que se adjudicaba a la pintura era muy diferente al que tendrá unas décadas más tarde y, evidentemente, al de la actualidad. En general se tasaron en mayores cantidades que otras pinturas, de manera que las cuarenta y siete tablas se apreciaron en un total de 76.500 maravedís (204 ducados), monto im-

<sup>52</sup> TORRE, A. de la, *La casa de Isabel la Católica*, Madrid, 1954, *passim*.

<sup>53</sup> El debate es interminable. El estudio más reciente, que recoge las opiniones críticas anteriores, en ISHIKAWA, Ch., *ob. cit.*

<sup>54</sup> "...ung double tableau de la main de Michiel, de l'Assumpcion de Nostre Seigneur et de celle de Nostre Dame..."; inventario de bienes de Margarita de Austria en Malinas realizado en 1516; cfr. TRIZNA, J., *ob. cit.*, pp. 72-73.

<sup>55</sup> Aunque se repite en la documentación el nombre de maestro Felipe (Felipe Morras), iluminador y pintor de la reina, en realidad no hizo sino tasar las pinturas. La aparición del rótulo que mostraba "Jerónimo", que se quiere identificar con El Bosco, no deja de ser una hipótesis. Cfr. *supra*.

portante pero no hay que olvidar que se trataba de casi medio centenar de obras. Las cantidades como absolutos no dicen demasiado en la actualidad al tratarse de épocas muy alejadas, por lo que es más fácil hacerse una idea del verdadero valor a través de comparaciones. Por ejemplo, Isabel la Católica regaló en octubre de 1500 un vestido a su hija María, convertida en reina de Portugal, que se tasó en 631.250 maravedís<sup>56</sup>, y eso sin contar la tela y el oro que llevaba. Se trataba de un caso excepcional, pues el traje estaba cubierto de perlas, mas muestra la importancia de lo material por encima de la creación artística: un solo vestido multiplicaba por más de ocho el valor de todas las tablas del *Polipítico de Isabel la Católica*. Entonces, como ahora, los metales preciosos y la pedrería alcanzaban elevadas cotizaciones; ahora, no entonces, la pintura puede estimarse en precios desorbitados. Otro ejemplo de la realidad de aquel momento se extrae de la comparación con los tapices. Considerados durante mucho tiempo obras de segunda fila, pues el *disegno* del autor del cartón se veía violentado por las características del material, además, o sobre todo, porque su hechura implica el detestado trabajo manual que los artistas se esforzaron por alejar de su mundo, en la época que nos ocupa tenía un reconocimiento mucho mayor que las pinturas<sup>57</sup>.

En definitiva, se puede concluir que la reina Católica reunió un elevado número de pinturas -número todavía sin determinar que quizá no alcance el establecido por Madrazo aunque sí supera con creces el que creyó Sánchez Cantón- si bien eso no supone que tuviese un especial interés por ese arte. Todo indica que la soberana, como otros personajes de su tiempo, prefería otras manifestaciones artísticas y el hecho de que alrededor de un tercio de las pinturas que se pusieron en venta tras su muerte no encontrase cliente alguno, parece la prueba definitiva del desinterés de la sociedad de aquel momento por las obras únicamente de pincel. La reacción ante las tablas de Michel Sittow y Juan Flandes no es sino la constatación de sentir general. No hay anormalidad en ese proceder. La primacía de la pintura instaurada por los italianos, y de forma especial por el texto de Vasari, nos lleva a mediados del siglo XVI<sup>58</sup>, sin que antes se mostrara un especial acercamiento. Así, cuando Carlos V desvalijó el tesoro de su madre en 1524 no se llevó ni una sola de las pinturas que allí había, y prácticamente no dejó nada de oro o plata, pero también se interesó por los magníficos tapices y no tardó en apoderarse de ellos. Por contra, los siete retra-

---

<sup>56</sup> AGS, CMC, 1.ª época, leg. 93, f. 134.

