

Jesucristo y el Emperador Cristiano

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN CELEBRADA EN LA CATEDRAL DE GRANADA
CON MOTIVO DEL AÑO JUBILAR DE LA ENCARNACIÓN DE JESUCRISTO
Y DEL V CENTENARIO DEL NACIMIENTO DEL EMPERADOR CARLOS

GRANADA, 8 DE JULIO AL 8 DE DICIEMBRE

Edición a cargo de
FRANCISCO JAVIER MARTÍNEZ MEDINA



PUBLICACIONES OBRA SOCIAL Y CULTURAL CAJASUR
Córdoba, 2000

CATÁLOGO

EDICIÓN:

Obra Social y Cultural de CajaSur
Arzobispado de Granada

EDICIÓN A CARGO DE:

Francisco Javier Martínez Medina

ÁREA ICONOGRÁFICA:

Juan José Justicia Segovia

ÁREA DOCUMENTAL:

Luis Moreno Garzón
María Dolores Parra Arcas

COORDINACIÓN:

Pedro Salinas Aivar
Emilio Caro Rodríguez

AUTORES:

Antonio Cañizares Llovera
Miguel Castillejo Gorraiz
Francisco Javier Martínez Medina
Antonio Domínguez Ortiz
Sebastián Sánchez Maldonado
Ignacio Henares Cuéllar
Juan Calatrava Escobar
Pedro Salmerón Escobar
Juan Manuel Barrios Rozúa
María Julieta Vega García-Ferrer
Juan José Justicia Segovia
Antonio Gallego Morell
Luis Moreno Garzón
María Dolores Parra Arcas
Miguel Angel León Coloma
Manuel Sotomayor Muro
Ramón González Ruiz
Eduardo Fresneda Padilla
Ana Baldomero Mascaró
Andrés María Adroher Auroux
Manuel López López
Tarsicio de Azcona, O.F.M. Cap
Rafael López Guzmán
Mariano Ortega Gámez
María Pilar Bertos Herrera
Victoriano del Cerro Bex
Francisco González de la Oliva
Miguel López Rodríguez
Cándido del Pozo, S.I.
Urbano Alonso del Campo
Francisco Benavides Vázquez, O.H.
Antonio Navas Gutierrez, S.I.
Estanislao Olivares, S.I.
Julián José Lozano Navarro
Manuel Barrios Aguilera
Camilo Álvarez de Morales
Emilio Molina López
Antonio Moreno Garrido
Juan Sánchez Ocaña
David Torres Ibáñez
Emilio Caro Rodríguez
Cristina Viñes Millet

María José Martínez Justicia
Domingo Sánchez-Mesa Martín
Dionisio Olgoso Moreno
María Trinidad Fernández Mesa
Miguel Alarcón Castellanos

AUTORES DE FOTOGRAFÍA

Manuel Pijuán, pp. 31, 43, 45, 58, 59, 67, 68, 69, 70, 71, 75, 76, 77, 81, 83, 89, 91, 93, 101, 117, 118, 119, 121, 127, 128, 130, 131, 133, 134, 138a/b, 139, 154, 156, 157, 159a, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 177, 181, 186b, 187, 189, 197, 199, 201, 203, 205, 207, 209, 211, 213, 215, 217, 219, 221, 223, 225, 227, 229, 231a/b, 233a/b, 235, 237, 239a/b, 241, 243, 245, 247, 249, 251, 253, 257, 259, 267, 271, 275, 277, 283, 285, 287, 289, 299, 311, 315, 319, 323, 327, 331, 333, 334a, 369, 370a/b, 379, 381, 387, 391, 417, 427, 428, 465, 467, 469, 471, 473, 475a/b, 481, 483, 484, 488, 491, 504a/b/c, 505a/b, 506a/b/c, 507, 509, 513, 527, 528, 529, 530, 535, 538, 540, 541, 543, 544, 545, 555, 563, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 585, 594b, 595, 596, 598, 599, 602, 603, 605, 607, 609, 611, 613, 615, 620a, 625a/b, 626a/b, 627a/b, 628, 629, 630, 631a/b, 632a/b, 634, 635, 636, 637, 639, 640, 642, 645, 646, 647, 648, 653, 656, 664, 669, 671, 672a/b, 673, 674, 675a/b, 676, 677, 678, 679, 680a/b, 681a/b, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697b, 698, 699, 701, 702, 709, 710, 719, 720a/b/c, 721a/b/c, 722a/b/c/d, 723b, 725, 727.

Foto Video Macro, pp. 37, 46, 47, 63, 97, 159b, 186a, 255, 261, 265, 269, 293, 297, 301, 303, 334b, 335a/b, 336a/b, 375a/b, 397, 399, 401, 402, 405, 407, 413a/b, 414, 415a/b/c, 416, 418, 425, 432a/b, 433, 435a/b, 436, 437, 440, 441, 499, 515, 516, 517, 518, 520, 523, 524, 525, 526, 536, 548, 550, 553, 558, 565, 566a/b, 567a/b, 568, 570, 573, 574, 575, 587, 589, 591, 593, 594a, 616, 621, 651, 655, 657, 658, 660, 662, 667, 689, 690, 705, 714, 715.

Francisco Javier Martínez, pp. 62, 64, 85, 92, 98, 103, 105, 106, 109, 383, 519.

Capilla Real, pp. 477, 479, 500, 501, 502, 503.

Dionisio Olgoso, pp. 185, 281, 745, 746a/b, 747a/b.

Miguel Moreno, pp. 142, 143, 144, 145, 146.

Museos Vaticanos, pp. 620b/c, 622a/b, 623a/b, 624.

Eurofoto 2. Toledo, pp. 34, 419a/b, 420, 429a/b.

Patrimonio Nacional, pp. 41, 421a/b, 422.

Cacho Fotografía. Valladolid, pp. 371, 373.

Blas Maza, pp. 521, 522.

Fernando López, pp. 191, 299.

Manuel López y Andrés Adroher, pp. 453, 456, 458, 461.

Manuel Lirola, pp. 263, 294.

Santiago Toral, p. 273.

Javier Algarra, pp. 120, 385, 533.

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

Imprenta San Pablo, S. L. - Córdoba
Sor Angela de la Cruz, 12 - Teléfono 957 283 306
ISBN: 84-7959-355-5
Depósito Legal: CO. 999/2000
Impreso en España - Printed in Spain

Lenguajes plásticos y propaganda dinástica en la Capilla Real de Granada

Miguel Ángel León Coloma

«Junto a la catedral nueva hicieron los Reyes Católicos una hermosa capilla, que bien pudiera llamarse iglesia... y aquí labraron sus sepulcros de mármol, que son harto hermosos para España; junto a ellos está depositado en un ataúd, por no estar aún terminado su sepulcro, el rey Felipe, pues esta capilla es el lugar en que por disposición de don Fernando y doña Isabel se han de depositar todos los reyes de España, por haber conquistado ellos aquella tierra a los infieles. A los lados del altar mayor están el rey y la reina de bulto y en pintura; y en dos altares que están más abajo, en uno, su hija, y en el otro, el rey con el príncipe don Juan, todos al natural...»¹.

A través de los ojos –y de los intereses– de Andrea Navagero es posible asomarse a la Capilla Real de 1526, la misma que visita Carlos V cuando se instala en Granada durante seis meses, después de celebrar su boda en Sevilla: un espacio de proporciones grandes, en realidad una pequeña iglesia adosada a la Catedral más que una capilla de la misma; un presbiterio presidido por un retablo del que sólo atrajo su atención los retratos de los reyes colocados a uno y otro lado; y el sepulcro real que diez años antes había esculpido un escultor florentino, luciendo en el centro del crucero demasiado bello para España. Comentario desdeñoso, pero expresivo de las sospechas, no infundadas, sobre la apreciación de una obra paradigmática del clasicismo italiano por parte de un país cuya cultura artística era entonces predominantemente nórdica.

