

CUANDO LA MEMORIA SE PIERDE CON EL SILENCIO: PATRONAZGO REGIO Y ESPIRITUALIDAD CARTUJA EN LA CASTILLA TRASTÁMARA*

POR

DIANA LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN¹
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

La devoción que los Trastámara profesaron por la Orden de la Cartuja en Castilla debe ser examinada en el amplio contexto de la reforma religiosa llevada a cabo en toda Europa a finales de la Edad Media y principios de la Edad Moderna. Es precisamente en este marco espiritual en el que debemos considerar el patronazgo regio de las cartujas de El Paular, Aniago y Miraflores. En el presente trabajo se analizarán los procesos fundacionales de las tres casas, la financiación y dotación de estas fundaciones y los conflictos y tensiones que el lujo y riqueza de estas despertó en el seno de la Orden de la Cartuja, el empleo de las armas y divisas reales como elemento de propaganda y exaltación del poder regio, así como la concepción de estas tres cartujas como espacios memoriales de la Corona, con una especial mención a Isabel de Portugal en relación con Miraflores y su condición de panteón real.

PALABRAS CLAVE: dinastía Trastámara; Orden de la Cartuja; siglo XV; Castilla; memoria; heráldica; escultura funeraria.

WHEN MEMORY IS LOST IN SILENCE. ROYAL PATRONAGE AND CARTHUSIAN SPIRITUALITY IN TRASTAMARA CASTILE

ABSTRACT

The devotion that the Castilian Trastamara dynasty professed to the Order of the Charterhouse must be examined in the broad context of the religious reform carried out throughout Europe in the late Middle Ages and the early modern period. It is precisely in this spiritual framework that we must consider the royal patronage of the Carthusian monasteries of El Paular, Aniago and Miraflores. This paper will analyse the founding processes of these three houses, the funding and endowment of these foundations and the conflicts and tensions that their luxury and wealth aroused within the Order of the Charterhouse, the use of royal coats of arms and badges as an element of propaganda and exaltation of royal power, as well as the conception of these three charterhouses as royal memorial spaces, with a special mention to Isabel de Portugal in relation to Miraflores and its condition as a royal pantheon.

KEY WORDS: Trastamara dynasty; Order of the Charterhouse; 15th century; Castile; memory; heraldry; funerary sculpture.

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO / CITATION: Lucía Gómez-Chacón, Diana. 2023. «Cuando la memoria se pierde con el silencio: patronazgo regio y espiritualidad cartuja en la Castilla Trastámara». *Hispania Sacra* LXXV, 151: 33-47. <https://doi.org/10.3989/hs.2023.04>

Recibido/Received 14-09-2021
Aceptado/Accepted 01-02-2023

* Este trabajo se desarrolló en el marco del proyecto PGC2018-099205-B-C21. Las mujeres de las Monarquías Ibéricas: paradigmas institucionales, agencias políticas y modelos culturales. Subproyecto 1. «Reinas e infantas de las monarquías ibéricas: espacios religiosos, modelos de representación y escrituras, ca. 1252-1504».

¹ dianaluc@ucm.es / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0197-7185>

Así también las cosas, que ahora acontecen en nuestros tiempos, nunca vendrán a noticia, de los que después han de nacer, porque la memoria de ellas se perderá con el silencio.

Memoria de la Fundación y Dotación de El Paular (1565), f. 1r.

1. INTRODUCCIÓN: LA MONARQUÍA CASTELLANA Y LA ORDEN DE LA CARTUJA

La llegada a Castilla de la Orden de la Cartuja, consagrada fundamentalmente a la vida contemplativa y a la oración en soledad,² se produjo en una fecha muy tardía con respecto al resto de reinos europeos. Esta tuvo lugar el 19 de agosto de 1390, festividad de la Decapitación de san Juan Bautista, con la fundación de El Paular por parte de Juan I de Castilla:³

Yo el Rey. Por fazer bien y merçed y limosna a vos el Prior y monjes y convento del mi monasterio de santa Maria del Paular, de la Orden Cartuja, que es en el Valle de Loçoya cerca de Rrascafria, assi a los que agora sodes como a los que seredes de qui adelante, e porque la oración que fizieredes por la mi salud y vida y de la Reyna mi mujer y del Principe y de la Infante mis hijos, y de las animas de los Reyes de las otras personas donde yo vengo, sea mas ayudada por esta limosna que vos yo fago.⁴

En adelante, tanto Enrique III, como Juan II y Enrique IV se referirían a la cartuja de Santa María de El Paular como «mi monesterio».⁵ La devoción de los Trastámara a los cartujos y jerónimos debe ser tenida en cuenta en el contexto de la renovación del monacato hispano bajomedieval.⁶ En el caso concreto de la Cartuja, esta, además, se vanagloriaba de no haber tenido jamás que ser reformada, pues nunca se había «deformado»: *Cartusia numquam reformata quia numquam deformata*.⁷

El 20 de febrero de 1409, Juan Vázquez de Cepeda, obispo de Segovia (1398-1437) y oidor de la Audiencia real, compró el lugar de Aniago al Concejo de Valladolid, tomando posesión de este al día siguiente de la adquisición. Una transacción para la cual el mencionado concejo contaba con la licencia del rey, concedida el 26 de enero.⁸ Desde un primer momento, la intención del obispo fue fundar un monasterio-hospital con clérigos que siguiesen el oficio y el rito hispanos. Idea que recibió el apoyo de Juan II de Castilla:

Yo el Rey fabo saber a vos el conçejo, cavalleros, e escuderos, e regidores de la villa de Valladolid que el obispo de Segovia entendia fundar un monesterio por manera de hospital donde estuviesen çiertos clerigos e religiosos onde feciesen el offiçio de la Regla de Sant Leandro e de Sant Ysidoro, doctores de las Españas, segund la costumbre de los godos antigua que usava en toda España, la qual por antiguedat es ya perdida,

por que Dios fuesse servido e la dicha costumbre reformada.⁹

Según consta en el testamento de Vázquez de Cepeda, otorgado en Aniago el 28 de octubre de 1436, por aquel entonces las obras se encontraban ya relativamente avanzadas pues se habla de los

palaçios e casas que nos hedificamos e de aquí adelante hedificamos en el dicho lugar de Aniago, los quales palaçios nos fesimos a expensas de las quitaçiones de la dicha abdiencia e del derecho de la dicha chancilleria mayor que ovimos de la dicha señora reina e de otras merçedes e gracias e dadivas que ovimos.¹⁰

El prelado destinó los «palaçios mayores» para hospital, en el que se habría de acoger a los «nobles que por devoçion vinieren a la casa mayor». El resto de casas serían destinadas a «resibir los pobres que i vinieren».¹¹ Se dice asimismo que comenzó una iglesia nueva, que no llegó a concluirse, por lo que fue necesario levantar

un oratorio en la capilla de los corredores que es a la parte de setentrion a honor del santo dotor de las Españas (San Isidoro) [...] e fesimos otro oratorio e un hedeçiço antiguo en el qual los frailes de Sant Geronimo avian fecho un palomar, el qual oratorio hedificamos a honor de Santa Eulalia virgen e mártir de Merida.¹²

Vázquez de Cepeda, consciente de que no vería terminado tan ambicioso proyecto, el 14 de noviembre de 1437 redactó en Turégano un codicilo en el cual dejaba Aniago a disposición de la reina María de Aragón, concediéndole permiso para que, de no ser posible establecer un monasterio-hospital de canónigos regulares, pudiese decidir libremente sobre el destino de la fundación. El obispo falleció el 15 de noviembre de 1437, siendo sepultado en la iglesia de Aniago.¹³

En un primer momento, la reina ofreció Aniago a la Orden de Frailes Predicadores, quienes permanecieron allí entre 1438 y 1440. Sin embargo, acabaron renunciando al lugar pues aseguraban que no reunía las cualidades necesarias. El 14 de septiembre de 1443 hicieron renunciación y cesión oficial a la Cartuja. María de Aragón se convirtió entonces en la primera patrona del monasterio, papel que habrían de desempeñar, a su muerte, las reinas que la sucediesen.¹⁴

No obstante, la carta de donación de Aniago en favor de la Orden de la Cartuja por parte de la reina María de Aragón, redactada en los palacios de Miraflores, próximos a Burgos, es anterior, concretamente del 18 de octubre de 1441.¹⁵ En este sentido, cabe mencionar la proximidad temporal de las fundaciones de Aniago, a cargo de la reina, y de Miraflores, a cargo del rey.¹⁶ Como ha apuntado Santiago Cantera Montenegro, «ambas surgieron por separado, pero al mis-

⁹ *Ibidem*, 38-39.

¹⁰ *Ibidem*, 23.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, 4.

¹³ *Ibidem*, 25; tomo II, 354-356, doc. 3.

¹⁴ *Ibidem*, tomo II, 357-359, doc. 5; Pelaz Flores 2018, 416, nota 81.

¹⁵ Cantera Montenegro 1998, tomo I, 29; Yarza Luaces 2007, 15-

¹⁶ Yarza Luaces 2007, 16.

² Sobre la espiritualidad cartuja véase Mayo Escudero 2010.

³ La cartuja del Paular fue la primera fundada en Castilla y la sexta en España: Gómez Gómez 2003, 299-303; Guilbeau 2012, 105.

⁴ Nogales Rincón 2009, 74, nota 141; Guilbeau 2012, 1-2, nota 1.

⁵ Guilbeau 2012, 2.

⁶ Cantera Montenegro 1998, tomo I, 31.

⁷ Guilbeau 2012, 59; Cantera Montenegro, 2003.

⁸ Cantera Montenegro 1998, tomo I, 21.

mo tiempo, y gracias a ello, la orden erigió la nueva Provincia de Castilla», a lo que añade que «no es del todo casual que ambas fueran ofrecidas a los cartujos»,¹⁷ aspecto que es examinado más en detalle en otras aportaciones de este mismo monográfico.

