

LAS ARTES VISUALES EN ÉPOCA DE LOS REYES CATÓLICOS: EL PAPEL DE LA ESCULTURA

MIGUEL ÁNGEL ZALAMA*

Dos errores de considerable trascendencia se han repetido en la historiografía tradicional de las artes en España en torno a 1500, sobre los que conviene detenerse. El primero consiste en suponer que los valores que se dan en una época, la nuestra, se pueden trasladar sin problema a la que se pretende estudiar. Hoy tenemos en gran estima a las artes visuales, y especialmente a la pintura, considerada la primera de las Bellas Artes, con lo que pretender que en tiempos pasados también la pintura ostentó la primacía es fácil de aceptar. El segundo error consiste asumir la cronología artística italiana. Evidentemente nadie habla de Renacimiento en España a comienzos del siglo XV, cuando ya ha aparecido en Florencia, pero sí hay un cierto acuerdo en fijar cuanto antes el punto de inflexión entre el arte del pasado, gótico, y el moderno, renacentista. Esta fecha se hace coincidir con el reinado de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, considerado un hito tanto por la unidad hispana como por los grandes acontecimientos del momento: la toma del último reducto musulmán en la península Ibérica y la llegada de Colón al Nuevo Mundo. No hay duda de que se trató de un período excepcional, pero esto no se puede trasladar sin más al desarrollo de las artes visuales.

Por lo que se refiere a la valoración de las artes, hay que resaltar que durante la época de los Reyes Católicos estaban muy lejos de gozar de la liberalidad que alcanzarían después. Con gran esfuerzo, y apoyándose en toda una serie de tratados artísticos, que desde Alberti fueron apareciendo a lo largo del Quattrocento, las artes visuales en Italia habían empezado a abrirse paso entre las artes liberales, a las que nunca habían pertenecido ni siquiera en la Antigüedad Clásica. No hay que culpar a los hombres del primer Renacimiento por defender que las artes habían tenido gran consideración entre los antiguos, realmente así lo creían y no les

** Doutor em História da Arte, Professor da
Universidade de Valladolid, Espanha*

Foto: Miguel Zalama



Gil de Siloe, Última Cena - Retablo de la Cartuja de Miraflores - Detalle

faltaban testimonios fidedignos, aunque mal entendidos, como el *ut pictura poesis* de Horacio, o sencillamente inventados, como las relaciones entre Apeles y Alejandro Magno, en las que Plinio el Viejo hacía que el gran conquistador se humillara por su insapiencia artística ante el pintor. Pero si estos argumentos, aunque generalmente considerados verdaderos, podían parecer poco creíbles, existía un texto fundamental que invalidaba cualquier duda sobre la valoración de las artes en la Antigüedad. Era el tratado de Vitrubio, compuesto en época de Augusto y recuperado a comienzos del siglo XV. El romano declaraba que “La arquitectura es una ciencia, adornada de numerosas enseñanzas teóricas”, y el arquitecto debía ser “una persona culta”, versado en prácticamente todos los conocimientos,

especialmente en “el arte del dibujo” y en “la geometría”.¹

Colegir a partir de esto que el tratamiento que se había dado a las artes durante la Edad Media, tenidas por mecánicas, era opuesto al que dispensó el Mundo Clásico y, por lo tanto, la sociedad tenía que rectificar, parecía la única conclusión posible. Convencidos de ello, artistas y teóricos se esforzaron por que se produjera el cambio, pero no sin tener que salvar muchas reticencias que seguían viendo la actividad artística como meramente artesanal y, consecuen-temente, privada de planteamiento teórico. En el éxito de la empresa tuvo mucho que ver la pintura. El descubrimiento de un método científico para sugerir la tercera dimensión sobre una superficie plana, la perspectiva artificial o del pintor - *la costruzione leggitima*,

1. VITRUBIO, *De architectura libri decem*, libro I, capítulo I.

desarrollada en el entorno de Brunelleschi, Masaccio y Donatello, y teorizada en 1435 por Alberti en su Tratado de Pictura, tuvo un efecto decisivo. Quien conocía la forma de construir la tercera dimensión siguiendo las reglas geométricas, científicas, antes que pintor era geómetra, y la geometría sí formaba parte de las artes liberales, del Quadrivium. Pintura, escultura y arquitectura pronto se agruparon como artes del diseño en la monumental obra de Vasari, *Le Vite* (1550), atendiendo a que las tres se basaban en el conocimiento previo del dibujo, es decir de las normas geométricas que regulaban su uso. No obstante, pronto surgió un debate entre la primacía de las artes. El parangone entre pintura y escultura tuvo su máximo desarrollo en el siglo XVI y aunque al final parece llegarse a una solución de compromiso, ambas artes eran iguales pues las dos se basaban en el dibujo, lo cierto es que la pintura se colocó a la cabeza.