Demostraba el embajador veneciano estar bien informado cuando esgrimía la conquista cristiana como determinante del deseo de los Reyes Católicos de yacer en Granada, lo que explícitamente había confirmado el propio don Fernando en su testamento². No consta, sin embargo, disposición alguna de aquellos a favor de la constitución de un panteón dinástico, recurrente afirmación historiográfica con la que se justifica incluso la conversión de la cabecera de la Catedral en mausoleo imperial. En el ánimo de los reyes conquistadores de Granada no parece haber existido otro deseo que el de hacer de la ciudad y de la Capilla Real el panteón de sus personas; ni siquiera el de su propia familia. La voluntad de la reina, testamentariamente expresada, no fue otra que la de ser enterrada junto al rey, a lo que supedita incluso el serlo en Granada si aquél, en contra de lo convenido en vida y de la común fundación regia, optase por otro lugar. En el testamento de don Fer-

nando no se alude a otro depósito de cuerpos en la Capilla Real que el de doña Isabel y el suyo propio, a pesar de que su yerno Felipe de Habsburgo, fallecido diez años antes, había expresado el deseo de yacer en Granada si le sorprendía la muerte en sus reinos españoles³; y a pesar también de que su propia hija Isabel, fallecida reina de Portugal y princesa de Asturias en 1498, permanecía depositada en el Convento de Santa Isabel de Toledo, sin que su traslado a la cripta de la Capilla Real fuese satisfecho por el rey, ni ordenase satisfacerlo en su propio testamento, conculcando así la última voluntad de la Reina Católica⁴. Las reducidas dimensiones de la cripta no avalan tampoco un proyecto funerario de mayor envergadura. Pero lo que quizá resulta más ilustrativo a propósito de su carácter estrictamente personal, es la decisión de los reyes de mantener en Ávila el cadáver del bienamado príncipe don Juan, al que se conmemoraría con la erección del monumento funerario que, por disposición testamentaria de su madre, le erigiría don Fernando en Santo Tomás el Real; y ello a pesar de que el príncipe había expresado el deseo de yacer junto a sus padres⁵.

La redefinición de este espacio fúnebre correspondió a la iniciativa del propio Carlos V, quien se aprestará devoto a magnificar la fundación de sus abuelos, dilatando al mismo tiempo los estrechos límites personales con los que originalmente había sido concebida. De este modo, el primigenio panteón de los Reyes Católicos pasará a convertirse, desde los inicios del reinado de su nieto, en un panteón dinástico al que el emperador vinculará incluso desde 1522 el depósito de su propio cuerpo⁶.

Las intervenciones de Carlos V sobre el espacio institucional y físico de la fundación real se suceden desde su llegada a España para tomar posesión formal de sus reinos, lo que se produce en una difícil situación política. Contra el viento y marea del malestar que habría de suscitar, el joven duque de Borgoña se había hecho proclamar rey de Castilla y Aragón en vida de su madre la reina propietaria, negándose a aceptar el status de simple gobernador de unos reinos cuya titularidad, a la muerte de su abuelo, seguía ostentando oficialmente doña Juana; una maniobra que ha sido calificada como un auténtico golpe de Estado⁷. El problema dinástico se complicaba por la presencia de su hermano el infante don Fernando que, nacido y educado en Castilla, era preferido al extranjero de Gante, aglutinando su persona un partido donde canalizaban descontentos de todo tipo. Carlos, consciente del problema, le envió de inmediato a Flandes, contraviniendo la petición que en sentido contrario habían expresado formalmente las cortes castellanas. El encuentro con éstas, reunidas en Valladolid a principios de 1518, tuvo lugar en un tenso clima de recelo e incompreensión. Los procuradores le expresaron sus quejas sobre la codicia de sus consejeros flamencos, le recordaron las limitaciones del poder real y, asimismo, la superioridad de los derechos de su madre, quien seguía siendo la reina de Castilla, lo que quedó manifiesto en el lenguaje discriminatorio de los procuradores que se referían a ella con el título de Majestad y a don Carlos con el de Alteza. Las cosas no fueron mejor en la Corona de Aragón. La oposición y obstinación que encontró en las cortes aragonesas y catalanas, obligó a prolongar su estancia en Zaragoza desde mayo hasta finales de enero de 1519, y un año entero en Barcelona, donde recibe la noticia de su elección al Sacro Imperio Romano Germánico. El discurso que, en nombre del rey, pronunció el obispo de Badajoz ante las cortes reunidas en Santiago, poco antes de la partida para coronarse emperador, pretendió neutralizar la imagen de rey extranjero y promocionarse como continuador de la política de los Reyes Católicos, argumentando la adopción de la lengua, el vestuario y las



Retrato de la reina Juana y su esposo Felipe. Alonso de Mena. Capilla Real. Retablo relicario del crucero izquierdo.

costumbres caballerescas, y proclamando asimismo su deseo de vivir y morir en estos reinos predilectos. La aceptación del Imperio, que había elevado la tensión política, se justificó en unos términos que hacían evocar las gloriosas gestas del reinado de sus abuelos: «para desviar grandes males de nuestra religión cristiana...» y para «la empresa contra los infieles enemigos de nuestra santa fe católica». Don Carlos abandonó la península sin conseguir disipar el ambiente de aguda crispación, con brotes incluso de manifiesta rebeldía, que preludiaba el inmediato levantamiento comunero⁸.

En este contexto de malestar y desafección que cuestiona su legitimidad como rey, el Habsburgo inicia una intensa y programática actuación sobre el lugar más carismático de sus reinos: la Capilla Real de Granada⁹, panteón de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, con la intención de reverenciar su memoria y afianzar de paso su precaria posición como descendiente y sucesor, renovando el compromiso de la Corona con la defensa y propagación de la fe, ideales sobre los que el orgullo castellano había cifrado su horizonte de grandeza.

Esta iniciativa empieza a documentarse en 1518, cuando por real cédula expedida en Zaragoza el 13 de octubre, amplía hasta veinticinco el número de capellanes y crea nuevos cargos para distinción de quienes «ganaron la ciudad y Reino de Granada, poniendo sus personas a mucho peligro y trabajo, por la honra de Dios y ensalzamiento de la fe católica e acrecentamiento destos Reynos»¹⁰. El 20 de ese mismo mes se suscribe un contrato para hacer la gran reja del crucero, en el que asoma la impaciencia del monarca por concluir lo más tempranamente posible la definición plástica de este espacio¹¹. También entonces debió encargarse el retablo mayor¹², contratándose con Fancelli un nuevo sepulcro real para los padres del rey en Zaragoza el 21 de diciembre de este mismo año; contrato

revalidado con Bartolomé Ordóñez tras la muerte del escultor florentino en Barcelona el 1 de mayo de 1519¹³. El cenotafio se destinaba a la Capilla Real de Granada, lo que supone ya la primera intervención en la reorientación dinástica del panteón regio, en detrimento de su prístino carácter personal. El 20 de septiembre de 1520, otra Real Cédula dispone el traslado de los cadáveres de sus abuelos del convento de San Francisco de la Alhambra a la Capilla Real¹⁴, lo que reitera, al no haberse ejecutado, el 7 de octubre de 1521.

La primera expresión del deseo del emperador de ser inhumado en la Capilla Real se consigna en el testamento que redacta en Brujas el 22 de mayo de 1522¹⁵. La designación no se produce con exclusividad, ya que contempla como alternativas otros dos panteones, en función del lugar donde se produjese el óbito y de la restitución a su corona del ducado de Borgoña: la iglesia colegial de Nôtre Dame de Brujas, o la Cartuja de Champmol en Dijon. Entretanto, la dignificación material de la fundación granadina continúa, y en enero de 1524 Antonio de Fonseca redacta un memorial sobre lo que faltaba proveer, consignándose entre otras cosas la realización de los retablos de las capillas del crucero, las pinturas del altar mayor que se habían contratado con Berruguete y el traslado del sepulcro de los padres del emperador¹⁶. El 15 de diciembre de 1525 ingresan en la cripta los restos del rey Felipe, transferidos desde Tordesillas por mandato de su hijo.

Durante su larga estancia en Granada, el emperador pudo comprobar por sí mismo los progresos del panteón real. Es entonces cuando concede a la Capilla Real el privilegio de jurisdicción exenta y manda revisar sus primitivas ordenanzas; ordena restituir a su custodia la espada del Rey Fernando que retenía la Catedral; dispone la sustitución de los bultos orantes de sus abuelos colocados en el retablo; recaba información sobre el estado en el que se encontraba el sepulcro de sus padres, cuya conclusión y envío se había diferido a la muerte de Ordóñez por falta de liquidez; y solicita pareceres sobre su posible ubicación en la Capilla Real, manifestando su inquietud por el perjuicio que podría ocasionarse al sepulcro «de los Reyes Católicos que conquistaron este reino e mandaron fabricar la dicha capilla»¹⁷. A pesar de la injerencia que el traslado de los restos de su padre había supuesto en el proyecto funerario de los fundadores, el emperador sigue reconociendo y reverenciando la Capilla Real como el lugar conmemorativo de los conquistadores de Granada.