En el presente trabajo analizaremos algunos aspectos de la relación mantenida entre la dinastía Trastámara y la Orden de la Cartuja en Castilla a finales de la Edad Media relevantes desde el punto de vista histórico-artístico como fueron la financiación de las obras constructivas de las tres cartujas mencionadas —El Paular, Aniago y Miraflores— por parte de la monarquía, los conflictos tanto económicos como estéticos surgidos a raíz de dicho patronazgo regio, el empleo de las armas y divisas regias como instrumento visual de propaganda y exaltación del poder real, así como la concepción de las tres cartujas y, muy especialmente, de Miraflores, como lugares de memoria de la realeza castellana.¹⁸

2. ARQUITECTURA Y PATRONAZGO REGIO

El 12 de octubre de 1441, Juan II de Castilla envió una carta al general de la Cartuja para ofrecer a la orden sus palacios de Miraflores.¹⁹ El monarca, consciente de que, quizás, dicho recinto no se ajustase correctamente a las necesidades litúrgicas y espirituales de una comunidad de cartujos, puso de manifiesto su buena disposición para recibir el «consejo de Personas de la dicha horden de mandar construir e facer fuera de los dichos Palacios celdas para doce Monjes e ocho hermanos legos, e asi mese entendemos edificar Iglesia e Claustro e oficinas al modo de la dicha horden».²⁰

Una situación similar se habría dado en el caso del pabellón de caza de El Paular, reconvertido en cartuja.²¹ En 1390, año en el que falleció Juan I, llegaron siete monjes procedentes de Scala Dei. Las obras quedaron entonces a cargo de Enrique III, quien, según se indica en la *Memoria de la Fundación y Dotación de El Paular*, es decir, en su *Libro Becerro* (1565), fue debidamente informado acerca de «la traza que requieren las Iglesias de su Horden Cartusiense».²² Las obras del monasterio se iniciaron en 1392, más de una década antes de que se comenzase a construir la iglesia. El prior encomendó dicha labor a un arquitecto morisco, de nombre Abdurramen, procedente de Segovia. A él se atribuye la construcción de un primer claustro, de planta rectangular. Hacia 1406 se dio comienzo a la edificación, o quizás más bien ampliación,²³ de la iglesia y el «palacio», gracias a

una donación de Enrique III de 160.000 maravedís. El proyecto inicial de la iglesia, construida en piedra —traída de Toledo, con la ayuda de Alonso de Cartagena—, cal y canto, con unas dimensiones de 41,85 × 13,95 metros, se atribuye al cantero de Valladolid, Gil Fernández. Este habría sido contratado a destajo en 1406 junto a Rodrigo Alfonso, maestro mayor de las obras de la catedral de Toledo. También se habría mandado construir entonces un «palacio», durante el priorato de Pedro Ponce de Toledo. Probablemente se tratase, en realidad, de unos aposentos regios. Guilbeau afirma que la presencia de este tipo de espacios no suele ser habitual en las cartujas. Sin embargo, en el caso de El Paular fue una de las primeras edificaciones levantadas,²⁴ la cual habría sustituido al anterior pabellón de caza.²⁵ Gracias a la documentación conservada conocemos la reiterada presencia en el monasterio de Enrique IV, quien durante sus estancias se habría sometido, incluso, a las reglas de los monjes. Con ocasión de estas frecuentes visitas, el monarca se habría aposentado en el «palacio», después convertido en hospedería.²⁶

Tenemos igualmente documentado un proyecto, que finalmente no se materializó, para la construcción de un palacio anejo a Miraflores. Según asegura Francisco Tarín y Juaneda, el hijo de los Reyes Católicos, el infante Juan —especialmente devoto de la orden y estrechamente vinculado a la cartuja de Miraflores, la cual habría visitado en varias ocasiones el tiempo que permaneció en Burgos, el año antes de su fallecimiento—, habría mandado «construir unos palacios junto a la Cartuja y, al efecto, el maestro Simón de Colonia, que dirigía las obras de su iglesia, estuvo una semana, por mandato del Príncipe, haciendo estudios y tomando sus medidas para el replanteo de tales palacios».²⁷

En El Paular, las obras se vieron ralentizadas por el fallecimiento de Enrique III. Los monjes pidieron ayuda a Fernando de Antequera, alegando problemas con Gil Fernández y Rodrigo Alfonso, quienes, tras la muerte del monarca, rompieron por su cuenta el contrato por el que se habían comprometido a suministrar la piedra necesaria para la iglesia de El Paular. A consecuencia de ello, las obras experimentaron un parón entre 1407 y 1424. En 1428 Juan II de Castilla hizo entrega de 149.000 maravedís a la comunidad de El Paular, a abonar en cinco cuotas, para proseguir con las obras iniciadas por su padre.

Cuatro años más tarde, en 1432, el prior comunicó al monarca la ausencia total de fondos. Ante dicha situación, el 1 de julio de 1432 el rey exigió ver las obras llevadas a cabo desde 1428, tomándose juramento a Juan García, cantero de Segovia, Alonso Esteban, maestro albañil de Toledo, el maestro Gabriel Gali, y el maestre Abdurramen, carpintero de Segovia. Gracias a esta minuciosa «auditoría regia» sabemos que en 1432 se habían construido la iglesia, el Patio de la Cadena, el Claustro de los Monjes, la sala de recepción del templo y los aposentos del rey. Para llevar dichas obras a cabo, la comunidad había recibido por parte del monarca 149.000 maravedís, sin embargo, el gasto ascendía a 180.000 maravedís. Quedaban pendientes de ejecutar algunas obras en la iglesia, la sillería de los monjes, la sillería de los frailes, el claustro de los frailes, los huertos, el

¹⁷ Como es sabido, en un primer momento se dedicó a san Francisco, pero los cartujos solicitaron el cambio y desde 1453 la nueva institución se llamó Santa María de Miraflores, más acorde con las advocaciones marianas propias de la Orden de la Cartuja: Cantera Montenegro 1998, tomo I, 31 y tomo II, 359-360, doc. 6.

¹⁸ Aspecto que comparte con la orden jerónima. Véanse Fuentes Ortiz 2021; Herguedas Vela 2021.

¹⁹ Sobre los palacios de Miraflores véase Huidobro y Serna 1934-1937; Cañas Gálvez 2016, 22.

²⁰ Tarín y Juaneda 1987, 531-533, doc. 2.

²¹ Prieto Sayagués 2017, 125.

²² Guilbeau 2012, 103.

²³ «Poco antes de morir el Rey y deseando hacer más grande la nave de la Iglesia, entrególes 250.000 maravedíes»: Palomeque 1949, 17.

²⁴ Guilbeau 2012, 90-91, 103 y 105.

²⁵ Palomeque 1949, 17.

²⁶ Martín Ansón y Abad Castro 1994, 94.

²⁷ Tarín y Juaneda 1897, 156-157.

refectorio y el «coloquio». El coste de todo ello ascendía a 343.140 maravedís. Finalmente, Juan II de Castilla acordó la entrega de 345.540 maravedís en un primer pago y 31.298 maravedís en un segundo.²⁸

Estas donaciones de Juan II de Castilla a la cartuja de El Paular llegaron incluso a despertar la envidia de los monjes de Miraflores quienes afirmaban que «el Rey fundador les había dejado los huesos mientras había enriquecido a El Paular con sus larguezas».²⁹ Y es que, si bien la fundación del monasterio había tenido lugar en 1441, como ya se indicó, la ceremonia de colocación de la primera piedra no se llevó a cabo hasta el 11 de mayo de 1454. El 6 de febrero de 1454, el rey tomó

en mi guarda e so mi seguro e amparo e defendimiento real al prior e monjes e convento del mi monesterio e casa de Sancta maría de myrafloros de la orden de Cartuxa que esta cerca de la mi muy noble cibdad de Burgos cabeza de Castilla mi Camara e al dicho monesterio e casa e a todos sus heredamientos e posesiones e cosas.³⁰

No obstante, en enero de 1449 sabemos que existía algún tipo de construcción provisional que haría las funciones de templo pues Nicolás V concedió entonces «siete años de perdón a todos los que visitaren la Iglesia el día de la Natividad de San Juan Bautista, y á los que ayudasen á fabricar el Monasterio».³¹

Tras su fallecimiento, el cuerpo de Juan II de Castilla fue llevado al convento de dominicos de San Pablo de Valladolid³² y, posteriormente, trasladado a Miraflores.³³ Por aquel entonces, según Tarín y Juaneda, las obras de la iglesia «estaban solo comenzadas» y parece ser que

no bastó la improvisada iglesia, levantada con bastidores y tapices, para contener ni con mucho á todos los acompañantes. Habíanla formado los religiosos, junto á la celda primera de la izquierda de claustro grande, y en tal forma la dispusieron que desde fuera del campo se podía ver el altar y el túmulo sobre el cual fue colocado el cuerpo del Rey. Celebró misa pontifical el Obispo de Burgos y dirigió la palabra a los fieles *muy altamente* (la que no pudo oír el monje testigo que esto relata porque las gentes *facian el oso*).³⁴

Al igual que ocurrió en El Paular con el fallecimiento de Enrique III, tras la muerte de Juan II, los cartujos de Miraflores fueron

acudiendo á lo mas urgente de las obras en la parte del monasterio, quedando por completo paralizadas las de la Iglesia cuyas gruesas paredes estaban levantadas por la parte que recae al campo, solo veinte pies, y y en el otro lado, que es el que linda con el claustro, aprovechándose el mismo muro del antiguo Palacio, convenientemente reforzado, media la altura de lo construido, treinta y seis pies. Así quedaba el trazado

de la Iglesia, esperando mejores tiempos para poderse proseguir.³⁵

El 20 de enero de 1456 Enrique IV de Castilla habría concedido un privilegio a favor de Miraflores para que los monjes pudiesen extraer la piedra que necesitasen para la obra:

Me fesistes relación que muchas veces por mengua de non aber priedra para la obra que se fase e hedifica en el dicho monasterio çesa de se faser e labrar la dicha obra et por que mi merced e bolutad es que la dicha obra se acabe lo mas prestamente que ser pueda por la presente do licencia a vos el dicho prior et a los frayes e fasedores e obreros del dicho mi monasterio por que podades y puedan mandar sacar e saquen piedra para la dicha obra de todas et qualesquier canteras e logares donde estoviere... [En 1467] había veinte y cuatro celdas construidas en el Claustro que se acabó en el siguiente, y en los sucesivos se fueron levantando à trozos las restantes obras del Convento [...] y aunque con lastimosa lentitud se continuó.³⁶

