

## **La creación de una identidad nacional a través de la etiqueta y el ceremonial en la pintura del siglo XIX: La rendición de Granada de Francisco Pradilla (1882)**

The creation of a national identity through etiquette and ceremonial in 19<sup>th</sup> Century painting: La rendición de Granada by Francisco Pradilla (1882)

Clara Reyes Nebot

Escuela Universitaria de Turismo Felipe Moreno

clarareyesnebot@gmail.com

Margarita Barrera Cañellas

Escuela Universitaria de Turismo Felipe Moreno

mbarrera@palma.uned.es

Recepción: 25/04/2021 Revisión: 26/04/2021 Aceptación: 07/05/2021 Publicación: 15/06/2021

### **Resumen**

El arte expresa la realidad de una época, la historia de una sociedad. El lenguaje artístico puede establecer un intrincado código basado en el valor comunicativo y simbólico del protocolo, la etiqueta y el ceremonial para enaltecer la imagen representada en el lienzo y transmitir una imagen pública de poder. Es por todo ello que en el siglo XIX, ante una situación social, política y económica marcada por el cambio constante, el Estado se sirvió de ambas disciplinas para construir un nuevo relato que explicara el origen de España como nación. A través de obras pictóricas como La Rendición de Granada de Francisco Pradilla (1882) se recuperaron los acontecimientos más relevantes de un pasado glorioso, contribuyendo a crear un imaginario que pasaría a formar parte de la memoria colectiva de los españoles.

**Palabras claves:** protocolo, arte, comunicación, ceremonial y etiqueta, rendición de Granada, simbolismo

## Abstract

Art expresses the reality of an era, the history of a society. The artistic language establishes an intricate code based on the communicative and symbolic value of protocol, etiquette and ceremonial to enhance the image depicted on the canvas and convey a public image of power. That is why in the nineteenth century, in the face of a social, political and economic situation characterized by constant change, the State used both disciplines to build a new story that explained the origin of Spain as a nation. Through pictorial works as *La Rendición de Granada* by Francisco Pradilla (1882) the most important events of a glorious past were recovered, helping to create an imaginary that would become part of the collective memory of the Spaniards.

**Keywords:** protocol, art, communication, ceremonial and etiquette, *rendición de Granada*, symbolism

## Sumario

1. Introducción
2. Metodología
3. Arte como reflejo social
4. Protocolo como comunicación
5. Arte, Protocolo y Comunicación en la España Decimonónica
6. *La Rendición de Granada*, un Análisis Comunicativo del Poder
7. Conclusiones

## 1. INTRODUCCIÓN

El arte y el protocolo son dos disciplinas que han evolucionado a la par que la sociedad. Ambas constituyen poderosas herramientas comunicativas que han sido utilizadas históricamente para transmitir el mensaje deseado. En la pintura el artista plasma su propia idea de la realidad, mientras que a la vez el protocolo se sirve del simbolismo de sus componentes para manifestar una imagen de poder y jerarquía.

Estudiar el protocolo desde el punto de vista pictórico proporciona un nuevo enfoque que va más allá de la idea del conjunto de reglas establecidas por norma o por costumbre para ceremonias y actos oficiales o solemnes. El concepto de protocolo adquiere una nueva dimensión, erigiéndose como un valioso instrumento de comunicación.

El ejemplo más claro de la simbiosis entre protocolo y arte ha quedado reflejado en la pintura histórica del siglo XIX. Las clases dirigentes, conscientes de su gran valor como instrumento político motivaron la creación de obras pictóricas en las que se representaron escenas de los episodios más significativos de la historia nacional. En todas ellas aparecen implícitos los rasgos propios de la etiqueta y el ceremonial que refuerzan el simbolismo de las imágenes trazadas.

El protocolo unido al arte cobra un nuevo significado y su representación en el lienzo le concede un valor comunicativo excepcional que trasciende cualquier época. Se configura así un código único fundamentado en la expresividad simbólica de los elementos no verbales que los conforman.