El enaltecimiento de la fundación continúa con la concesión, por bula de Paulo III (8 de octubre de 1537), del privilegio de constituirse en cabildo «con las gracias e indulgencias de que gozan las Iglesias Catedrales de estos Reinos», atendiendo una petición del soberano. La muerte de la emperatriz en 1539 y su inmediato traslado a la Capilla Real, marcan la decisión de Carlos V de convertir ésta en el panteón imperial. La inclinación finalmente por sus reinos peninsulares, pudo haber estado determinada, más que por el matrimonio con una princesa portuguesa¹⁸, por la circunstancia de que también ella era nieta de los Reyes Católicos, lo que reforzaba la vinculación imperial con la fundación granadina. También pudo haber pesado la resignación del soberano a la pérdida del ducado de Borgoña, tras haberlo reconocido posesión territorial de Francia con la firma de la Paz de Cambrai (1527). En cualquier caso, la elección de la Capilla Real como lugar para su propia sepultura parece inequívoca, porque el destino del cuerpo de la emperatriz era inalienable del suyo propio, tras el acuerdo adoptado por ambos en vida de ella¹⁹. El nuevo depósito redundaba, por otra parte, en el enaltecimiento de la institución a la que don Carlos concede el privilegio de Aula Regia, no permitiéndose de rejas adentro poner sitial, almo-

hada o reclinatorio para nadie, fuese cual fuese su dignidad, exigiéndose para los cuerpos reales la misma reverencia y acatamiento que disfrutaban en vida. Instituye asimismo cuatro nuevas capellanías al servicio de la emperatriz, expresando su voluntad de que formaran con los capellanes antiguos un mismo cuerpo. El codicilo que don Carlos suscribe en Madrid el 5 de noviembre de 1539, confirma su decisión de ser enterrado en Granada²⁰.

El mayor obstáculo que se alzaba ante el proyecto era la limitación propia de un espacio desbordado en sus usos primigenios. El intento de salvarlo se produjo encargando a Diego de Siloe en 1543, la redacción de un memorial sobre «los lugares y espacios que ay en la capilla para que en ellos se puedan poner sepulcros syn envarazar el sitio de ella»²¹. El escultor arquitecto llegó a proyectar hasta doce monumentos funerarios: dos a los lados del altar mayor; dos sobre los arcos de ingreso a las capillas hornacinas; cuatro en el interior de éstas –dos en los muros fronteros a la entrada y otros dos en los pies–; dos en el crucero –uno sobre la portada de la sacristía y otro en el muro frontero; y finalmente otros dos fuera ya del Aula Regia, uno sobre la puerta principal y otro en frente. La misma preocupación del emperador anteriormente expresada a propósito de la instalación del sepulcro de sus padres, reaparece en el proyecto de Siloe, respetuosísimo con la memoria de los reyes fundadores, cuyo mausoleo, situado en el centro del crucero, no sufría competencia con los doce nuevos cenotafios. Preocupaba también «el embarazo» que estos podían infligir en un espacio que, aunque más parecía iglesia que capilla, hubiese quedado finalmente comprometido. Por eso, la ampliación fue prevista por Siloe a costa de sepulcros parietales que no suponían obstrucción alguna en el ritual fúnebre desplegado en torno de estos muros. El informe de Siloe acababa augurando que el programa funerario no sólo no supondría embarazo alguno, sino que redundaría en el ornato de la Capilla «con tal que el artífice tenga tan buen yngenio y arte que sepa dar el talle a la dicha obra según se requiere



Sepulcro de la reina Juana y su esposo Felipe. Bartolomé Ordóñez. Capilla Real.

y ansy mesmo tenga aviso de lo que conbiene para firmeza de la dicha capilla». No es difícil adivinar a quien estaba promocionando Siloe para esta importante intervención.

Seis años después, el traslado de los cadáveres de los infantes don Juan y don Fernando, hijos del emperador, y el de la princesa doña María, esposa del futuro Felipe II, confirma vigente la idea del panteón imperial, del que existe expresa y contundente confirmación en el testamento del propio soberano, redactado en Bruselas el 6 de junio de 1554, con la disposición de ser enterrado en la Capilla Real de Granada:

«Ordenamos y mandamos que do quiera que nos hallemos cuando Nuestro Señor Dios fuere servido de nos llevar para la otra vida, nuestro cuerpo sea sepultado en la cibdad de Granada, en la Capilla Real en que los Reyes Católicos de gloriosa memoria, nuestros abuelos y el rey don Felipe, mi señor y padre, que santa gloria haya, están enterrados, que los dichos reyes Católicos mandaron edificar y dotaron, y Nos después mandamos acrecentar y dotar, en el lugar y parte de la dicha capilla que pareciere a mis testamentarios, con que sea en que mis padres e abuelos sean preferidos. Y cerca de mi cuerpo se ponga el de la Emperatriz, mi muy cara y muy amada muger, que Dios tenga en su gloria»²².

Cuatro años después, en el codicilo suscrito en Yuste el 9 de septiembre de 1558, doce días antes de su muerte, Carlos revoca su anterior voluntad, y alegando su abdicación y retiro en el citado monasterio jerónimo dispone ser enterrado en él, deseo que, no obstante, supedita al de su hijo el rey «para que él haga y ordene lo que sobrello le parecerá, con tanto que de cualquier manera que sea, el cuerpo de la Emperatriz y el mío, estén juntos conforme a lo que ambos acordamos en su vida»²³. Según Fray José de la Cruz, el emperador habría desechado la posibilidad de yacer junto a sus abuelos considerando que «por razón y orden de naturaleza no les podía ni debía preceder, pues en cierta manera sería desacato, y que por otra parte, si se dejaba preceder de ellos hacía notorio agravio a su dignidad imperial»²⁴; una circunstancia que, sin embargo, no había interferido un proyecto madurado durante más de treinta años.

Sin embargo, las instrucciones impartidas al año siguiente por Felipe II en el sentido de trasladar a la Capilla Real los restos del emperador, los de doña Juana y los de las reinas de Francia y de Hungría²⁵, suponen la revalidación de Granada como panteón dinástico e imperial, hasta que acabe por imponerse el ambicioso proyecto funerario escorialense. En octubre de 1573 comisionaba al obispo de Jaén y al duque de Alcalá para que condujesen a San Lorenzo los cuerpos existentes en la Capilla Real (el de su madre la emperatriz, el de su primera esposa y los de sus dos hermanos), acompañando de vuelta el de la reina doña Juana a Granada²⁶. A pesar de las gestiones emprendidas por el rey en 1591 para instalar el otro sepulcro real que permanecía depositado en el Hospital Real, median-do un informe de Juan de Vega y Ambrosio de Vico sobre las alternativas para su colocación en la Capilla, esto no se llevará a cabo sino en 1602, optándose básicamente por la solución defendida por aquellos: «mudar el sepulcro de los señores Reyes Catholicos a un lado y el que se pretende asentar a otro lado... desta manera quedarán estos sepulcros en correspondencia el uno al otro y muy gratos a la vista y causarán ornato a la dicha real capilla y queda bastante espacio y lugar en la dicha capilla»²⁷. Los criterios barajados entonces eran de signo estético y funcional, no existiendo ya la preocupación, expresada por el emperador e inherente al proyecto funerario de Siloe, de ocasionar perjuicio al cenotafio

de los fundadores. Es más, cuando en la citada fecha una orden de Felipe III dispone la instalación del sepulcro de los padres del emperador, según las indicaciones de Francisco de Mora, se le reserva el lugar más preeminente, relegando el de los Reyes Católicos al lado de la epístola. La Capilla Real se percibía no ya como el lugar para la memoria de quienes unificaron las dos Coronas y culminaron la reconquista cristiana, sino como un espacio emblemático de la dinastía, donde era posible reencontrar los orígenes de la Casa de Habsburgo en España a partir de la unión de Juana de Castilla y Felipe de Borgoña, «rey de las Españas, el primero tanto en el nombre como en la dinastía austríaca», según reza el epitafio que se redactó posteriormente.