Como ha señalado recientemente Nicolás Menéndez González, avanzada la década de los 80 del siglo XV la iglesia de la cartuja de Miraflores, proyectada por Juan de Colonia como panteón de Juan II de Castilla, aún permanecía «en alberca». Las obras habían sido paralizadas en los años 60 por falta de fondos y según se indica en la *Noticia vreve y compendiosa*, poco había sido lo contraído hasta entonces. Las obras se reanudaron en los años 70, estando al frente de las mismas el maestro de cantería Garci Fernández de Matienzo. Tras su fallecimiento en 1478, Simón de Colonia tomó el relevo. Sin embargo, las obras no avanzaron excesivamente hasta principios de la década de 1480, momento en el que se produjo la visita de Isabel I de Castilla a la cartuja (mayo de 1483), la cual conllevó la completa transformación del proyecto original, renunciando de esta forma, en palabras de Menéndez González, a «la estética ascética de la iglesia dibujada por el maestro alemán», pues esta posiblemente «no colmaba las expectativas de la reina con respecto a la magnificencia y decoro adecuados a la dignidad regia».³⁷

Conflicto entre la comunidad de religiosos y la monarquía generó también la construcción de la cartuja de Aniago, de la que hoy en día tan solo quedan unas ruinas (Fig. 1).³⁸ En 1439, y, por lo tanto, años antes de la materialización de la fundación de la cartuja de Aniago, María de Aragón aseguró al prior del monasterio de El Paular y a fray Fernando de Cernadilla, monje de Santa María de las Cuevas de Sevilla, que se encargaría de proveerles de todos los bienes y rentas que fuesen necesarios para el correcto funcionamiento de la nueva casa. Sin embargo, durante las negociaciones previas al establecimiento definitivo de la cartuja en Aniago, el prior de Las Cuevas, Juan Rodríguez de Villalpando, manifestó su malestar ante la escasez de bienes dotales con los que contaba el proyecto, que dificultaba enormemente su puesta en marcha. La reina le aseguró que supliría cualquier carencia económica que pudiese poner en peligro la correcta dotación de la nueva fundación.³⁹

²⁸ Guilbeau 2012, 106-114.

²⁹ Tarín y Juaneda 1897, 401.

³⁰ Tarín y Juaneda 1897, 558-561, doc. 7.

³¹ Arias de Miranda 1843, 32.

³² Juan II de Castilla ordenó ser amortajado en el hábito de la Orden de Predicadores, *Memorias de Enrique IV* 1835-1913, 112.

³³ Yarza Luces 2007, 17; Cañas Gálvez 2007: 499.

³⁴ Tarín y Juaneda 1897, 113.

³⁵ Tarín y Juaneda 1897, 128.

³⁶ Arias de Miranda 1843, 36-37.

³⁷ Menéndez González 2019, 23-24; 2021, 389-486; Tarín y Juaneda 1897, 137.

³⁸ Véase la restitución gráfica del conjunto en Urrea 2018, 92-95.

³⁹ Pelaz Flores 2018, 416.

FIGURA 1
Ruinas de la antigua iglesia de la cartuja de Aniago



Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Cartuja_de_Santa_Mar%C3%ADa,_Aniago#/media/File:Aniago_27.jpg

Sin embargo, como nos recuerda Diana Pelaz Flores, la dotación de Aniago se convirtió en objeto de disputa con la monarquía, especialmente durante los primeros años del reinado de Enrique IV, a quien los monjes manifestaron, en más de una ocasión, la situación de abandono en la que se encontraban. Al no haber recibido los fondos suficientes para llevar a cabo las obras necesarias, estas se ralentizaron y, con ellas, la puesta en marcha de la andadura del monasterio.⁴⁰

La fundación de una cartuja conllevaba igualmente la dotación de libros, considerados por las *Consuetudines Cartusiae* de 1127 «el alimento perpetuo de nuestras almas»⁴¹ y necesarios para el correcto desarrollo no solo de la liturgia, sino también, y muy especialmente, del ejercicio de la lectura, que constituye el primer grado de la escala espiritual cartujana, seguido, según señala Guigo II (+1192/1193) en su *Carta sobre la vida contemplativa*, de la meditación, la oración y la contemplación (*Antología de autores cartujanos* 2008: 14). Tarín y Juaneda nos relata cómo

tres días antes de la Pascua de Pentecostés llegaron a Miraflores tres monjes que venían de El Paular, procedentes de Sevilla, y juntándose con el Padre D. Miguel de Ruesta y con el Padre Berengario Struz, que desde el principio estaba ya allí, se reunieron en número de

cinco, y dieron comienzo á la observancia desde la víspera de dicha fiesta de Pentecostés, levantándose la media noche precedente á Maitines, y solemnizado el día con Misa y Horas cantadas.⁴²

El 12 de septiembre de 1390 Juan I de Castilla solicitó al general de la orden de la Cartuja, con destino a El Paular, todos aquellos libros «atque necessariis ad divinum [sic] Officium, nobis vestri Ordininis pro dicto monasterio transmittatis». Por su parte, Enrique III pagó 10.000 maravedís para la compra y transferencia de ochenta y dos libros procedentes de Scala Dei, a los que se sumaban «otros muchos, y de mucho valor».⁴³ La recepción de libros por parte de los religiosos de El Paular procedentes de las fundaciones aragonesas fue motivo de nuevas tensiones, pues se aseguraba que la cartuja castellana no había pagado debidamente por los mismos, tal y como se recoge en el Capítulo General de 1397: «Praecipimus Priori et conventui de novae fundationis Castellae, quod reddant quam cito poterint libros quod habeant accomodatos de domibus Aragoniae, vel emant eos suo justo pretio ab illis domibus quae ipsos vendere potuerint».⁴⁴

3. SOBRE ALGUNOS EXCESOS E INDECENCIAS

Denys Rickel, más conocido como Dionisio el cartujano (1402-1471), recuerda a sus hermanos que

mientras en el Antiguo Testamento se promete la abundancia de bienes temporales, en el Nuevo Testamento, en cambio, Jesucristo consagró la pobreza antes de nada en sí mismo y después la enseñó públicamente y la alabó llamando bienaventurados a los que la viven.⁴⁵

Según el mencionado autor, los cartujos deben

despreciar y abandonar toda cosa transitoria, carnal y caduca; y al contrario, empeñarnos por buscar con celo los bienes espirituales, desear ardientemente la eterna bienaventuranza, ocuparnos en ejercicios espirituales y comenzar ya en la tierra aquella vida que haremos en el cielo.⁴⁶

Palabras que le traen a la memoria los textos de Lucas 6,20: «Bienaventurados los pobres, porque vuestro es el reino de los cielos» y Lucas 14,33: «Quien no renuncia a todos sus bienes, no puede ser discípulo mío».⁴⁷

A principios del siglo XIV, Guillermo d'lvree, en su *De Origine et Veritate Perfectae Religionis* afirmaba que

se encuentran gentes que por calumniar a los cartujos dicen que no tienen en sus iglesias ni pinturas, ni esculturas, ni imágenes particulares de santos, como de ello tienen muchos otros religiosos, los canónigos y los clérigos seculares. Pero este es un testimonio de pureza y del fervor de su Orden por huir de las búsquedas costosas y de su rechazo de los monumentos magníficos y

⁴² Dichas horas tuvieron que ser «sin notas, por carecer de libros de coro»: Tarín y Juaneda 1897, 72.

⁴³ *Memoria de la Fundación* 1565, 82r; Guilbeau 2012, 17.

⁴⁴ Guilbeau 2012, 17, nota 35.

⁴⁵ *Antología de autores cartujanos* 2008, 130-131.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*, 417.

⁴¹ Palomeque 1949, 11.

extraordinarios que no coinciden con la rusticidad de la vida solitaria.

En su carta a los monjes de Mont-Dieu, Guillermo de Saint Thierry (ca. 1075-1148) afirma que la belleza disminuye la «determinación que es propia del hombre» y tiende «a afeminar el espíritu masculino». ⁴⁸ Sin embargo, esta se convierte en una constante en las cartujas a finales del siglo XIV y, muy especialmente, a lo largo del siglo XV. Quizás por ello, el anteriormente citado Dionisio el cartujano dedicó una loa a la belleza, destacando la utilidad espiritual de la misma, como vía de acercamiento a la Belleza, atributo de la Divinidad. ⁴⁹

Los promotores de las primeras fundaciones habrían respetado el deseo de las comunidades de no invertir grandes sumas de dinero en sus establecimientos, produciéndose ya desviaciones en esta tendencia desde el siglo XIII. A consecuencia de ello, el Capítulo General de 1280 obligó la retirada de pinturas e imágenes «curiosas» y ordenó que las casas volviesen a su simplicidad original. Fundadores y/o benefactores, ya fuesen reyes, nobles, grandes cargos eclesiásticos o burgueses enriquecidos, no se limitaron a proporcionar los recursos económicos necesarios para el nacimiento y desarrollo de las cartujas, sino que empezaron a ejercer una notable influencia en la vida de la orden y, sobre todo, en sus manifestaciones artísticas. La orden comenzó a aceptar terrenos más accesibles y de climas menos inhóspitos, en ocasiones próximos a poblaciones urbanas, así como otras fuentes de ingresos, al margen de las ganancias obtenidas a partir de sus propios recursos agrícolas y ganaderos, como lo fueron los censos, los diezmos, las iglesias, prioratos, derechos de justicia, propiedades inmobiliarias urbanas y rurales, lo que supuso un evidente enriquecimiento de las fundaciones. ⁵⁰

El espíritu de pobreza se habría visto igualmente vulnerado por la exuberancia artística de algunas de las mencionadas fundaciones cartujas castellanas. Si bien otras cartujas profusamente decoradas como Champmol (1383), Pavía (1396) o Sheen (1414) lograron escapar a dichas críticas. ⁵¹ En el caso de El Paular la tensión entre la extravagancia, el lujo de los promotores y el deseo de magnificencia de estos, y la austeridad propia del carisma cartujo resulta evidente. Sabemos, por ejemplo, que las celdas de los monjes, identificadas, según costumbre de la orden, con las letras del alfabeto, se encontraban repartidas en tres pisos en altura, y por lo tanto con una exuberancia sin igual en Europa. ⁵² No es de extrañar que en 1476 el propio Capítulo General criticase su exceso arquitectónico y decorativo:

Et hortamur eum (Priorem domus de Paulari), quod amodo in corrigendis excessibus et disciplinis imponendis contra offendentes se conformet Statutis Ordinis; quod nisi fecerit, Ordo providebit. Insuper iniungimus eidem quatinus in aedificiis domus et claustris ac cellarem, quae separate distractaeque debent esse ad inuicem, conformet se consuetudini et formae Ordinis; et

superfluas, excessiuas ac curiosas structuras et picturas eidem interdiximus sub poena absolutionis. ⁵³

Censura que se repitió en 1503, al calificar el retablo de alabastro del coro de los monjes como un claro ejemplo de *indecentia* o *indecorum*:

Prior nouus de Paulari cum conuentu habeat bene lidere indecentiam imaginum nouarum factarum in altare maiori, et illas tollat si non conueniant Ordini, alias Captitulum mittet commissarios qui hoc facient. ⁵⁴

El *Libro Becerro* no ofrece información alguna relativa al primer retablo de El Paular, aunque Guilbeau plantea la posibilidad de que recogiese una iconografía similar a la que decora el retablo de Bonifacio Ferrer atribuido a Gherardo Starnina (1394-1401), o que fuese similar al retablo de don Sancho de Rojas (ca. 1415-1420) procedente del monasterio benedictino de San Benito el Real de Valladolid, fundación también de Juan I de Castilla. ⁵⁵

Según apuntó Guilbeau, la iglesia de 1432 fue ampliada y sus muros se elevaron, posiblemente para dar cabida al retablo de alabastro. ⁵⁶ Los Reyes Católicos parecen haberse hecho cargo de las obras de remodelación y ampliación del monasterio, y Juan Guas aparece documentado en activo en El Paular entre 1484 y 1486. María Luisa Martín Ansón y Concepción Abad Castro advirtieron ya que la actual estructura del retablo se divide en dos zonas diferenciadas, de las cuáles «una se corresponde con las escenas de la predela y la otra incluye los tres cuerpos superiores». La unión de ambas partes provocó la ruptura de la calle central prevista en el proyecto original, lo que ocasionó ciertos desajustes en las líneas arquitectónicas. Este «acoplamiento» se debería a la necesidad de ampliar el primer retablo, de dimensiones reducidas, a la nueva elevación del templo. Ampliación que se habría llevado a cabo a finales del siglo XV y la primera década del siglo XVI. ⁵⁷ El retablo inicial parece haber estado dedicado a la Virgen, habiéndosele añadido posteriormente escenas de la Vida, Muerte y Resurrección de Cristo, «haciendo extensivo el mensaje iconográfico a un ciclo pasional». En lo que respecta al taller responsable de esta segunda fase, Martín Ansón y Abad Castro han señalado la posible intervención del equipo de Juan Guas, sin descartar al maestro Sebastián. ⁵⁸

Algo similar ocurrió en Miraflores, donde el primer retablo fue también sustituido por otro de mayores dimensiones, esculpido por Gil de Siloé entre 1496 y 1499. En lo que respecta a la arquitectura, Menéndez González ha señalado que, al contrario de lo que se creía, García Fernández de Matienzo habría respetado el proyecto trazado por Juan de Colonia. Sin embargo, el conjunto erigido en los años 80 bajo la dirección de Simón de Colonia nada tiene que ver con el diseño original. Parece evidente que los cambios sufridos en la planificación primitiva se deberían a la intervención directa de Isabel I de Castilla. Esto convertiría Miraflores en un ambicioso proyecto de legitimación. ⁵⁹

⁵³ *Ibidem*, 142, nota 157.

⁵⁴ *Ibidem*, 6 y 74.

⁵⁵ *Ibidem*, 39-41.

⁵⁶ *Ibidem*, 116.

⁵⁷ Martín Ansón y Abad Castro 1994, 87.

⁵⁸ *Ibidem*, 90; Azcárate Ristori 1974.

⁵⁹ Menéndez González 2019: 28-29.

⁴⁸ Barlés Báguena 2010, 81.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*, 72 y 75-77.

⁵¹ Guilbeau 2012, 73-74.

⁵² *Ibidem*, 5 y 94.

Todo parece apuntar que el marcado ascetismo de la iglesia diseñada por el maestro alemán no habría cumplido las expectativas de la Casa Real. Tras el incendio del palacio sobre el que Juan II de Castilla había mandado construir la cartuja, el cual tuvo lugar en 1452, la propia comunidad de religiosos habría solicitado que su iglesia fuese levantada en la «forma» de aquella de la cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla y que Juan de Colonia, fiel a esta disposición, habría seguido tanto la forma del arquetipo sevillano, como su lenguaje arquitectónico.⁶⁰

El lujo que rodeó las mencionadas fundaciones castellanas puestas bajo la protección de la monarquía no solo vino dado por su exuberancia arquitectónica, sino también por las piezas de orfebrería y textiles con las que sus patronos les agasajaron en todo momento. De hecho, Tarín y Juaneda recoge una noticia según la cual los religiosos de Miraflores, preocupados por la extrema suntuosidad de estas piezas, acudieron al padre general de la orden pidiéndole licencia para «poder poseer y usar en los actos del culto ornamentos de oro y plata».⁶¹

Según ha señalado Francisco de Paula Cañas Gálvez, tras la victoria de la batalla de Olmedo del 19 de mayo de 1445, el rey habría donado a Miraflores uno de los principales altares portátiles de su corte, el conocido como *Tríptico de Miraflores*, obra de Rogier van der Weyden,⁶² así como varias piezas de orfebrería y textiles:

Vna preciosa ropa de brocado de que se içieron ornamentos. Vn repostero de terciopelo carmesí con las armas reales y zenefa bordadas de oro y matices sembrado el campo de ristes, insignia propia y empresa de su fundador. Vna tapiçerçia. Vnas espuelas de extraordinaria echura, y otras alajas de aquel tiempo que se guardan con especial cuidado y respeto.⁶³

Tarín y Juaneda afirma que, si bien «las telas, con las vicisitudes del tiempo, han perecido», se sabía que en 1445 el monarca entregó al monasterio «un paño de brocado con las armas reales bordadas en oro, un vestido de varios colores, cuyas telas aprovecharon los monjes para hacer una casulla, y un rico frontal para el altar mayor».⁶⁴

Por su parte, Juan Arias de Miranda recuerda que en julio de 1483 Isabel I de Castilla habría enviado a la cartuja de Miraflores «el palio de brocado de oro, bajo el cual acababa de hacer el día anterior su entrada pública en aquella ciudad. De él se hicieron una casulla, un frontal y otras cosas».⁶⁵

Por último, cabe señalar que los paños funerarios de Juan II, es decir, aquellos que cubrieron su sepultura durante su depósito en San Pablo de Valladolid, «fueron motivo de litigio entre los padres cartujos de Miraflores y los dominicos de aquel convento». Finalmente, «estos paños de brocado quedaron extendidos cubriendo la losa sepulcral

del Rey don Juan en Miraflores y en sus cuatro ángulos se pusieron gruesas antorchas colocadas en candeleros de azófar» Según la escritura de depósito, del 22 de julio de 1455, uno de los paños era de brocado, y el otro estaba decorado con las armas del rey.⁶⁶

4. ARMAS Y DIVISAS REGIAS

El 20 de junio de 1445 Juan II de Castilla concedió licencia a la cartuja de Santa María de Aniago para que esta adoptase las armas reales como escudo propio y que sus acélimas pudiesen llevar sonajas igual que las de los oficiales de la casa real:

Yo el Rey do liçencia por la presente a vos el prior e monjes e convento del monesterio de Santa María de Aniago, para que podades tomar e tomedes las mis armas de castillos e leones e las podades poner e pongades en todas las obras que mandades fazer, e en los reposterios que troxieren las azemilas que andovieren en serviçio del dicho monesterio.⁶⁷

Algo similar había hecho ya el mismo monarca en 1429 cuando dio licencia a El Paular para que pudiese tomar las armas reales y ponerlas en sus edificios. Actualmente, estas decoran espacios destacados como, por ejemplo, claves de bóvedas y capiteles, la denominada Capilla de Montserrat o de los Reyes, en el lado norte del Patio de la Cadena, la reja que cierra el presbiterio y los arcos ciegos del claustro atribuido a Juan Guas.⁶⁸ En todos ellos no solo encontramos el cuartelado de castillos y leones, sino también el escudo de la Banda. Este último, en algunas ocasiones, acompañado de la divisa del Ristre, aspecto sobre el que se incidirá más adelante.

Con respecto a Miraflores, Tarín y Juaneda nos cuenta que

cubriéronse los altos ventanales de vidrios pintados traídos de Flandes, y se cerraron también las ventanas del claustro contiguo á la iglesia con vidrieras que contenían emblemas y escudos propios del rey Don Juan y preciosas figurillas de ángeles y otros motivos, de

⁶⁶ Tarín y Juaneda 1897, 115-116.

⁶⁷ Cantera Montenegro 1998, tomo II, 260, doc. 7; Urrea 2018, 77.

⁶⁸ El autor de estas rejas pudo haber sido un hermano lego de Miraflores (o de El Paular, según Palomeque), de nombre fray Francisco de Salamanca, a quien se le atribuyen también las rejas de la cartuja burgalesa y de la catedral de Sevilla: En 2 de agosto de 1493 «se acabó de dar la última mano al sarcófago de los reyes, obra que basta por sí sola para dar celebridad á la Iglesia de Miraflores. No se descuidaban los menores detalles para dejar convertido el templo en acabada maravilla. Debía parecer entonces la Cartuja un vasto taller: desbastábanse las piedras y se modelaban á cincel sus más diminutos detalles, terminada ya la graciosa sillería del coro y otras obras de carpintería, se preparaban é iban acumulando las piezas para entretallar y ensamblar el grandioso retablo mayor, que dirigía también el maestro Gil de Siloé, autor de los sepulcros, colocábanse mientras tanto las preciosas rejas de hierro que acababa de forjar un hermano lego de la misma Casa, Fray Francisco de Salamanca, peritísimo en los trabajos de la ferretería y autor de tan celebradas obras como las bellísimas rejas del Paular y las de la Catedral de Sevilla»: Tarín y Juaneda 1897, 150. Véase también Palomeque 1949, 35-36 y 39; Sagredo Fernández 1973, 19; Fernández de Córdova Miralles 2012, 34.

⁶⁰ *Ibidem*, 29; Menéndez González 2020, 182-184; 2021, 402-405; Yarza Luaces 2007, 18.

⁶¹ Tarín y Juaneda 1897, 151-152.