El presente trabajo tiene como objetivo determinar el valor comunicativo del protocolo y determinados aspectos de la etiqueta y el ceremonial desde el punto de vista simbólico en el arte, además de analizar como la pintura se convierte en la forma visual de expresión del imaginario nacional que se quería construir.

## **2. METODOLOGÍA**

La investigación realizada se ha basado en una revisión bibliográfica de distintas fuentes relativas a las áreas de la Comunicación, la Historia del Arte y el Protocolo. Todas ellas están interrelacionadas y se complementan entre sí (GÓMEZ Y ELBOJ, 2001:80), brindando desde distintas perspectivas una visión amplia y detallada del valor simbólico del protocolo como herramienta comunicativa.

A su vez, se ha llevado a cabo un análisis histórico de los objetos simbólicos del poder real y de la emblemática de los Reyes Católicos (SÁNCHEZ, GÓMEZ Y PÉREZ, 2015), así como de los personajes y los demás elementos del poder regio presentes en el cuadro de La rendición de Granada encargado por el Senado a Francisco Pradilla (1882). De modo que se ha hecho un estudio del valor comunicativo de los elementos heráldicos, ceremoniales y de etiqueta representados en la escena desde un punto de vista simbólico.

## **3. ARTE COMO REFLEJO SOCIAL**

El arte es inherente al ser humano. El lenguaje artístico se convierte en un medio de comunicación a través del cual el artista transmite mediante símbolos su concepción de la realidad. No obstante, una obra de arte no solo es reflejo de la personalidad del artista sino que también está influenciada por las ideas imperantes de la época en que vive y por las circunstancias sociales. En consecuencia, la expresión artística está condicionada por la subjetividad del autor, por la estructura social y su posición en ella y por los valores de quien encarga la obra. La confluencia de todos estos aspectos implica que el arte no se limita a la

expresión de la individualidad del artista. Tal y como afirma FISCHER (1961), “el arte otorga expresión simbólica a los pensamientos y deseos de los miembros de una sociedad”. A lo largo de la historia la evolución del arte ha estado ligada al desarrollo de la sociedad, convirtiéndose en un reflejo de la realidad de ese momento. BARRIO (2005:17) señala, “el arte es historia, es el lenguaje de una época”.

#### **4. PROTOCOLO COMO COMUNICACIÓN**

El protocolo nace a la vez que la sociedad para dar respuesta a la necesidad del ser humano de relacionarse y convivir pacíficamente. Se trata de un instrumento que ha ido transformándose y evolucionando con el paso del tiempo y ha sido utilizado para establecer las distintas formas de jerarquización de las relaciones humanas. Por ello, el protocolo siempre ha sido estudiado desde una perspectiva antropológica y sociológica. Sin embargo, también presenta una vertiente comunicativa y simbólica ya que es producto de la conjunción de símbolos verbales y no verbales que resultan en un rico e intrincado lenguaje que proyecta la imagen deseada (SIERRA, 2008). De modo que el protocolo constituye una poderosa herramienta de comunicación no verbal que ha permitido transmitir mensajes de jerarquía y poder a lo largo de toda la historia (CASAL, 2013).

El poder es algo intangible. Por esta razón desde la antigüedad se ha recurrido a ritos y ceremonias, es decir, a elementos representativos que han puesto de manifiesto el poder de los soberanos y han facilitado la unión con su pueblo mediante ceremonias públicas. Se trata de actos solemnes cargados de simbolismo que escenifican el poder y tienen como objetivo legitimarlo (CASAL, 2013). En palabras de George Balandier, “todo autoridad busca obtener la subordinación por medio de la teatralidad, de la escenificación” (SALAZAR, 2013:113). Por tanto, el protocolo, el ceremonial y la etiqueta demuestran ser piezas clave en la construcción y proyección de una imagen pública de poder.