Las siguientes intervenciones que se suceden en la Capilla a principios de la cuarta década del siglo, son ilustrativas de los nuevos significados injertados en este espacio. En 1630 una real cédula de Felipe IV dispone la construcción de los actuales retablos relicarios del crucero²⁸. En la predela del situado en el lado del evangelio, Alonso de Mena esculpó los bustos de los Reyes Católicos, deducidos de las efigies orantes de Bigarny; y los de Felipe y Juana, la otra pareja real inhumada aquí. En la del otro retablo, los de Carlos V, a partir del retrato troquelado por Leone Leoni en una medalla de plata que conserva el Museo del Prado²⁹, y la emperatriz Isabel, según el famoso retrato de Tiziano; junto a los de la pareja reinante, Felipe IV e Isabel de Borbón, muy próximo éste al coetáneo retrato de Velázquez perteneciente a una colección privada de Nueva York y, asimismo, al retrato ecuestre del Prado. Los altares que vio Navagero con retratos de los Reyes Católicos y sus hijos, definitivos del carácter personal del panteón de Granada³⁰, eran sustituidos por una galería de reyes que confirmaba el significado dinástico de un espacio que se reconocía, por ende, vinculado a la grandeza del imperio. En tal sentido, no deja de ser significativo que cuando al año siguiente se contrata la pintura de los dos descomunales lienzos heráldicos que figuran sobre los dos retablos, los escudos representados no sean, contra toda lógica, los de Felipe IV o los de los Reyes Católicos, sino las «armas imperiales del Señor emperador Carlos quinto... todo adornado con las águilas imperiales, tuzón y coronas», incluyendo en las esquinas «las quatro empresas del señor Emperador, que son las columnas, mundo, bastones de Borgoña con los eslabones y pedernales»³¹.

Este espacio para la dinastía es también un escaparate excepcional de la pluralidad de opciones artísticas que confluyen en el arte español de la segunda década del siglo, coincidiendo en la provisión del monumental mobiliario de la Capilla Real las comitencias



Retablo Mayor de la Capilla Real.

de fines del reinado de los Reyes Católicos y la inicial del emperador. En tal sentido, el año de 1517 no deja de ser asombroso de la culminación y coincidencia de dos realizaciones aún vinculadas al patrocinio del Rey Católico ya difunto: el sepulcro real, quintaesencia del clasicismo italiano, y la portada principal de la Capilla Real, un brillante episodio artístico del gótico final. Las imágenes de los apóstoles que se deslizan por la arquivolta de ésta, están animadas sin embargo por una sugestión que ya no es nórdica, influidos como están por la imaginería del mausoleo que Fancelli ha instalado poco antes. El propio epitafio, redactado en impecables capitales imperiales, introduce otro agudo contraste con los caracteres góticos de la inscripción que a partir de este mismo año va a recorrer el perímetro mural de la Capilla.

Tipológicamente el monumento funerario se aparta de la tradición tumular castellana, adoptando una forma troncopiramidal que supone una interesante revisión del sepulcro del príncipe don Juan, replanteamiento a su vez del mausoleo de Sixto IV. La figuración de Fancelli se aparta, sin embargo, de la tensión dramática del lenguaje formal del Pollaiuolo que exhibe el bronceo cenotafio sixtino, optando por la versión más idealizada del clasicismo, la que consiguió desplazar de Italia el expresivismo realista donatelliano de la mano de unos cuantos escultores: Bernardo y Antonio Rossellino, Desiderio da Settignano, Mino da Fiesole y Benedetto da Maiano. Los ángeles y niños tenantes del sepulcro, como el ambivalente relieve de sus tondos, derivan de esta poética cultural que, renovada por Rafael, se mantiene vigente en Italia a principios del *cinquecento*, siendo su más brillante exponente Andrea Contucci, el Sansovino, con el que la figuración de Fancelli mantiene estrechos puntos de contacto (*El Bautismo*), asomando también el influjo rafaelesco no sólo en la traducción de los temas ecuestres de extracción anticuaria (*San Jorge* y *Santiago Matamoros*) sino también en los episodios figurativos del friso. También acredita su imaginería la influencia del arte contemporáneo de los Lombardo, Tullio especialmente (*San Juan Evangelista*, por ejemplo), reputado en el tratado de Gaurico (1504) como el mejor escultor en mármol que ninguna época haya conocido. Por otra parte, su rico y erudito repertorio ornamental, tributario directa o indirectamente de la Roma augustea y flavia se convertirá en un bagaje de soluciones a disposición de escultores y pintores desde el momento mismo de su colocación en el crucero de la Capilla Real³².

La coincidencia en el tiempo y en el espacio de la portada principal y del cenotafio real, supone el inicio de la convivencia de los modelos nórdico e italiano como alternativas culturales del arte promovido por la corte durante todo el siglo XVI. La elección de Fancelli como *tombier* de la monarquía, revela más que un viraje, una diversificación de sus intereses artísticos a fines del reinado, independientemente de que la responsabilidad de la misma recayese en el intermediario en materia artística del Rey Católico³³. En cualquier caso, la designación del florentino, quien ya había trabajado para la Corona realizando el sepulcro del príncipe, supone una reincidencia en la opción italiana como alternativa que se valora y aprecia, no importa en qué grado. A este respecto, la presencia del Botticelli y del presunto Perugino en la colección de pintura flamenca de la Reina Católica, acredita una mayor continuidad cultural³⁴ que la irrupción violenta del mausoleo real en un contexto espacial³⁵ que, no obstante su vinculación con las experiencias renovadoras del reinado, sigue siendo esencialmente gótico. Por otra parte, la contratación con Fancelli, ya en los inicios del reinado de Carlos I, de un tercer sepulcro para los padres del monarca, es reveladora de la inercia de una iniciativa artística que antepone pragmáticamente

te la garantía del resultado a la preocupación por diferenciar la promoción de los dos reinados. Por último, la incorporación a la portada de sugerencias fancellianas es una primera muestra del carácter experimental que va a tener la Capilla Real como taller artístico, a partir de la concurrencia de grandes obras y primeras figuras de la vanguardia.

La siguiente realización relevante fue la gran reja del crucero³⁶ que sirve para comunicar, más que para separar, la promoción artística de los dos reinados. Su autor, Maestro Bartolomé y un primer proyecto, fueron ya recomendados por el conde de Tendilla a Fernando el Católico en 1513. El contrato, celebrado en Zaragoza cinco años después, supone la primera aparición documentada de Antonio de Fonseca como interlocutor artístico del soberano y, asimismo, la expresión de una vocación romanista vinculada a la comitencia imperial que, a tenor de los resultados, no debía ser excesivamente rigurosa y purista. En la heráldica del paño central, formalizada aún con resabios góticos, se adoptan soluciones ornamentales italianas que derivan del sepulcro real: así las coronas de frutos que orlan el escudo y las divisas, sostenidos por ángeles³⁷. El programa de imágenes –ya sí decididamente clásicas– de su crestería es probablemente una adición que se le exigió al rejero³⁸, siendo inconcebible sin la colaboración proyectual de los artistas entonces activos en la Capilla³⁹ o la emulación de alguna de las soluciones compositivas del retablo⁴⁰, como el *Martirio de San Juan Evangelista*. Esta pragmática circulación de ideas se advierte también en una intervención posterior, el programa ornamental de los antepechos del presbiterio que realiza Francisco Florentín, sorprendentemente a partir de diseños suministrados por Bigarny⁴¹. En ellos reaparecen los distintivos grifos fancellianos, amén de otros motivos ornamentales que también proceden del mausoleo real. El prestigio del escultor borgoñón y la opción que representa, no se ven comprometidos por la presencia de los artistas italianos, ni siquiera en la provisión de un repertorio ornamental de *groteschi* y *candelieri* que el artista nórdico resuelve de manera bastante expeditiva.