⁶² «Lo que pereció lastimosamente, no en el incendio, sino en época mucho más reciente, en tiempos de la invasión francesa, fue el famoso oratorio del mismo Rey Don Juan, por él cedido á la Cartuja, obra maestra de Roger de Flandes, cuya valiosa dádiva, tras varias vicisitudes, ha ido á enriquecer uno de los museos de Berlín»: Tarín y Juaneda 1897, 100. Véase también Pérez Monzón 2020, 177.

⁶³ Cañas Gálvez 2016, 25.

⁶⁴ Tarín y Juaneda 1897, 100.

⁶⁵ Arias de Miranda 1843, 85.

las que apenas si ha venido á quedar alguno que otro incompleto fragmento.⁶⁹

A lo que añade, al referirse al claustro, que:

cada una de las cuatro galerías que forma este claustro, tiene 60m de longitud, sus bóvedas están formadas de arcos por arista que arrancan de canchillos moldurados; sirven de adorno en el centro de la bóveda florones retocados de oro, rojo y azul, lleva las armas reales con Castillos y Leones, y las de la Banda.⁷⁰

De hecho, las armas reales parecen haber sido las únicas permitidas en la decoración de Miraflores por parte de Isabel I de Castilla. Nos viene a la memoria un testimonio, con un marcado carácter anecdótico y tremendamente novelado, recogido por Tarín y Juaneda que, sin embargo, resulta especialmente significativo:

Estos vidrios pintados se compraron en Flandes en 1484 de orden de la Reina Católica, por Martín de Soria, mercader de Burgos. Refiérese que quiso la Reina verlos, y observó en uno de ellos un escudo de armas que no conocía: preguntó de quién era y le respondieron el Gobernador de Burgos Andrés de Ribera y otros, que pertenecía á Martín de Soria, que había querido regalarlo en memoria de la comisión que se le había confiado. La Reina pidió una espada en el acto, y rompiendo con ella el cristal, dijo: «en esta casa no han de haber más armas que las de mis padres».⁷¹

Encontramos las armas de los Reyes Católicos en el frontón de la fachada occidental del templo:

Ocupando el triangular frontón que corona la fachada del templo de Miraflores, se ve, tallado en relieve, un gracioso ángel de amplia y holgada túnica portante del escudo propio de los Reyes Católicos, único signo que en todo el edificio revela la protección que á esta Casa dispensó Doña Isabel.⁷²

Dicho escudo quedó solemnemente colocado, junto a una cruz dispuesta sobre el vértice, el 23 de julio de 1484, tras una ceremonia oficiada por el prior Juan Temiño.⁷³ La importancia que la reina habría concedido al empleo de la heráldica en su proyecto de Miraflores se pone nuevamente de manifiesto en la modificación del proyecto original de la portada de la iglesia (Fig. 2). Según Nicolás Menéndez González,

cotejando la portada diseñada por Juan de Colonia para la iglesia y la delineada, décadas mas tarde, por su vástago, podemos ilustrar el cambio de paradigmas formales y estilísticos impuesto por la Casa Real en este momento. La portada primitiva de Miraflores, en sí, una paráfrasis arquitectónica de la portada de las Cuevas, está articulada por un léxico arquitectónico que tiende a la abstracción generando diversas lecturas. Pese a su cualitativa plasticidad, la portada carece de escultura figurativa y de emblemas heráldicos; rasgos que, evidentemente, no debieron ser del agrado de la reina ni de sus diputados. En contraposición a este diseño acorde al rigorismo formal del ideal estético de la orden

cartuja, en la portada dibujada por Simón de Colonia observamos la introducción de las armas del rey fundador, sobredimensionadas.⁷⁴

FIGURA 2

Armas de Juan II de Castilla en la portada occidental de la cartuja de Miraflores



Fuente: fotografía de la autora.

Como se ha comentado anteriormente, junto al cuarteado de castillos y leones, tanto en El Paular como en Miraflores, hemos conservado representaciones del escudo de la Banda y la divisa del Ristre. La Orden de la Banda fue restaurada por Enrique II y su insignia convertida en divisa regia.⁷⁵ Se trata, como se ha apuntado más arriba, de insignias que solo podían exhibirse con el favor real. De hecho, en 1410, los regentes, en nombre del rey, prohibieron portar su «devisa de la Banda», así como otros emblemas regios sin su «liçençia e mandado».⁷⁶ En el caso concreto de la divisa de la Banda, esta se empleó, además, en el enfrentamiento entre los infantes de Aragón y el condestable Álvaro de Luna, principal promotor de su resurgimiento en la década de 1430, como parte del proceso de restauración de la autoridad real.⁷⁷

Formó asimismo parte de este proyecto de restauración monárquica la creación de la divisa del Ristre, concebida como «un símbolo de la nueva política antiaragonesa». Según señala Fernández de Córdoba, «su creación debe atribuirse a Álvaro de Luna». Resulta importante señalar que, a diferencia de otras divisas, el Ristre

no representaba ninguna orden caballeresca, sino que funcionó como signo exclusivo del rey, sin transmitirse a miembros de la nobleza o a sus sucesores. Se trataba de una marca personalísima que se utilizaba con una fuerte carga propagandística, asociándose a las armas reales y al escudo de la Banda, con el que compartía idéntico bicromatismo.⁷⁸

⁶⁹ Tarín y Juaneda 1897, 150-151.

⁷⁰ *Ibidem*, 385-386.

⁷¹ Tarín y Juaneda 1897, 151-152, nota 2.

⁷² *Ibidem*, 143.

⁷³ *Ibidem*, 143; Menéndez González 2020, 181.

⁷⁴ Menéndez González 2019, 29.

⁷⁵ Fernández de Córdoba Miralles 2012, 23.

⁷⁶ Fernández de Córdoba Miralles 2014-2015, 155.

⁷⁷ Carrillo de Huete 1946, 44; Hinojosa 1893, 141; Fernández de Córdoba Miralles 2014-2015, 157-158.

⁷⁸ Fernández de Córdoba Miralles 2012, 33-34.

El Ristre aparece en El Paular acompañando al escudo de la Banda en la reja del presbiterio (Fig. 3), así como en los arcos ciegos del claustro atribuido a Juan Guas.⁷⁹ En Miraflores lo vemos acompañando a las armas reales que decoran las diversas portadas de acceso al recinto y templo, en los florones de madera de las claves de las bóvedas del refectorio, en las mirillas conservadas, así como en las dos ménsulas del presbiterio que flanquean el sepulcro (Fig. 4). No aparece en la heráldica que decora la base de este, pero sí que lo encontramos representado a modo de bordado en el manto dorado que porta la efigie orante de Juan II del retablo de la capilla mayor, y en el brocado y collar de la efigie funeraria del rey.⁸⁰ Habría estado igualmente presente en el «repostero de terciopelo carmesí con las armas reales y zenefa bordadas de oro y matices sembrado el campo de ristes, insignia propia y empresa de su fundador» que el propio monarca donó a la cartuja.⁸¹ Quizás también en el «pañño de brocado con las armas reales bordadas en oro» que, de acuerdo con Tarín y Juaneda, entregó el rey a la comunidad de religiosos.⁸² La divisa del Ristre quedó estrechamente ligada a la memoria de Juan II, motivo por el cual su hija, Isabel I de Castilla la recuperó y la incorporó a los proyectos edilicios que su padre no pudo culminar.⁸³

FIGURA 3
Armas reales en la reja del presbiterio de la iglesia de El Paular



Fuente: fotografía de la autora.

Por último, cabe señalar que en la hospedería de Miraflores se conserva una chimenea decorada con las armas reales, es decir, el escudo cuartelado acompañado, una vez más, de la divisa del Ristre, enmarcadas por una decoración de escamas que Fernández de Córdoba, muy acertadamente, ha relacionado con la divisa de la Escama, creada durante la minoría de Juan II. A consecuencia del ambiente de inseguridad existente se decidió crear una guardia personal para el rey, la cual quedó materializada en la Orden de la Escama

⁷⁹ *Ibidem*, 34.

⁸⁰ García García 2015, 123-125.

⁸¹ Cañas Gálvez 2016, 25.

⁸² Tarín y Juaneda 1897, 100.

⁸³ Fernández de Córdoba Miralles 2012, 35.

y que decoraría algunos conjuntos arquitectónicos como el alcázar de Segovia⁸⁴ o, incluso, la portada occidental de San Pablo de Valladolid. En el caso de este último, cabe recordar que el cuerpo de Juan II fue depositado, en un primer momento, en dicho convento de dominicos, siendo más tarde trasladado a Miraflores.⁸⁵

FIGURA 4
Detalle de una de las ménsulas que flanquean el sepulcro real en el presbiterio de la cartuja de Miraflores



Fuente: fotografía de la autora.

5. LAS CARTUJAS CASTELLANAS COMO ESPACIOS DE MEMORIA REGIA

En el *Libro Becerro* de El Paular se menciona el interés que en 1443 el aún príncipe Enrique habría mostrado por ser enterrado en dicha cartuja, concretamente en la sala capitular. El «Capítulo de los Monges» habría de ser convertido en la capilla funeraria del futuro rey, quien deseaba le

edificasen allí un Altar con un Retablo de la Imagen de Nuestro Señor, ante cuios pies le pintasen à el de rodillas; y en aquèl Altàr le dijesen cada día una Misa de

⁸⁴ *Ibidem*, 26-27.

⁸⁵ Cuartelado de castillos y leones, Ristre y Escama aparecen asimismo asociados en Santa Clara de Tordesillas: Fernández de Córdoba Miralles 2012, 26 y 29-31.