<sup>57</sup> Sobre la valoración de las diferentes artes en torno a 1500, cfr. ZALAMA, M. Á., "Isabel la Católica y las joyas...", pp. 331-353.

<sup>58</sup> VASARI, G., *Le vite...* La primera edición data de 1550; la segunda, revisada y ampliada, de 1568.

tos que Juana I llevó consigo a Tordesillas, uno de ella misma, otro de su madre y dos de sus hermanas, Isabel, reina de Portugal, y Catalina, reina de Inglaterra, se encuentran entre los escasos bienes de la soberana que no expoliaron sus familiares, y permanecieron en su poder hasta su muerte, cuando se entregaron a su nieta Juana, princesa de Portugal, entonces gobernadora de España<sup>59</sup>. El desinterés por la pintura era patente, y eso que ya se estaba en 1555.



Fig. 1. *Isabel la Católica*. Juan de Flandes (atr.). Hacia 1500.  
Patrimonio Nacional. Palacio Real. Madrid.

---

<sup>59</sup> ZALAMA, M. Á., *Vida cotidiana ...*, pp. 336-339.

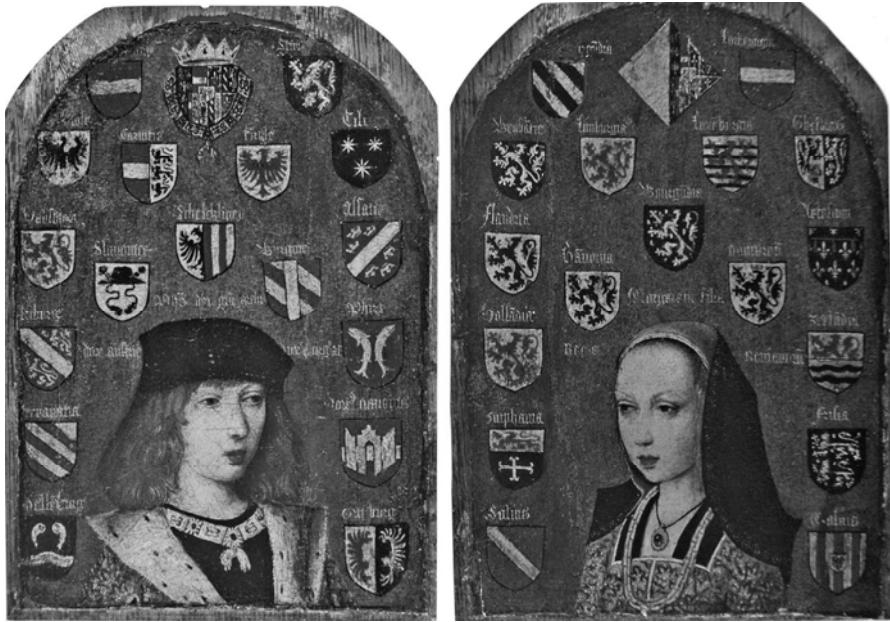


Fig. 2. *Felipe el Hermoso y Margarita de Austria*. Taller de Pieter van Coninxloo. Ca. 1495. *The National Gallery*. Londres.



Fig. 3. *Carlos V, Leonor de Francia e Isabel de Dinamarca*. Maestro del gremio de San Jorge. Ca. 1502. *Kunsthistorisches Museum*. *Schloss Ambras*. Innsbruck.



Fig. 4. *Juana I*. Maestro de la vida de José o de la Abadía de Afflighem. Ca. 1500. Museo Nacional del Colegio de San Gregorio. Valladolid.



Fig. 5. *La pesca milagrosa* (Políptico de Isabel la Católica). Juan de Flándes (atr.). Ca. 1500, Patrimonio Nacional. Palacio Real. Madrid.



Fig. 6. *Asunción de María* (Políptico de Isabel la Católica). Michel Sittow Ca. 1500. The National Gallery. Washington.