Pero también en la Capilla Real asistimos a la confluencia de las distintas opciones que el modelo italiano ofrecía a una escasamente discriminadora política cultural en los inicios del reinado de Carlos I, de la que hay que responsabilizar a don Antonio de Fonseca, testamentario de la reina y representante del emperador en la formalización de los contratos. La arquitectura y ornamentación del retablo mayor, en el que trabaja Bigarny en 1519, resultan ilustrativas de la vigencia del modelo lombardo como alternativa italiana. Su hipertrofiada decoración de grutescos que se enfatiza en oro sobre fondo

Sepulcros de los Reyes Católicos y de Don Felipe y Doña Juana, padres de Carlos V.



blanco, como en el retablo de Palencia, y su articulación mediante una asistemática combinación de pilastras cajeadas por *candelieri* —también utilizadas allí—, columnas abalastradas y entablamentos singularizados por la duplicación pleonástica del friso, son elementos típicamente lombardos que desmarcan la obra de la tradición del retablo tardogótico aún vigente a principios del siglo, a través de ejemplares como los de Sevilla o Toledo. Su recuerdo, sin embargo, sigue presente en las calles extremas, configuradas a modo de torres mediante una rígida superposición de encasamientos. Salvo por éstas, su tripartita estructura central, recuerda vivamente el retablo marmóreo del Duomo de Como, relacionado con el estilo de los Rodari. La recurrencia al prototipo italiano permitió la racionalización del soporte iconográfico que, sensiblemente simplificado respecto de las densas maquinarias tardogóticas, permite una exposición clara y ordenada de los distintos argumentos figurativos⁴² que se suceden con una coherencia sin precedentes en los abigarrados discursos de aquellos, basados como están en un abrumador principio acumulativo que elude cualquier lógica narrativa. Obligada contrapartida fue la también novedosa monumentalización del canon de las figuras⁴³ que refuerza el aire clasicizante de este soberbio retablo, «concebido como un gran monumento triunfal, con tres arcos al estilo de los arcos de triunfo romanos»⁴⁴. La desmesurada e inusual altura del Crucifijo que rebasa el entablamento, como la coronación de las calles laterales mediante tímpanos circulares avenerados, pueden derivar del citado modelo lombardo. Documentada la autoría de Bigarny⁴⁵, no se advierte sin embargo la hipotética intervención de Berruguete en una imaginería que refleja generalizadamente el estilo del maestro francés, incluso en el modo de componer los temas, como el *Cristo camino del Calvario* respecto del efigiado anteriormente en el traslado de la Catedral de Burgos; el *San Gregorio* respecto de uno de los doctores de la Iglesia del posterior retablo de la *Descensión* en la de Toledo; o la *Anunciación*, cuyo peculiar esquema compositivo reaparecerá en el retablo mayor de la Purificación de la Capilla de los Condestables.

Los tímidos intereses clasicistas del escultor, ya manifiestos en los relieves del trascoro burgalés, asoman en el desnudo del Evangelista, sumergido en una caldera cuya ornamentación es también referencial de sugerencias anticuarias. El desplazamiento del eje frontal del cuerpo mediante el giro de los brazos cruzando el tórax, y la cabeza vuelta en dirección opuesta, es tributaria de soluciones miguelangelescas. En la *Decapitación del Bautista*, la impresionante cabeza cercenada evoca el Laocoonte,⁴⁶ evidenciando, sin embargo, que la atracción del artista borgoñón por el prototipo clásico estaba cifrada en sus cualidades expresivas, no en las propiamente plásticas. De este modo, la transcripción del intenso desgarró emocional del sacerdote troyano se resuelve mediante una grafía netamente nórdica.

Es también aquí en la Capilla Real donde se constata el fracaso de Alonso Berruguete como artista áulico, frustrándose los ambiciosos programas pictóricos y escultóricos que en un principio se le encomendaron. A la vista de la figuración de Bigarny, no parece sin embargo, que haya sido su lenguaje emotivo y dramático la causa de su descalificación ante una corte que se muestra manifiestamente ambigua en la determinación de las opciones lingüísticas que ofrecía el modelo italiano. Lo que resulta evidente tras la confrontación con otra de las grandes realidades plásticas de este espacio: el sepulcro de los padres del emperador, rigurosamente contemporáneo de todas estas obras, aunque su irrupción quedase diferida hasta los inicios de la centuria siguiente.

Proyectado por Fancelli como una réplica del otro mausoleo real, Ordóñez rectifica su tipología con la restitución de la verticalidad de las paredes de la cama sepulcral, según la tradición medieval pero asimismo clásica, y con la introducción de un elemento como el sarcófago que, recurrente en las tipologías sepulcrales italianas, sobreeleva las yacentes de los reyes comprometiendo su accesibilidad visual. Frente a la definición tipológica del vecino mausoleo de Fancelli, resplandeciente manifestación de la *concinnitas* albertiana, el realizado por Ordóñez resulta menos coherente, quedando en evidencia una inorgánica acumulación de brillantísimos episodios figurativos que compiten entre sí decantándose del conjunto. Las estatuas yacentes suponen un replanteamiento de la efigie fúnebre, primando una elegancia ornamental muy aristocrática que exhala sugerencias tanto quercesas como góticas. Ordóñez coincide con Fancelli en la seducción por los temas infantiles de Benedetto da Maiano, en la *grazia* rafaelesca que asoma en sus tipos femeninos o en el interés por Sansovino (en sus soluciones ornamentales, más que figurativas). Por el contrario, el arte del escultor burgalés desprende abundantes concesiones al manierismo, justo en el momento en el que se está produciendo la codificación de este nuevo lenguaje. Ahí reside la justificación de su interés por otros artistas del *quattrocento* cuyas obras son portadoras de tendencias anticlásicas seminales del primer manierismo, como Della Quercia (cuyo influjo es también evidente en la imagen de la Caridad), Botticelli o Donatello, de los que Ordóñez abastece buena parte del repertorio figurativo de tres de sus relieves (*Natividad*, *Epifanía*, *Oración en el huerto*), sirviendo de prototipo para el cuarto el *Descendimiento* Baglioni de Rafael, obra pletórica de posibilidades anticlásicas, que el escultor recrea con citas a la escultura antigua y a Miguel Ángel. Fue en la Sixtina donde el burgalés descubrió las virtualidades expresivas del nuevo lenguaje plástico, redundando su imaginería en soluciones figurativas derivadas de allí. El propio sistema constructivo de sus cuatro tondos es típicamente manierista, basado como está en redundancias formales que se complementan o contraponen recíprocamente. Asoma también en ellos, como en las virtudes y artes liberales que pueblan las hornacinas, una arbitraria manipulación de la forma, acentuando unas veces la solidez plástica de las figuras, devaluándolas otras en ingravidas abstracciones, cuando no sometiéndolas a rígidos esquemas fusiformes que sólo encuentran parangón en la coetánea y posterior pintura de Pontormo. Su énfasis en la expresividad se resuelve también a veces en detrimento de la coherencia y corrección anatómica, y entonces oímos a Ordóñez expresarse en el idioma que hablan y hablarán Rosso y Beccafumi. Su fascinación por la escultura antigua, preserva su figuración en bulto redondo de estas deformaciones expresivas, reencontrando allí un vocabulario de torsiones y retorcimientos



Escudo de Carlos V.
Capilla Real. Reja de
la capilla de la Santa
Cruz.

acorde con su ideal miguelangelesco. La deslumbrante exhibición de desnudos de los sátiros y satiresas ante el altar mayor, constituye sin embargo una expresa fractura manierista de los principios del *decorum*.

La Capilla Real se convierte así en un lugar de excepción para asomarnos a la plástica de la época, no sólo por la relevancia cualitativa de todas estas obras, sino por la diversidad de lenguajes artísticos que expresan, por ende en el corto lapso de un lustro: desde el gótico tardío de la portada principal al manierismo de Ordóñez; desde el ortodoxo clasicismo del sepulcro de los Reyes Católicos a los compromisos entre el arte nórdico e italiano del retablo o de la reja. Una pluralidad reveladora de las tenues fronteras existentes entre la comitencia de los dos reinados, que se suceden sin solución de continuidad en la elección de sus opciones artísticas⁴⁷; y asimismo de la escasamente rigurosa voluntad romanista que alienta las primeras intervenciones carolinas, manifiestamente ambiguas, por ende, en la discriminación de las posibilidades que ofrecía el modelo italiano.

Los programas iconográficos que incorporan todas estas obras son de una perfecta homogeneidad, redundando en unas cuantas argumentaciones figurativas que, referenciales de las personas de los reyes o la dinastía, se repiten con insistente eficacia propagandística. La propia continuidad que manifiestan los contenidos de las realizaciones vinculadas a los dos reinados, permite pensar en la existencia de un mentor eclesiástico, seguramente vinculado a la Capilla Real, como responsable de esta coherencia discursiva. El contexto en el que se insertan todos estos enunciados tipológicos es un programa cristocéntrico, articulado fundamentalmente entre el retablo mayor y la reja del crucero, en el que participan también los dos sepulcros reales. Consecuentemente con el carácter funerario del espacio, los temas pasionales adquieren un importante protagonismo, que aún hubiera sido mayor de haber prosperado el encargo de los programas iconográficos que Alonso Berruguete debía haber desplegado en el interior de las dos capillas del crucero. Los documentos especifican nueve historias «de la pasión e testamento nuevo» pintadas al fresco y dos retablos con un *Descendimiento* y una *Piedad* en uno, y un *Cristo atado a la columna* y una *Crucifixión* en el otro⁴⁸.