Nuestra Señora por su Salud y vida, y conservación de su Estado, y que el de su parte prometia dár ochocientos florines para la fabrica del dicho Capitulo su Capilla, y cient florines de renta perpetua para sustentación del Monge que oviese de ser instituido, è asignado, para decir le cada dia aquella Misa.⁸⁶

Proyecto que finalmente no llegó a realizarse. En lo que respecta a Miraflores, durante el reinado de Enrique IV algunos nobles ofrecieron su protección a la cartuja, fijando allí su lugar de enterramiento. Sin embargo, Isabel I de Castilla habría prohibido estas sepulturas ya que se suponía que los miembros de la familia real eran los únicos con los derechos de tutela y enterramiento.⁸⁷ Exclusividad que habría quedado reflejada, como se indicó anteriormente, en la propia heráldica que decora el conjunto, y que habría llevado a Isabel I de Castilla a elegir Miraflores como lugar de descanso eterno de su hermano Alfonso.⁸⁸

Por su parte, el sepulcro de Juan II y de su segunda esposa, Isabel de Portugal, solía estar rodeado de «cuatro candeleros grandes de azófar, en los que ardían cirios». Además, los religiosos de Miraflores acostumbraban a mantenerlo «cubierto conforme era costumbre, con un gran paño de brocado» y contaba con un «estrado» de «cuatro alcatifas».⁸⁹ Como apuntó Yarza, «no conocemos ni en Castilla ni en Europa occidental un monumento funerario que adopte como perfil en plano la proyección de una estrella de ocho puntas, resultado de la intersección de un rombo y un rectángulo».⁹⁰ En lo que respecta al simbolismo del número ocho, este, como ha señalado Francesca Español, cobra una especial, y evidente, relevancia en un ámbito funerario como el que nos ocupa.⁹¹

Por otro lado, su forma excepcional (Fig. 5), ha llevado a relacionarlo con otros sepulcros «extravagantes» como la supuesta tumba «mecánicamente móvil» de Álvaro de Luna, o el sepulcro en forma de nave aparentemente mandado construir por uno de los almirantes de Castilla en Santa Clara de Palencia.⁹² Múltiples han sido las interpretaciones dadas a tan extraordinario diseño: estrella de David, proyección de una bóveda estrellada sobre un plano con un marcado carácter cósmico, soteriológico o una referencia a Juan II como «sol de justicia y de la fe», y, por lo tanto, una imagen

sacralizada del monarca.⁹³ Recientemente, Olga Pérez Monzón ha destacado que se trata de «un octógono formado por la superposición de dos cuadrados, uno rotado sobre otro, lo que se asemeja al icono prototípico de las cartas astrales y que, de un modo similar, vemos relatada en los dezires, una suerte de horóscopo cristianizado a la carta o poesía de metáforas celestes».⁹⁴

FIGURA 5
Vista general del sepulcro de Juan II de Castilla e Isabel de Portugal en el presbiterio de la iglesia de la cartuja de Miraflores



Fuente: fotografía de la autora.

Insistiendo en la singular forma estrellada del sepulcro, cabe añadir que, actualmente, sobre la puerta que da acceso al coro de los padres, desde el coro de los hermanos, se conserva una inscripción que muy probablemente esté sustituyendo a una anterior o, al menos, remitiendo a una simbología que pudo haber formado parte del proyecto arquitectónico e iconográfico original. En la mencionada inscripción, a la que hace también alusión Tarín y Juaneda⁹⁵ se puede leer: «Felix Coeli Porta» (Fig. 6). Aparte de identificar claramente el coro de los padres y, por lo tanto, el espacio en el que se ubica el sepulcro de los reyes, como el cielo, esta inscripción es, a su vez, un verso tomado del himno *Ave Maris Stella*:

Ave, Maris stella,
Dei mater alma,
Atque semper Virgo
Felix caeli porta.

⁸⁶ Guilbeau 2012, 114-115, nota 95.

⁸⁷ Sobre los motivos que habrían llevado a Juan II de Castilla a fijar su lugar de enterramiento en Miraflores véase Chao Castro 2005, 511 y 512.

⁸⁸ Yarza Luaces 2007, 36.

⁸⁹ De hecho, cabría preguntarse hasta qué punto la, aparentemente innecesaria, estructura ornamental que separa las dos imágenes yacentes de los monarcas, decorada en su parte superior con una especie de pequeña crestería de motivos vegetales y que funciona a manera casi de barrera arquitectónica, con tracería calada, no habría sido incorporada al diseño a sabiendas que el conjunto permanecería, en ocasiones, cubierto por dicho paño de brocado. Esta estructura podría haber impedido que el paño, por su peso, se hundiese entre los yacentes, mientras que las esculturas colocadas en cada uno de los ángulos de la estrella, lo habrían mantenido sujeto, a la vez que habrían subrayado la forma estrellada. Además, los orificios regulares que presenta en ambos extremos hacen pensar en que, en origen, se hubiesen anclado a la misma algún tipo de piezas metálicas. Véase Tarín y Juaneda 1897, 357, nota 1.

⁹⁰ Yarza Luaces 2007, 22.

⁹¹ Español Bertrán 2015, 104 y 118-119.

⁹² Yarza Luaces 2007, 23.

⁹³ *Ibidem*, 24-25; Yarza Luaces 1988; 1993, 59; Pérez Monzón y Miquel Juan 2020, 196.

⁹⁴ Pérez Monzón 2022, 239.

⁹⁵ «La tercera sección [de la iglesia] la ocupa el coro de los monjes. Se entra a él por una puerta abierta en el centro de un cuerpo de obra que separa ambos coros, el de los monjes y el de los legos, el cual deja abierto todo el espacio superior de la Iglesia. La puerta de comunicación está revestida de un marco de madera tallada, todo dorado, en el friso que corre por encima de ella se lee: —Felix Coeli Porta—»: Tarín y Juaneda 1897, 329.

FIGURA 6
Acceso al coro de los padres con la inscripción
FELIX COELI PORTA en el interior de la iglesia de la cartuja
de Miraflores



Fuente: fotografía de la autora.

Ludolfo de Sajonia, en su *Vita Christi*, nos dice que «María se llama estrella del mar, porque conduce a los pecadores por el mar de este mundo al puerto de la conversión y así, por ella, a su Hijo». ⁹⁶ Palabras que cobran una especial relevancia si recordamos que los yacentes de los monarcas se encuentran recostados sobre un basamento en forma de estrella, en eje con el retablo, en cuyo centro encontramos la imagen del Crucificado. Una estrella que ofrece a quien la sigue la vida eterna:

Conviene que los pecadores vuelvan sus ojos a ella como los navegantes a la estrella [...] Quita a María, estrella del mar, ¿qué queda sino oscuridad envolvente, sombra de muerte y densísimas tinieblas? [...] El cielo tiene muchas estrellas. El mar, una, más clara y mejor que las otras [...] «El que la sigue, no anda en tinieblas, sino que tendrá la luz de la vida» (Jn 8,12). ⁹⁷

Sabemos que, mientras duraron las obras, Isabel I de Castilla visitó Miraflores en varias ocasiones. En 1483, durante el priorato de Juan Termiño (1483-1487), visitó la car-

tuja para ver la tumba de su padre. ⁹⁸ Los religiosos sacaron el féretro de la clausura para que la reina pudiese rezar ante los restos de su progenitor. ⁹⁹ Quizás fuese entonces cuando Isabel I decidió homenajear la memoria de su padre con un espacio de enterramiento digno de su condición. Como ha señalado Nicolás Menéndez González, apenas avanzaron las obras de la iglesia hasta la década de los 80 y, concretamente, durante el priorato de Juan Temiño (1483-1487), momento en el que Isabel I de Castilla habría asumido un papel más activo en la promoción del proyecto constructivo. El arquitecto elegido para rediseñar y ampliar el proyecto de Juan de Colonia fue su hijo Simón. ¹⁰⁰

En 1486 se aprobaron las trazas realizadas por Gil de Siloé. Sin embargo, por motivos que desconocemos, el sepulcro no comenzó a labrarse hasta pasados tres años. Las obras se concluyeron antes del 2 de agosto de 1493. Isabel vería la obra concluida a su regreso a Burgos en 1496. En palabras de Felipe Pereda, «tal vez ningún otro monumento de su reinado fue tan cuidadosamente supervisado por la reina como la tumba de su padre». ¹⁰¹

No obstante, no debemos olvidar que no se trata solo del sepulcro de Juan II, sino que lo es también de Isabel de Portugal y que este se diseñó y concluyó en vida de la madre de la reina. De hecho, como propuso Felipe Pereda, es muy probable que la inclusión de la imagen de la reina Ester ¹⁰² en el programa iconográfico del sepulcro sea una alusión a la segunda esposa de Juan II, quien ya fue asimilada a la mencionada figura veterotestamentaria por alguno de sus contemporáneos, entre los que destaca Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana. ¹⁰³ Pereda señala asimismo que el nombre de Ester en hebreo significa estrella. ¹⁰⁴

6. EL RECUERDO DE LA «REYNA VIEJA»

Isabel de Portugal dejó como heredera universal a su hija Isabel I de Castilla a la que nombró, junto al prior de la cartuja de Miraflores, testamentaria y ejecutora de sus últimas voluntades. Decisión que, junto a la donación a la cartuja burgalesa de toda su capilla, es decir, cruces, cálices, cortinas, vestimentas y breviarios y toda la plata, además de

⁹⁸ No obstante, es probable que la reina hubiese visitado ya anteriormente Miraflores con motivo de su estancia en Burgos en 1476, tal y como hizo el rey Fernando en 1475. Al año siguiente, en febrero de 1477, tuvo lugar la ceremonia de colocación de la primera piedra de las nuevas obras de la cartuja, bajo la dirección de Garci Fernández de Matienzo: Sagredo Fernández 1973, 14; Menéndez González 2020, 179.

⁹⁹ El cuerpo del rey fue trasladado a Miraflores el 24 de junio de 1455, con motivo de la festividad del nacimiento de San Juan Bautista, quedando depositado en un arca en la sacristía, hasta su colocación en su sepulcro el 27 de julio de 1524, Cañas Gálvez 2016, 24.

¹⁰⁰ Menéndez González 2020, 181-182.

¹⁰¹ Pereda 2001, 54.

¹⁰² Habría que considerar igualmente la posibilidad, ya señalada por Joaquín Yarza, de que la imagen de Ester no se encuentre en su ubicación original, y que inicialmente hubiese estado colocada o bien en la tapa sepulcral, o bien en el sepulcro del infante Alfonso: Yarza Luaces 2007, 51. Véase también Pérez Monzón 2011, 242.

¹⁰³ Pereda 2001, 62-63. Véase también Cañas Gálvez 2009, vol. 1, 23; Pelaz Flores 2013, 272, nota 33; 2017, 20.

¹⁰⁴ Pereda 2001, 61.

⁹⁶ Ludolfo de Sajonia, 2010, tomo I, 38.

⁹⁷ *Ibidem*.

los dos mejores paños reales de su cámara,¹⁰⁵ dejan entrever la estrecha relación que la reina viuda habría mantenido con la comunidad de religiosos de Miraflores, que habría de ser depositaria última de sus restos.