En España, como en los demás países fuera de Italia, el debate sobre las artes estuvo totalmente ausente durante mucho tiempo. Hubo que esperar hasta 1526 para que se publicase el primer tratado español, *Medidas del Romano*, de Diego de Sagrado, que aunque tuvo una gran difusión - pronto se tradujo al francés, ya está fuera de nuestros límites cronológicos. Además, conviene recordar que a mediados del siglo XVII, cuando Velázquez quiso convertirse en caballero de la Orden de Santiago, se le negó tal posibilidad por considerar que había ejercido la pintura como oficio, algo considerado manual y reñido con la nobleza. La ilustración sancionó que pintura, escultura y arquitectura conformaban las Bellas Artes, expulsando a la postre a otras manifestaciones que por derecho propio y desde la Antigüedad había sido artes liberales, como la poesía, y a partir de ahí en muchos casos se ha llegado a divinizar a los artistas, pero ésta es la historia de los últimos dos siglos y medio, con planteamientos impensables en torno a 1500.

¿Dónde se encontraban pues las artes visuales en España en el período de los Reyes Católicos? y, por ende, ¿cuál era el papel de la escultura? La historiografía reciente se ha empeñado en resaltar la importancia de la pintura para la reina católica. Sabemos que contrató a dos importantes pintores, Michel Sittow y Juan de Flandes, llegando a pagar al primero la considerable cantidad de 50.000 maravedís al



Ruperto Alemán, Virgen con el Niño Granada, Museo de Bellas Artes

año(unas cuatro veces más que lo que cobraba un oficial cualquiera). Asimismo, la reina reunió una importante colección de pintura que donó a la Capilla Real de Granada. No es difícil concluir que la pintura fue su principal foco artístico de atención y que a ella le dedicó sus esfuerzos. Sin embargo, un análisis más pausado a la luz de los documentos prueba que prácticamente los dos citados fueron los únicos pintores que trabajaron para Isabel. Curiosamente, el gran retablo que preside el altar de la iglesia de la Cartuja de Miraflores, en Burgos, lugar elegido por la reina para enterramiento de sus padres y hermano, se encargó al mismo autor de los sepulcros, el escultor Gil de Siloe, cuando lo habitual a finales del siglo XV era hacerlos de pintura. Doña Isabel parece que limitó la labor de Sittow y Juan de Flandes a la realización de retratos, cuadros que se guardaban en arcas y que no se exponían.² Frente a esto la escultura, que un par de décadas después desplazó en buena medida a la pintura de los retablos, sí tiene la característica expositiva; se hace para ser contemplada. Además, existen otras manifestaciones artísticas que en la época se tuvieron mucho más en cuenta, como la tapicería y, sobre todo, la platería. Los paños cubrían las paredes de los palacios y se mostraban públicamente en ciertas solemnidades; la reina llegó a tener una considerable colección y en la almoneda de sus bienes se vendieron por altas cantidades.³

La orfebrería tenía especial valor en tanto que el material era oro o plata, y además con frecuencia incluía pedrería; acapararla equivalía a amontonar metales preciosos que habitualmente se fundían, o se utilizaban como garantes de préstamos. Evidentemente el interés estético era secundario. Los orfebres eran verdaderos escultores, no hay que olvidar que Juan de Arfe, el tercer miembro de una saga de extraordinarios artistas, se denomina a sí mismo “escultor de oro y plata”, y en las cuentas de la casa de Isabel la católica el número de orfebres que aparecen citados supera el centenar. A la vista de estos datos resulta difícil asumir que la pintura era el principal interés de la reina. Pero podría argüirse que la identificación de orfebre con escultor es posterior, que en la época de los Reyes Católicos los primeros no tenían conciencia de serlo. Incluso así, habría que volver a insistir en que la soberana eligió a un escultor, Gil de Siloe, para realizar el retablo que preside la tumba de sus padres, y que confió a otros, aunque sus nombres

2. Hay que sumar el extraordinario políptico que realizaron para la reina, pero no dejaba de ser una obra privada que cuando murió doña Isabel se malvendió. Sobre este aspecto cfr. ZALAMA, M. Á., «Isabel la Católica y las joyas: la custodia de la catedral de Toledo», en CHECA, F. (dir.), *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Madrid, 2005 (en prensa).

3. *Ibidem*.

permanezcan desconocidos dado que la documentación no suele incluirlos, importantes obras, todas ellas de carácter religioso pues las imágenes estaban destinadas a dotar iglesias, fundamentalmente las del recién conquistado reino de Granada.