La advocación paralela de San Juan Bautista y San Juan Evangelista, patronos de la fundación, goza también una especial relevancia iconográfica en este espacio. Ya presentes en el sepulcro de los Reyes Católicos, los santos Juanes presiden la portada principal de la Capilla y asimismo la que el emperador mandó abrir al exterior en 1526. Por triplicado comparecen en el retablo mayor, que en sintonía con el tono pasional de su discurso, exhibe sus respectivos martirios, reflejados asimismo en el programa frontero de la reja. La devoción juanina tenía unas fuertes connotaciones dinásticas⁴⁹, siendo referenciales de Juan II de Castilla y Juan II de Aragón, padres de los reyes fundadores, quienes asimismo impusieron este nombre a dos de sus hijos: el malogrado heredero de las dos coronas y la que estaría llamada a ser la reina propietaria, finalmente enterrada aquí, bajo un sepulcro que incorpora asimismo las imágenes de los dos santos. Esta reverencia a la memoria de sus padres fue, según informa Pulgar⁵⁰, lo que llevó a los monarcas a poner ya bajo esta advocación el primer panteón real: la iglesia de San Juan de los Reyes en Toledo. Una importante expresión de la devoción de doña Isabel por el Evangelista, fue la adopción, cuando aún era princesa de Asturias, del águila de Patmos como soporte de sus blasones⁵¹, pasando después a proteger la heráldica unificada de ambos cónyuges. No es casual, por tan-

to, el desmesurado tamaño y protagonismo que asume el ave en el relieve del retablo que representa el destierro en Patmos.

Otro de los temas clave en este espacio es el de la *Epifanía*. Corona la portada principal de la Capilla Real, preside la cabecera del sepulcro de Juana y Felipe y centra el primer cuerpo del retablo. Por tratarse de un tema que enfatiza la dignidad real de Cristo, estuvo tradicionalmente vinculado a la comitencia principesca, interesada en identificarse con los reyes Magos para hacerse partícipe, traslaticiamente, del acto de adoración protagonizado por aquellos³². En el retablo, la narración del episodio se fragmenta entre el encasamiento central, que incluye a la Virgen con el Niño y Melchor arrodillado, y las dos hornacinas que lo flanquean, donde se sitúan los otros dos magos en un privilegiado aislamiento como imágenes devocionales, a pesar de que la figura de Gaspar asimila un retrato de don Carlos³³. Interesantísimo retrato en el que Bigarny muestra al joven rey, imberbe, con melena corta y birrete, y una fisonomía singularizada por un acusado prognatismo, suscribiendo todos los convencionalismos de la iconografía carolina que, poco antes, habían codificado pintores nórdicos como Michiel Sittow, Bernard van Orley o el Maestro de Petrarca.

La incorporación al retablo de las efigies orantes de los Reyes Católicos tiene un precedente claro en los relieves que representan a Juan II e Isabel de Portugal en oración, presentados por Santiago y santa Isabel respectivamente, en el banco del retablo de la Cartuja de Miraflores, obra de Gil de Siloe que Felipe Bigarny, activo en Burgos, debía conocer bien. En Granada, sin embargo, la solución se plantea de un modo bien diferente y original, extrayendo las efigies orantes del espacio bidimensional de la predela y alineándolas con ella, ya en bulto redondo, mediante unas tribunas que, sin embargo, resultan inalienables de la arquitectura del retablo. Tal solución es también indisociable de la asimilación de otra experiencia plástica que enriquece el espléndido presbiterio del panteón real de Miraflores: el arcosolio en el que el mismo escultor inmortalizaría al príncipe don Alfonso en una oración eterna que dirige hacia el retablo mayor. De igual modo se perpetúan en efigie los Reyes Católicos, «fuera del retablo pero unidos a él, a modo de invitados independientes... sin que quepa confundirlos con los actores de este teatro sacro»³⁴.

Tras los bultos de los reyes, reaparecen las imágenes caballerescas de los santos patronos de Aragón y Castilla. Iconográficamente, el San Jorge está relacionado con el del sepulcro real, mientras que el Santiago Matamoros deriva de la imagen ecuestre de Constantino que, efigiada en una moneda antigua, se reprodujo en uno de los medallones del zócalo de la fachada de la Cartuja de Pavía. En el diálogo entablado entre retablo y sepulcro, la argumentación figurativa de los dos caballeros celestiales se repite insistentemente, apareciendo en los medallones que lucen sobre el pecho las efigies yacentes de los reyes, en los tondos de la cabecera y pies de la cama sepulcral y en este lugar del retablo. «Patronos y guidores de los reinos de Castilla y Aragón», según la propia invocación testamentaria de Fernando el Católico, la exposición siempre paralela de sus imágenes servía para proclamar la unión de los dos reinos. Sin embargo, la elección de los respectivos pasajes hagiográficos (la lucha con el dragón y la aparición milagrosa del Matamoros en Clavijo), introduce al mismo tiempo un paralelismo tipológico con quienes el epitafio proclama «destructores del Islam y exterminadores de la herejía», pues el dragón –símbolo tradicional de ésta– y la morisma contra los que san Jorge y Santiago empuñaron sus espadas, fueron también el obsesivo blanco de las armas y decretos de Fernando e Isabel.

Presumiblemente, las imágenes de los reyes Católicos que actualmente se exhiben en la Sacristía estuvieron colocadas en el retablo. Realizaciones indudables de Bigarny, no debieron gustar al emperador cuando en 1526 visitó la Capilla Real, disponiendo entonces «se tornasen a hacer de nuevo los bultos del retablo de los dichos rey e reyna católicos, al propio»⁵⁵. La llegada de Siloe a Granada en 1528 procedente de Burgos, se relaciona precisamente con la factura de «ciertos bultos e obra que complía a sus magestades»⁵⁶. A él se le atribuyen las actuales efigies que desbancaron del retablo las del escultor borgoñón, sustitución que la historiografía de los años veinte a cincuenta justificó, descalificando éstas por sus mezquinas proporciones y anacrónica indumentaria. Las diferencias en el canon de unas y otras son, sin embargo, insignificantes, y el vestuario que el escultor francés reprodujo, incluido el generoso escote de la reina, se refleja con exactitud en la iconografía de los Reyes Católicos antes de la última década del siglo⁵⁷. Lo que las singulariza respecto de la alternativa que acabó imponiéndose, es la apuesta por una imagen áulica de la realeza, perfectamente acorde con un proyecto de exaltación de la monarquía que, desde fines de la Edad Media, tendía hacia la imperialización de la figura del príncipe⁵⁸. Por lo demás, la opción de Bigarny era coherente con la iconografía que los propios Reyes Católicos promovieron tanto para sí, como para sus antecesores. En efecto, los atuendos talaros que exhiben los soberanos, con ricos bordados resaltados en relieve, e incrustaciones de aljófar y piedras preciosas en el fiador del manto del rey y en el vestido y diadema de la reina, remiten estas efigies a una concepción mayestática de la monarquía, cabalmente definida por las de Juan II e Isabel de Portugal en el retablo y sepulcro que su hija les erigiría en la Cartuja de Miraflores o, por sólo citar un ejemplo, las de los propios Reyes Católicos en la sillería del coro de Ciudad Rodrigo.

La imagen áulica resultaba sin embargo discordante en un lugar en el que todas las afirmaciones epigráficas⁵⁹ e iconográficas⁶⁰, tendían a anteponer los logros espirituales del reinado de los fundadores. Las propias estatuas yacentes del sepulcro sintonizaban con esta exigencia propagandística, presentando a la reina sencillamente ataviada y al rey de punta en blanco. Quizá don Fernando fue el promotor de esta imagen marcial que, indisociable de la asunción de unos valores caballerescos no exclusivos de la monarquía, redundaba en el tópico político e iconográfico del monarca batallador de la Reconquista. De este modo, la adopción de esta tipología, novedosa en la imagen fúnebre de la monarquía, suponía una autoafirmación de su condición de rey cruzado y, consecuentemente, una reivindicación de los oportunos beneficios *pro animae*.