Al fallecer en Arévalo en 1496 su cuerpo no fue inmediatamente llevado a Miraflores, sino que quedó depositado en el convento de San Francisco.¹⁰⁶ De hecho, el traslado de los restos de la reina se pospuso por motivos que desconocemos hasta febrero de 1505. En la testamentaría de Isabel I de Castilla, entre las «sedas e brocados» se documenta «syete varas e quarta de terçiopelo carmesy doble [...] lo qual fue para la Reyna Vieja, para vn paño queando llevaron su cuerpo a Burgos».¹⁰⁷ Sabemos que, al menos desde 1499, Isabel I de Castilla mostraba interés en efectuar dicho traslado pues se le entregaron a Catalina Franca, viuda del licenciado Gutierre Velázquez, 100.000 maravedís «para los gastos que se fizieren en trasladar su cuerpo [el de Isabel de Portugal] al monesterio de Myraflores». Y que, años más tarde, en septiembre de 1502, el por aquel entonces prior de Miraflores, fray Pedro de Aranda, escribió a la reina, entre otras cosas, para recordarle que aún no se había efectuado el traslado del cuerpo de su madre, si bien «tantas vezes ha dicho que le plaze y que llegando a Toledo lo mandaría».¹⁰⁸

En su testamento, Isabel de Portugal dejó 100.000 maravedís para las obras de Miraflores. Una cantidad de dinero considerable si la comparamos con el resto de donaciones hechas a otras fundaciones religiosas: concedió 20.000 maravedís a los monasterios de sus villas de Arévalo y Madrid, a San Francisco y Santa Clara de Rapariegos y Santa María de Gracia de Madrigal de las Altas Torres, y 10.000 maravedís a las «benitas» de Arévalo.¹⁰⁹

Encontramos las armas de la reina en el sepulcro, en el retablo, en el que aparece además representada en actitud orante (Fig. 7), así como en el mal llamado cáliz de Juan II de Castilla,¹¹⁰ pues la heráldica que aparece en el pie, junto a los ángeles que portan las *arma Christi*, es la de Isabel de Portugal (Fig. 8).¹¹¹ Por lo tanto, es probable que se trate de una de las piezas de la capilla de la reina donadas a Miraflores a su muerte.

¹⁰⁵ *Memorias de Enrique IV 1835-1913*, 715.

¹⁰⁶ Sobre la preferencia de Isabel de Portugal por los confesores franciscanos véase Cañas Gálvez 2009, vol. 1, 131-132, Prieto Sayagués 2015, 207.

¹⁰⁷ Torre y del Cerro 1974, Documentos, 136; Tarín y Juaneda 1897, 166.

¹⁰⁸ Cañas Gálvez 2017, 34 y doc. 7.

¹⁰⁹ *Ibidem*, 25-26.

¹¹⁰ Sagredo Fernández 1973, 11 y 62-63.

¹¹¹ Tarín y Juaneda señala que «guarda la actual comunidad, como venerando recuerdo del régio fundador, un cáliz de plata, sencillo en su forma y apreciable por su antigüedad, que contiene esmaltados en su pié los blasones de Don Juan y de Doña Isabel de Portugal». Sin embargo, las armas que decoran el pie son el escudo partido de la reina, salvo que el autor se refiriese a otro cáliz cuyo paradero desconocemos: Tarín y Juaneda 1897, 100.

FIGURA 7

Representación de Isabel de Portugal en el retablo mayor de la cartuja de Miraflores



Fuente: fotografía de la autora.

FIGURA 8

Detalle de las armas de Isabel de Portugal en el conocido como cáliz de Juan II de Castilla



Fuente: fotografía de la autora.

Están de nuevo presentes las armas de la reina madre en el acceso principal del recinto de Miraflores (Fig. 9). Se trata de un escudo tremendamente singular pues, si bien presenta el habitual diseño partido de las armas de Castilla y Portugal, que veíamos en los motivos heráldicos de la reina anteriormente mencionados, en este caso el escudo de la segunda esposa de Juan II de Castilla está rodeado por la divisa personal del rey, el Ristre, que, incluso, se ha fundido en forma y diseño con las armas de Portugal,¹¹² las cuales, si nos fijamos, presentan las cuatro muelas del extremo del ristre que se adhiere al peto, sobre las quinas. Resulta cuan- do menos significativo que sean las armas de la reina madre las que nos reciben a nuestra llegada a Miraflores y que es-

¹¹² Llama asimismo la atención que, en este caso, cosa que no ocurre con el resto de representaciones de las armas de la reina madre conservadas en Miraflores (retablo, sepulcro, cáliz), en la bordura de las armas de Portugal se incluyan las flores de lis que acompañan a los castillos y que sí vemos en las armas de la dinastía Avis, como ocurre, por ejemplo, en los escudos de Juan I de Portugal que decoran el monasterio de Batalha. Recordemos que Isabel de Portugal era hija del infante Juan de Portugal, hijo de Juan I de Portugal y Felipa de Lancaster.

tas se hayan fundido con la divisa personal de su marido. Se trata, por lo tanto, de una «manipulación» de la heráldica de la reina con un marcado carácter memorial, con ciertos tintes nostálgicos. Como nos recuerda Diana Pelaz Flores, «a través de la exposición de las armas de la reina se configuraba el espacio simbólico de su poder. Contribuían a identificar su autoridad en su ausencia, o a reforzarla cuando se encontraban en el mismo lugar». A lo que cabe añadir que «la reina viuda se convertía en memoria viva del reinado de su esposo». ¹¹³ Quizás sea así como, las mencionadas armas, habrían tratado de mostrar a la «Reyna Vieja».

FIGURA 9

Armas de Isabel de Portugal con la divisa del Ristre en el acceso al conjunto arquitectónico de Miraflores



Fuente: fotografía de la autora

7. CONCLUSIÓN

A pesar de la tardía introducción de la Orden de la Cartuja en Castilla, esta quedó estrechamente ligada a la espiritualidad Trastámara desde la fundación de la cartuja de El Paular en 1390 por parte de Juan I de Castilla. La espiritualidad cartuja, defensora de una estricta clausura y consagrada, casi de manera exclusiva, a la vida contemplativa, resultaba acorde a las nuevas corrientes espirituales y de reforma religiosa que triunfaban por aquel entonces en tierras castellanas. El apoyo real llevó a la fundación de otras dos cartujas, Aniago y Miraflores, la primera de mano de

la reina, María de Aragón, y la segunda, de mano del rey, Juan II de Castilla, lo que permitió la creación de una nueva Provincia de Castilla. Los palacios de Miraflores y el pabellón de caza de El Paular tuvieron que ser adaptados a las necesidades litúrgicas y espirituales de sus nuevos habitantes. En ambos conjuntos, los monarcas contaron con espacios de aposentamiento, en los que poder alojarse con motivo de sus frecuentes visitas. Caso excepcional es el de Enrique IV quien, al parecer, durante sus estancias en El Paular, se habría sometido a la regla de los religiosos, adoptando un ascético modo de vida monástico.

La especial atención prestada por Juan II de Castilla a las obras de El Paular, las cuales se habían visto ralentizadas tras el fallecimiento de Enrique III de Castilla, llegó a generar cierto malestar entre los religiosos de Miraflores, quienes consideraban que el rey fundador les había dejado tan solo «los huesos». En efecto, el verdadero impulso constructivo de la cartuja de Miraflores, que conllevó la completa transformación del proyecto inicial, fue iniciativa de Isabel I de Castilla. Motivo de conflicto fue igualmente la construcción y monumentalización de Aniago por parte de María de Aragón. La comunidad de religiosos siempre se quejó de la escasez de fondos, disputa que se acaloró aún más durante el reinado de Enrique IV. Sin embargo, no siempre fue precisamente la pobreza de estas fundaciones la que fue objeto de duras críticas por parte de la propia Orden de la Cartuja, sino el excesivo lujo y la recargada ornamentación de estas, «excesos» e «indencias» contrarios al espíritu de pobreza y sencillez del carisma cartujo.

Debido a su condición de fundaciones reales, la heráldica regia es una constante en el repertorio ornamental de las primeras cartujas castellanas. En El Paular y Miraflores se incorporaron asimismo algunas divisas reales como la Banda o el Ristre. Decoración que no hace sino subrayar su condición de espacios de memoria de la monarquía Trastámara, muy especialmente en el caso de Miraflores, convertida en panteón real. Son muchos y muchas los investigadores e investigadoras que han subrayado la excepcionalidad tanto técnica como iconográfica del sepulcro de Juan II de Castilla e Isabel de Portugal. Su forma estrellada ha sido recientemente relacionada con las metáforas celestes y las connotaciones astrales presentes en la literatura de la época, con un claro afán de exaltación regia y, concretamente, de la figura de Juan II de Castilla. En dicha forma estrellada podría estar igualmente implícita una referencia al *Ave Maris Stella*, la «estrella del mar» a la que hace alusión Ludolfo de Sajonia en su *Vita Christi* y que ofrece, a quien la sigue, la vida eterna. Podemos leer uno de los versos de este himno mariano, concretamente el *Felix Coeli Porta*, sobre la puerta que da acceso al coro de los padres, desde el coro de los hermanos, lo que identificaría este espacio, es decir, en el que se encuentra ubicado el sepulcro regio, como el cielo.