Este es el caso del escultor Ruperto Alemán. Su apellido declara su procedencia norteña, aunque no necesariamente alemana. Aparece citado como maestro Ruperto, o Ruberto, entallador, aunque los documentos son claros respecto a su actividad como escultor de imágenes, es un personaje poco conocido a quien sólo se le ha adscrito una obra, la Virgen con el Niño, que presidía la Puerta de la Justicia de la Alhambra de Granada⁴. Asimismo, sabemos que durante los años 1500 y 1501 trabajó para la reina Isabel y que residía en Granada, noticias que ahora podemos ampliar y que muestran la importantísima actividad que desarrolló este escultor para Isabel la Católica.

La primera noticia conocida es del 25 de agosto de 1500, cuando la reina ordenó pagar a su esposa, Catalina Galera, 15.700 maravedís por varios crucifijos, una imagen de la Virgen, otra de San Juan, y “una ymagen de Nuestra Señora de siete pies”.⁵ Esta última, adornada con cuatro ángeles, debía ser notable pues se entregó a Santa María de la O, la catedral de Granada.⁶ Pocos días después, el 16 de septiembre, de nuevo la reina pagó a Catalina Galera 6.096 maravedís por “ocho ymágenes de bulto que ella por mi mandado ovo dado en que son las quatro dellas de Nuestra Señora e una de Santa Catalina e las otras tres son chiquitas dos de Santa Bárbola e una de Santiago”.⁷ Que se pagase a su esposa supone que el escultor estaba fuera de Granada, sin duda atendiendo otros encargos que desconocemos, lo que demuestra que estaba muy solicitado. En diciembre habría regresado, pues el día 10 la reina disponía que se le diesen 9.550 maravedís por “ocho ymágenes de Nuestra Señora que él por mi mandado ovo dado” y otras de San Sebastián, Santa Catalina y Santa Elena, de mediano tamaño, las mayores de tres pies de altura.⁸ Las entregas de piezas continuaron a comienzos de 1501. El 7 de enero se le compró un Crucifijo y una talla de la Virgen, que el camarero de la reina, Sancho de Paredes, dio al arzobispo de Granada, fray Hernando de Talavera “para quel lo dyese a las yglesyas de la çibdad de Granada”;⁹ tres días después doña Isabel ordenaba que se diesen al convento franciscano de San Luis de Zubia de Granada parte “de las cruces e portapazes de

4. TENORIO VERA, R., “Virgen de la Justicia”, en *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado* (cat. exp.), Valladolid, 2004, pp. 304-305, con la bibliografía anterior. La imagen estuvo en su emplazamiento hasta 1941, cuando se sustituyó por una réplica; desde 1958 está en el Museo de Bellas Artes de Granada.

5. DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos*, Madrid, 1993, p. 110.

6. Archivo General de Simancas (AGS), Contaduría Mayor de Cuentas (CMC), 1.ª época, leg. 102, fol. 123.

7. AGS, Cámara de Castilla, Cédulas (CC-C), libro 4, fol. 188.

8. AZCÁRATE, J. M., *Datos histórico-artísticos de fines del siglo XV y principios del XVI*, Zaragoza, 1982, p. 219.

9. AGS, CMC, 1.ª época, leg. 102, fol. 105.

paloque vos por mi mandado ovistes comprado de maestro Ruberto entallador”.¹⁰ Junto a de las cruces y portapaces, el escultor también entregó dos custodias, por lo que recibió 21.570 maravedís.¹¹ Mayor entidad escultórica tiene un retablo, del que sólo sabemos “que es de la Piedad”, que la reina igualmente regaló al convento de San Luis de Zubia el 11 de marzo,¹² o una “imagen grande de bulto de San Pedro”, comprada unos días después.¹³

Tal cantidad de piezas supone un trabajo de taller próximo al que se supone por las mismas fechas de Alejo de Vahía en Palencia.¹⁴ Es imposible que una sola persona pudiera llevar a cabo tanto trabajo sin colaboración. Y es que los encargos reales continuaron: el 22 de marzo cobró 10.175 maravedís por cuatro imágenes de bulto, los Santos Juanes, San Pedro y Santa Catalina,¹⁵ y el 5 de abril recibió otros 5.500 por una custodia de madera grande.¹⁶ Pero la partida más importante es la del 27 de abril. En esa fecha se le abonaron 33.000 maravedís por diversas imágenes, entre ellas grupos de la Anunciación, la Natividad, la Epifanía y la Resurrección, que tal vez formaran un Belén, que la reina regaló a Juana de la Torre, ama del fallecido príncipe Juan; asimismo se incluía un nuevo retablo para el convento de San Luis de Zubia, con Cristo en el sepulcro, y dos crucifijos y una custodia para el convento granadino de Santiago de la Madre de Dios.¹⁷ La última noticia que tenemos de su trabajo para la reina data del 20 de julio de 1501. Se le habían encargado unas andas y ocho ángeles dorados para la catedral de Granada y los entregó en esa fecha, trabajo por el que recibió 16.500 maravedís.¹⁸