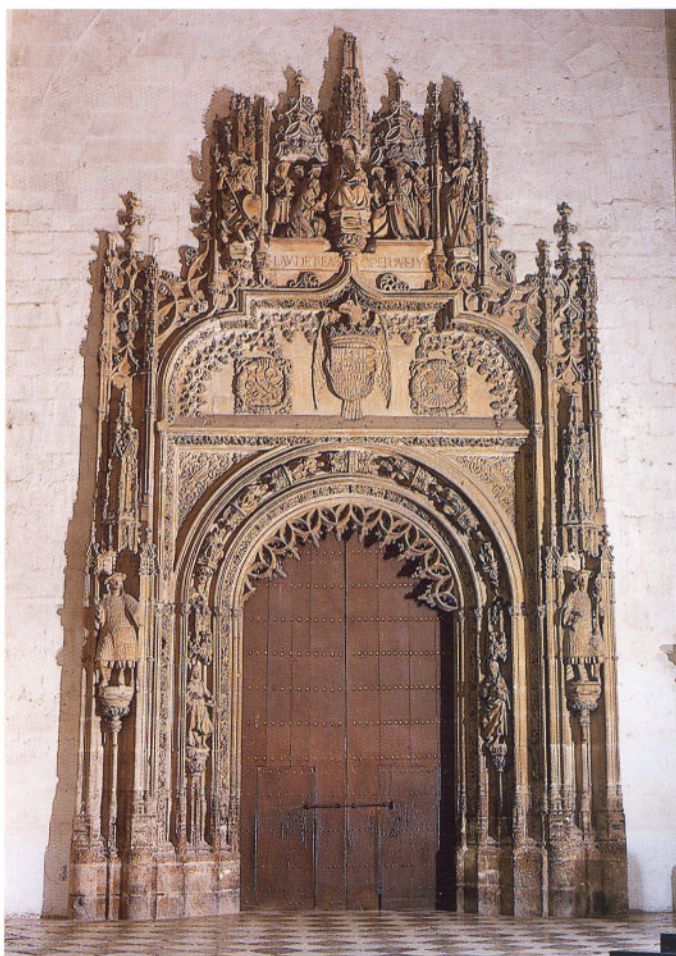
En este sentido, los bultos realizados por Siloe suponen una amplificación de la propuesta iconográfica del sepulcro. La efigie del rey, desprovista incluso de corona, supone una agudización de aquellos valores caballerescos que hacen de ella el retrato más democrático de la iconografía fernandina. En el caso de la reina, ataviada con el hábito de la orden tercera franciscana⁶¹, existió la voluntad de traducir el espíritu de humildad que presidió su testamento cuando dispuso ser enterrada con el hábito del santo de Asís, bajo una simple laude sepulcral, con expresa prohibición de lutos y reducción al mínimo del aparato fúnebre. El retrato, por otra parte, está inspirado en el del Palacio Real que, originalmente en la Cartuja de Miraflores, Siloe se aprestaría a estudiar cuando recibió en Burgos el encargo de estas esculturas.

En la sustitución de los bultos de los Reyes Católicos subyace, pues, un debate que, presidido por el principio del *decorum*, cuestiona la conveniencia de la imagen áulica en el

contexto del panteón real y promociona aquella otra que enfatiza los compromisos de la monarquía con la religión y la defensa de la fe. No deja de ser significativo que sea el emperador quien protagonice esta suplantación iconográfica, consecuente con la misión trascendental que había asumido públicamente en 1519, y con la que estaba obligado por expreso mandato de su abuelo el rey de Aragón, quien en su testamento le había instado a ser siempre «grande celador, defensor y ensalzador de nuestra sancta Fe Católica, y ayude y defienda y favorezca la Iglesia de Dios, y trabaje en destruir y extirpar con todas sus fuerzas la herejía de nuestros Reinos y Señoríos... y así bien tenga muy gran celo a la destrucción de la secta mahomética, y en cuanto buenamente pudiere trabaje en hacer guerra a los moros». La asunción de esta responsabilidad no resultaba nueva, sin embargo, para quien también era duque de Borgoña y, por tanto, gran maestre de la orden del Toisón de Oro, cuya fundación en 1430 estaba vinculada al proyecto de restauración de la caballería cristiana y a la salvaguarda del catolicismo, la Iglesia y los estados amenazados por el turco, lo que culminaría en la organización de una cruzada que federaría al Occidente cristiano bajo la espada del soberano de Borgoña⁶². El compromiso del emperador con la defensa de la fe estaba pues cifrado en unos intereses dinásticos que él mismo expondría en 1521 ante la Dieta de Worms:

«Vos sabéis que desciendo de los Cristianísimos Emperadores del gran pueblo alemán, de los Reyes Católicos de España, de los Archiduques de Austria y de los Duques de Borgoña. Todos los cuales, en todas sus largas vidas, fueron devotos hijos de la Iglesia. En todo momento defendieron la Santa Fe Católica, sus ceremonias sagradas, decretos y ordenanzas y sus santos ritos para honra de Dios: siempre se ocuparon en la propagación de la Fe y en la salvación de los pecados. Tras su muerte, nos legaron a través de las leyes naturales y la herencia el santo culto católico, para vivir y morir siguiendo su ejemplo. Y mientras yo viva, con la ayuda de Dios, seré el sincero continuador de nuestros antepasados»⁶³.

El sepulcro que Carlos V erige a sus padres en la Capilla Real redunda en las ideas que impregnan este espacio: un programa cristológico que no obvia el tema de la *Epifanía* y asimismo, las devociones por los santos Juanes, argumentadas en el lateral correspondiente a la reina de Castilla y Aragón. El carácter dinástico, genealógico casi, de estas argumentaciones hagiográficas resulta manifiesto a través de las divisas que portan las sáti-resas de los pies: el yugo y las flechas. Las novedades iconográficas que se incorporan son



Portada de la
Capilla Real.

igualmente afirmaciones dinásticas, referenciales de la persona de don Felipe y, por extensión, de las Casas de Habsburgo y Borgoña: San Andrés, patrón del ducado y del Toisón; San Miguel, príncipe de la caballería angelical, antepasado por tanto de la milicia terrena, y de un especial significado para la casa de Habsburgo, ya que en su festividad había sido elegido emperador Rodolfo, el primero de la dinastía, manifestándole el arcángel su protección con la aparición de una cruz en el cielo⁶⁴, como si de un nuevo Constantino se tratara. Por último, la exhibición por triplicado de las insignias del Toisón. Todas estas afirmaciones hagiográficas y emblemáticas hacen del mausoleo un monumento a la dinastía, donde es posible reencontrar los orígenes de la fabulosa herencia territorial que el matrimonio de los malogrados reyes y una serie de fatídicos imponderables dinásticos vino a depositar en las manos de su hijo y sucesor, cumplimentándose el profético acrónimo cabalístico AEIOU, con el que Federico III había expresado las ilimitadas ambiciones de su casa: «ALLES ERDREICH IST OSTERREICH UNTERTAN» (El mundo entero se somete a Austria).

¹ A. NAVAGERO, «Viaje...», 52; en *Viajes...*, p. 857. Ver también su «Carta Quinta...» (*Ibidem*, pp. 886-892).

² «La qual ciudad en los nuestros tiempos plugo a nuestro Señor que fuese conquistada y tomada del poder y sujeción de los moros infieles, enemigos de nuestra santa Fe Católica, tomando a Nos, aunque indigno y pecador, por instrumento para ello. Y por ende queremos, pues tanta merced nos hizo, los huesos nuestros estén allí para siempre, donde también han de estar sepultados los huesos de la dicha Serenísima señora Reina, para que juntamente loen y bendigan su santo nombre». Utilizo la transcripción del testamento del rey publicada por R. del ARCO en el apéndice de su obra *Fernando el Católico...*

³ Así lo consigna el anónimo autor del *Segundo viaje de Felipe el Hermoso a España en 1506*; en *Viajes...*, p. 589. El cabildo de la Catedral de Granada había solicitado del Rey Católico el traslado del cadáver de su yerno a la ciudad, en cumplimiento de su voluntad testamentaria (E. E. ROSENTHAL, *La Catedral...*, doc. 7).

⁴ El testamento de la Reina Católica en F. GÓMEZ DE MERCADO Y DE MIGUEL, *Isabel I...*, pp. 443, ss.

⁵ Una reciente transcripción del testamento en R. PÉREZ BUSTAMANTE y J. M. CALDERÓN ORTEGA, *Don Juan...*, n.º 129.

⁶ W. EISLER («Charles V...», pp. 174-181) ha defendido convincentemente la elección de la Capilla Real como panteón imperial frente a la Catedral.

⁷ J. PÉREZ, *Carlos V*, pp. 21-22.

⁸ J. H. ELLIOTT, *La España...*, p. —. J. PÉREZ, *Carlos V...*, pp. 21-22. M. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Carlos V...*, pp. 38-39; *Carlos V, el César...*, cap. 3 y 4.