Por otro lado, no debemos olvidar que se trata también del lugar de enterramiento de Isabel de Portugal. Lamentablemente, el recuerdo de la «Reyna Vieja» resulta en ocasiones tremendamente débil, pero creemos que la reina madre pudo haber mantenido una estrecha y continuada relación con la comunidad de religiosos de Miraflores y que pudo haber tenido un conocimiento detallado del avance de las obras, concretamente del sepulcro en el que habrían de reposar sus propios restos —de los que hoy tan solo se

¹¹³ Pelaz Flores 2017, 180 y 261.

conservan fragmentos de cuatro huesos largos—,¹¹⁴ y en el que su memoria, a veces excesivamente oscurecida y distorsionada por la historiografía tradicional que la tacha de trastornada e incapaz, habría quedado unida a la de su marido para toda la eternidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Antología de autores cartujanos. Itinerario de contemplación*. 2008. Burgos: Editorial Monte Carmelo.
- Arias de Miranda, Juan. 1843. *Apuntes históricos sobre la cartuja de Miraflores de Burgos*. Burgos: Imprenta de Pascual Polo.
- Azcárate Ristori, José María. 1974. «El maestro Sebastián de Toledo y el Doncel de Sigüenza», *Wad-Al-Hayara. Revista de estudios de Guadalajara*, 1: 7-34.
- Balado Pachón, Arturo y Consuelo Escribano Velasco. 2007. «Los enterramientos reales en la iglesia de la Cartuja de Miraflores. Estudios arqueológicos y antropológicos». En *La cartuja de Miraflores. I. Los sepulcros*, 82-85. Madrid: Cuadernos de Restauración de IBERDROLA.
- Barlés Báguena, Elena. 2010. «La arquitectura de la Cartuja: espacios y funciones». En *Del silencio de la cartuja al fragor de la orden militar*, coordinado por José Ángel García de Cortázar y Ramón Teja, 61-100. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real.
- Cantera Montenegro, Santiago. 1998. *La cartuja de Santa María de Aniago (1441-1835). La Orden de San Bruno en Valladolid*. Salzburgo: Institut für anglistik und amerikanistik, Universität Salzburg, 2 vols.
- Cantera Montenegro, Santiago. 2003. «Las relaciones de las cartujas de la Provincia de Castilla con la monarquía: 1390-1598». En *Príncipes i reis. Promotors de l'Orde Cartoixa*, coordinado por Concepció Bauça de Mirabó Gralla, 277-291. Palma: Universitat de les Illes Balears.
- Cañas Gálvez, Francisco de Paula. 2007. *El Itinerario de la corte de Juan II de Castilla (1418-1454)*. Madrid: Sílex.
- Cañas Gálvez, Francisco de Paula. 2009. «Las Casas de Isabel y Juana de Portugal, reinas de Castilla. Organización, dinámica institucional y prosopografía (1447-1496)». En *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa*, coordinado por José Martínez Millán y María Paula Marçal Lourenço, vol. 1, 9-233. Madrid: Polifemo.
- Cañas Gálvez, Francisco de Paula. 2016. «Juan II de Castilla y el Tríptico de Miraflores: marco espiritual, proyección política y propaganda regia en torno a una donación real (1445)». En *Rogier van der Weyden y España. Actas del congreso internacional*, edición de Lorne Campbell y José Juan Pérez Preciado, 20-29. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Cañas Gálvez, Francisco de Paula. 2017. «¿El ocaso de una reina? Gobierno, administración patrimonial, muerte y exequias de Isabel de Portugal (1454-1496)», *AHDE LXXVII*: 9-54.
- Carrillo de Huete, Pedro. 1946. *Crónica del Halconero de Juan II*, edición de Juan de Mata Carriazo. Madrid: Espasa-Calpe.
- Chao Castro, David. 2005. *Iconografía regia en la Castilla de los Trastámara*. Tesis doctoral. Universidad de Santiago de Compostela.
- Fuentes Ortiz, Ángel. 2021. *Nuevos espacios de memoria en la Castilla Trastámara. Los monasterios jerónimos en la encrucijada del arte andalusí y europeo (1373-1474)*. Madrid: La Ergástula.
- Español Bertrán, Francesca. 2015. «Encuadres arquitectónicos para la muerte: de lo ornamental a lo representativo. Una aproximación a los proyectos funerarios del tardogótico hispano». *Codex Aquilarensis*, 31: 259-272.
- Fernández de Córdoba Miralles, Álvaro. 2012. «Las divisas del rey: escamas y ristes en la corte de Juan II de Castilla». *Reales Sitios*, 191: 22-37.
- Fernández de Córdoba Miralles, Álvaro. 2014-2015. «El emblema de la Banda entre la identidad dinástica y la pugna política en la Castilla bajomedieval (c. 1330-1419)». *Emblemata*, 20-21: 121-170.
- García García, Francisco de Asís. 2015. «Vestiduras emblemáticas: heráldica y divisas en la indumentaria bajomedieval (una aproximación)». *Diseño de Moda. Teoría e historia de la indumentaria*, 1: 121-130.
- Gómez Gómez, Ildefonso M. 2003. «La Casa Trastámara y la Cartuja de el Paular: una lectura crítica desde el Libro del Becerro del Monasterio». En *Príncipes i reis. Promotors de l'Orde Cartoixa*, coordinado por Concepció Bauça de Mirabó Gralla, 293-316. Palma: Universitat de les Illes Balears.
- Guilbeau, Philip Jeffrey. 2012. *El Paular: Anatomy of a Charterhouse*. The University of Michigan.
- Herguedas Vela, Miguel. 2021. *Patronazgo real en los monasterios jerónimos de la Corona de Castilla. Arte y arquitectura*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.
- Hinojosa, Gonzalo de. 1893. *Continuación de la Crónica de España del arzobispo don Rodrigo Jiménez de Rada*. Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez.
- Huidobro y Serna, Luciano. 1934-1937. «El antiguo palacio real de Miraflores». *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos*, 4: 209-214.
- Ludolfo de Sajonia. 2010. *La vida de Cristo*, traducción de Emilio del Río. Madrid: Universidad de Comillas, 2 vols.
- Martín Ansón, María Luisa y Concepción Abad Castro. 1994. «El retablo de la Cartuja de Santa María de El Paular». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte VI*: 61-99.
- Mayo Escudero, Juan. 2010. «La Cartuja, San Bruno y sus hijos». En *Del silencio de la cartuja al fragor de la orden militar*, coordinado por José Ángel García de Cortázar y Ramón Teja, 11-31. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real.
- Memorias de Enrique IV de Castilla*. 1835-1913. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Memorias de Enrique IV de Castilla*. 1835-1913. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Menéndez González, Nicolás. 2019. «Una traza original de Simón de Colonia (ca. 1483) procedente de la Cartuja de Miraflores (Observaciones sobre las estrategias del diseño arquitectónico en el Claustro hispano)». *Medievalia*, 22: 7-54. <https://doi.org/10.5565/rev/medievalia.478>
- Menéndez González, Nicolás. 2020. «Redesigning Miraflores: Simón de Colonia's Architectural Perception». En *Gothic Architecture in Spain. Invention and Imitation*, edición de Tom Nickson y Nicola Jennings, 177-195. Londres: The Courtauld Institute of Art.
- Menéndez González, Nicolás. 2021. *Juan de Colonia y la construcción empírica. Saberes de las formas y del hacer en el prelude de la era del tratado arquitectónico*. Burgos: Fundación VIII Centenario de la Catedral.
- Nogales Rincón, David. 2009. *La representación religiosa de la monarquía castellano-leonesa: la Capilla Real (1252-1504)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 3 vols.
- Palomeque, Pedro. 1949. *Real Cartuja de Santa María de El Paular*. Madrid: Centro de Iniciativas y Turismo.
- Pelaz Flores, Diana. 2013. «La imagen de la reina consorte como muestra de poder en el reino de Castilla durante el siglo XV. Construcción y significado». *Medievalismo. Revista de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 23: 265-290.
- Pelaz Flores, Diana. 2017. *Reinas consortes. Las reinas de Castilla entre los siglos XI-XV*. Madrid: Sílex.
- Pelaz Flores, Diana. 2018. «Devoción y poder en la Corona de Castilla a través del patronazgo de la reina María de Aragón (1420-1445)». *Hispania Sacra LXX*, 142: 407-421. <https://doi.org/10.3989/hs.2018.027>
- Pereda, Felipe. 2001. «El cuerpo muerto del rey Juan II, Gil de Siloe y la imaginación escatológica. Observaciones sobre el lenguaje de la escultura en la alta Edad Moderna». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 12: 53-86.
- Pérez Monzón, Olga. 2011. «Escenografías funerarias en la Baja Edad Media». *Codex Aquilarensis*, 27: 213-244.
- Pérez Monzón, Olga. 2022. «Metáforas celestes y memoria regia. (Re) lecturas icónicas de la cartuja de Miraflores». En *Repensando el canon. Modelos, categorías y prestigio en el arte medieval hispano*, editado por Javier Martínez de Aguirre, Ángel Fuentes Ortiz y Víctor Rabasco García, 193-240. Madrid: Sílex.

¹¹⁴ Balado y Escribano 2007, 85.

- Pérez Monzón, Olga y Matilde Miquel Juan. 2020. «La "línea" de Apeles. Narrativas y sinergias en el tardogótico castellano». *Codex Aquilarensis*, 36: 167-198.
- Prieto Sayagués, Juan A. 2015. «El mecenazgo femenino en los monasterios y conventos de Castilla (1350-1474): poder y espiritualidad». En *Reginae Iberiae. El poder regio femenino en los reinos medievales peninsulares*, coordinado por Miguel García-Fernández y Silvia Cernadas Martínez, 193-221. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Prieto Sayagués, Juan A. 2017. «Poder regio y control del espacio: monarcas y monasterios de Castilla (c. 1312-1390)». *Hispania Sacra* LXIX, 139: 117-131. <https://doi.org/10.3989/hs.2017.008>
- Sagredo Fernández, Félix. 1973. *La Cartuja de Miraflores*. León: Editorial Everest.
- Tarín y Juaneda, Francisco. 1897. *La Real Cartuja de Miraflores (Burgos). Su historia y descripción*. Burgos: Hijos de Santiago Rodríguez.
- Torre y del Cerro, Antonio de la. 1974. *Testamentaria de Isabel la Católica*. Barcelona: Vda. Fidel Rodríguez Ferrán.
- Urrea, Jesús. 2018. «La Real Cartuja de Nuestra Señora de Aniago. Revisiones y precisiones». En *Conocer Valladolid 2016/2017. X Cuso de Patrimonio Cultural*, 75-108. Valladolid: Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción.
- Yarza Luaces, Joaquín. 1988. «La imagen del rey y la imagen del noble en el siglo XV castellano». En *Realidad e imágenes del poder. España a fines de la Edad Media*, edición de Adeline Rucquoi, 267-291. Valladolid: Ámbito.
- Yarza Luaces, Joaquín. 1993. *Los reyes católicos. Paisaje artístico de una monarquía*. Madrid: Nerea.
- Yarza Luaces, Joaquín. 2007. «Los sepulcros reales de la Cartuja de Miraflores». En *La cartuja de Miraflores, I. Los sepulcros*, 15-81. Madrid: Cuadernos de Restauración de Iberdrola.