Apenas un año documentado de actividad pero con una producción impresionante. Es evidente que la reina gustaba de su forma de hacer, absolutamente gótica a juzgar por la única obra atribuida, la Virgen con el Niño de la Alhambra. Y esto nos conduce al segundo de los problemas anunciados, es decir el enfrentamiento entre Gótico y Renacimiento. Establecida la primacía de la escultura, resta determinar la adscripción estética de ésta, y por ende de las artes visuales en general. La creencia que entiende que lo renacentista es un logro frente a lo que se supone retardatario, lo gótico, hoy parece superada, pero por más que se diga que el arte medieval no es inferior al renacentista, lo cierto es que los especialistas se han empeñado en encontrar formas italianas en obras carentes de esa filiación en un esfuerzo ímprobo por

10. AGS, CC-C, libro 5, fol. 9.

11. DOMÍNGUEZ CASAS, R., *op. cit.*, p. 110.

12. AGS, CMC, 1.ª época, leg. 102, fol. 122.

13. *Ibidem*, leg. 156, fol. 122.

14. Cfr. ARA GIL, C. J., *En torno al escultor Alejo de Vahía (1490-1510)*, Valladolid, 1974.

15. DOMÍNGUEZ CASAS, R., *ob. cit.*, p. 110.

16. AZCÁRATE, J. M., *op. cit.*, p. 221.

17. DOMÍNGUEZ CASAS, R., *op. cit.*, pp. 110-111; AGS, CC-C, libro 5, fol. 109.

18. AGS, CC-C, libro 5, fol. 191.

demostrar la llegada del Renacimiento cuanto antes mejor. La época de los Reyes Católicos era el momento propicio. Coincidente con el paso del siglo XV al XVI, cronología que se supone de la transformación estética, todo apuntaba al cambio. Y desde luego hubo cambios, pero hasta los más acérrimos defensores de las novedades italianas acabaron admitiendo, no exentos de nacionalismo hispano, la existencia de “estilos” propios - “hispanoflamenco”, “Reyes Católicos”, “Cisneros”, “plateresco”, e incluso los más osados llegaron a hablar de “estilo Isabel”—, ante la imposibilidad de admitir que las obras eran renacentistas sin más. Los cambios no siempre cuadraban con la estética italiana, es más, casi nunca, pero se resaltaban en aras de demostrar la transformación habida, que tenía por meta única la comunión con el Renacimiento. Afortunadamente estos pseudoestilos ha dejado de tener vigencia en la historiografía pero cuesta eliminar la idea del valor superior de lo italiano.¹⁹

Frente a esto, se puede asegurar que en época de los Reyes Católicos el arte renacentista apenas tuvo importancia en España. Son excepcionales las obras, todas importadas y de escasa repercusión hasta los momentos finales del periodo. El arte que realmente llamaba la atención a la sociedad hispana era el flamenco. Estéticamente estaba mucho más próximo al gusto español que el italiano, basado éste en unas normas imposibles de asumir sin su comprensión, y ésta no era ni mucho menos fácil.²⁰ Mas no sólo se trataba de una cuestión estética sino, y sobretudo, de la elección de una gran obra de arte, de la excelencia artística. La división estilística es posterior a la época que nos ocupa y, por lo tanto, en esos momentos no tiene sentido el debate. El arte gótico mantuvo su hegemonía durante el período de los Reyes Católicos, y la escultura no fue una excepción, aunque con el paso del tiempo fueron apareciendo obras de filiación italiana, como los sepulcros reales que se encargaron al florentino Domenico Fancelli, pero eso no ocurrió hasta la década de 1510, años después de fallecer doña Isabel.

19. Sobre estos aspectos cfr. ZALAMA, M. Á., “Arquitectura y estilo en la época de los Reyes Católicos”, en *Isabel la Católica... op. cit.*, pp. 127-140.

20. Hay que recordar como el gran artista alemán Alberto Durero no fue capaz de entenderlo, por más que se esforzó, hasta que en 1506 realizó un viaje a Bolonia *ex profeso* “por el arte de la perspectiva secreta que alguien quiere enseñarme”. Cfr. PANOFKY, E., *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, 1982 [1943], p. 259.