⁹ Sobre la importancia de las capillas reales en la propaganda monárquica, vid. J. M. NIETO SORIA, *Ceremonias...*, pp. 116-118. «La realeza», p. 61.

¹⁰ Sobre la concesión de mercedes a la fundación granadina vid. F. P. VALLADAR, *La Real Capilla...* A. GALLEGU Y BURÍN, *La Capilla...*, n.º 22. M. REYES RUIZ y J. M. PÉREZ PITA (colabor.), «Fechas...», pp. 314-321.

¹¹ Con la promesa de un complemento de 160 ducados sobre el precio estipulado, si la reja «muy buena e perfecta» quedaba instalada seis meses antes de lo previsto, o sea en diciembre del año siguiente (M. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, *Sobre el Renacimiento...*, doc. VI).

¹² El 17 de mayo de 1519 ya se trabajaba en él. Vid. J. SUBERBIOLA, «Felipe de Borgoña...», pp. 391-394.

¹³ Los contratos los publicó J. M. MADURELL MARIMÓN, «Bartolomé Ordóñez...», doc. 7.

¹⁴ A. GALLEGU Y BURÍN, *op. cit.*, p. 24.

¹⁵ H. LAPEYRE, *Carlos Quinto*, pp. 31-32. W. EISLER, *op. cit.*, pp. 175-176.

¹⁶ P. FERRER, «Papeles...», pp. 421-423.

¹⁷ Lo que se expresa en la carta que el 6 de diciembre, poco antes de partir de Granada, envía a los capellanes reales. La publicó Francisco PI Y MARGALL en el tomo de sus *Recuerdos...* dedicado al *Reino de Granada*. Se conserva en el ACRG, leg. 1, pieza 22.

¹⁸ W. EISLER, *op. cit.*, p. 177.

¹⁹ Lo que desvela el propio emperador en su codicilo de 1558. Vid. *infra*.

²⁰ El lugar designado es la Catedral de Granada, lo que sin embargo no supone una exclusión de la Capilla Real, que debe sobreentenderse como espacio físico de aquella, en el que por otra parte yacía ya la emperatriz. W. EISLER, *Ibidem*, p. 177.

²¹ M. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, *Las águilas...*, doc. XXI.

²² *Corpus documental...*, ed. de M. Fernández Álvarez, vol. 4, pp. 24-26.

²³ El codicilo fue publicado en *Testamento de Carlos V*, ed. de M. Álvarez, pp. 95, ss.

²⁴ Cit. por J. VARELA, *La muerte del rey...*, pp. 21-22.

²⁵ Vid. W. EISLER, *op. cit.*, p. 178.

²⁶ Duque de T'SERCLAES, «Traslación...», pp. 5-24.

²⁷ Vid. M. A. LEÓN COLOMA, *Escultura funeraria...*, cap. 6.

²⁸ Vid. D. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, «El Barroco...», pp. 127-133.

²⁹ Cfr. *Los Leoni...*, n.º cat. 36.

³⁰ Signo también de una utilización triunfalista e impositiva de la forma artística, como ha notado F. CHECA CREMADES, «Poder y piedad...», p. 39.

³¹ A. GALLEGU BURÍN, *Nuevos datos...*, apéndice quinto.

³² Sobre los dos mausoleos reales vid. las obras citadas de M. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ; M. E. GÓMEZ-MORENO, *Bartolomé Ordóñez*; M. J. REDONDO CANTERA, *El sepulcro en España...*; L. MIGLIACCIO, «Carrara

e la Spagna...», pp. 101-176; P. LENAGHAN, *The Arrival...* M. A. LEÓN COLOMA, *op. cit.*

³³ Vid. J. YARZA, *Los Reyes Católicos...*, p. 121.

³⁴ Lo que ha destacado convincentemente J. YARZA, *op. cit.*, pp. 94-95.

³⁵ Sobre la arquitectura de la Capilla Real vid. V. NIETO, «Renovación e indefinición...», pp. 18-24. R. Díez del Corral, «Arquitectura y magnificencia...», p. 72. J. M. PITA ANDRADE, «La arquitectura...», pp. 51-61.

³⁶ Vid. J. DOMÍNGUEZ CUBERO, *La rejería...*, pp. 115-124. P. A. GALERA ANDREU, «En torno al maestro Bartolomé...», pp. 199-221. M. J. MARTÍNEZ JUSTICIA, «Las rejas».

³⁷ El diseño de estos ángeles tenantes, contemplados ya en el contrato de 1518, son inconcebibles sin una sugestión por los que sostienen en los lados mayores de la cama sepulcral los blasones reales.

³⁸ M. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, *Sobre el Renacimiento...*, doc. VIII.

³⁹ La relación del Descendimiento respecto de prototipos de Pedro Machuca, advertida por A. ÁVILA, resulta evidente («En la Capilla...», p. 184).

⁴⁰ M. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 85.

⁴¹ Ya C. FÉLEZ LUBELZA («Iniciativas, programas...», p. 50) denunció la enorme coherencia de este grupo de artistas que trabajan en la Capilla Real independiente de su lugar de origen o de su propio lenguaje artístico.

⁴² «Según el modelo de la lectura de un libro» (F. J. MARTÍNEZ MEDINA, *Cultura religiosa...*, p. 165).

⁴³ Lo que ya advirtió M. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 90.

⁴⁴ F. J. MARTÍNEZ MEDINA, *op. cit.*, p. 165.

⁴⁵ *Supra*. Sobre el escultor borgoñón vid. M. I. DEL RÍO DE LA HOZ, «Felipe Bigarny...», pp. 89-92. F. MARÍAS, *El largo siglo...*, pp. 148-151.

⁴⁶ J. GÁLLEGO, «El retablo...», p. 45.

⁴⁷ Una continuidad ya observada por I. HENARES CUÉLLAR, «Arquitectura y mecenazgo...», p. 56.

⁴⁸ P. FERRER, *op. cit.*, p. 72.

⁴⁹ Llegando a simbolizar incluso la idea de la unidad político-territorial con la unión de las dos coronas, según F. J. MARTÍNEZ MEDINA, *op. cit.*, pp. 170-172. Asimismo, «El gran retablo...», pp. 103-108.

⁵⁰ *Crónica...*, 1, p. 289.

⁵¹ R. DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta...*, p. 674.

⁵² Tema también con un especial significado histórico, pues en la víspera de la festividad de la Adoración de los Magos los Reyes Católicos hicieron su segunda entrada en la ciudad (F. J. MARTÍNEZ MEDINA, *Cultura religiosa...*, p. 169).

⁵³ Sobre la imagen religiosa de Carlos V vid. F. CHECA CREMADES, *Carlos V...*, pp. 149, ss. A. J. MORALES, «Gloria y honras...», pp. 146-148. O. MARÍN CRUZADO, «El retrato real...», p. 123.

⁵⁴ J. GÁLLEGO, *op. cit.* p. 42.

⁵⁵ M. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, *Diego de Siloe*, p. 50. Entre las intervenciones que se habían asignado a Berruguete en la Capilla Real, se contaban las de «aderezar los bultos de la Reyna doña Ysabel» (M. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, *Sobre el Renacimiento...*, doc. 17).

⁵⁶ *Ibidem*, p. 113.

⁵⁷ Vid. M. Á. LEÓN COLOMA, «Imágenes...», pp. 377-410.

⁵⁸ Vid. J. A. MARAVALL, *Estado moderno...*, 1, p. 257.

⁵⁹ En la citada inscripción que recorre el perímetro mural de la Capilla Real se proclaman como méritos de los Reyes Católicos, la conquista de Granada, la destrucción de la herejía, la expulsión de los moros y judíos y la reforma de la religión.

⁶⁰ Sólo en el sotobanco del retablo se deja de oír el lenguaje de alusiones tipológicas que homogeneiza los programas iconográficos de la Capilla Real, y con una vivida narrativa, propia de la crónica histórica, se relatan la toma de Granada y los bautizos forzados de los moriscos. Vid. A. FERNÁNDEZ PUERTAS, «Sobre los relieves...», pp. 373-384.

⁶¹ Como ha advertido F. J. MARTÍNEZ MEDINA, «El gran retablo...», p. 108.

⁶² V. TOURNEUR, «Les origines...», pp. 312-313. L. MARIGNAC, «Philippe le Bon...», p. 89.

⁶³ M. RADY, *Carlos V*, doc. 3.

⁶⁴ E. BÁEZ MACÍAS, *El arcángel...*, p. 11.