#### **5. ARTE, PROTOCOLO Y COMUNICACIÓN EN LA ESPAÑA DECIMONÓNICA**

El siglo XIX fue una época de grandes cambios para España. El fin del Antiguo Régimen, la Guerra de Independencia, la construcción de un nuevo Estado Liberal y la Restauración fueron los hechos que marcaron este período (GARCÍA, 2015). Durante este siglo, el nacionalismo fue el movimiento ideológico predominante. De modo que la cuestión nacional se convirtió en el tema central de la política. Europa se encontraba ante un nuevo escenario en que “ya no era el poder político quien modelaba la nación, sino la nación la que legitimaba el poder político” (PÉREZ, 2002:366). En este nuevo contexto, España se enfrentaba al reto de construir una identidad nacional, por lo que el Estado propició la producción de imágenes históricas para la creación de un imaginario que justificase la existencia de la nación y su incorporación a la memoria colectiva de los españoles (PÉREZ, 2002).



Las clases dirigentes se sirvieron de la historia para explicar el origen de la nación y reivindicar el lugar que le correspondía a España dentro de Europa como una de las grandes potencias imperiales. Es por ello que en la segunda mitad del s. XIX adquirió notable importancia la pintura de historia, en la que aparecían representadas las escenas más emblemáticas de un pasado glorioso.

En palabras de GARCÍA (2015:45), “recibe el nombre de pintura de historia toda obra que trata de forma narrativa o simbólica temas de carácter “serio”, destinados a elevar el alma del espectador y a instruirlo, así como a intentar que sea mejor.” Hasta entonces religión y mitología eran los temas centrales de la pintura. Sin embargo, a partir del siglo XIX la trascendencia de lo divino perdió valor en favor de lo histórico que sirvió para explicar el origen de la nación. Según PÉREZ (2002):

Quando la identidad colectiva ya no es la cristiandad sino la nación, el gran relato bíblico sobre los orígenes ya no sirve, se necesita otro alternativo, y es entonces cuando hacen su aparición las historias nacionales, las nuevas biblias de los pueblos europeos.

(PÉREZ, 2002: 381)

En consecuencia, este género adquirió una nueva dimensión que iba más allá de la mera expresión artística. La pintura se convirtió en la forma visual de expresión de dicho imaginario, un medio al servicio del Estado para fomentar el patriotismo y el respeto a las instituciones (PÉREZ, 2002). El triunfo de la pintura de historia se debió principalmente a tres factores:

1. El carácter pedagógico de la pintura, esencial para transmitir el mensaje deseado.
2. El papel del Estado como principal mecenas.
3. La creación de las Exposiciones Nacionales en las que se difundió la imagen de España diseñada por el Estado.

Sin embargo, la elaboración de este relato histórico nacional no fue tarea fácil. La historia de España no era la de un único pueblo sino la de un crisol de culturas. Por tanto, fue preciso encontrar un nexo de unión que sirviera como punto de partida para la construcción de una historia común. El Estado deliberadamente seleccionó los contenidos que debían figurar en la pintura. Con extremo cuidado priorizó la representación de ciertas épocas y momentos históricos, sin tener en cuenta la importancia real que tuvieron. Ello queda reflejado en la pintura decimonónica en la que se advierte la predilección por los Reyes Católicos, la época de los Austrias y el propio siglo XIX (CENTELLAS, 1999).

El reinado de los Reyes Católicos fue un tema recurrente en la pintura de la segunda mitad del siglo XIX y vivió su momento de máximo esplendor durante el romanticismo, época

coincidente con el reinado de Isabel II (RINCÓN, 2004). Existió una clara preferencia por la figura de Isabel la Católica y se estableció un paralelismo entre ambas reinas con el fin de consolidar el poder de la monarquía y reafirmar la preponderancia de Castilla en la elaboración del relato nacional (FUENTES, 2017). Asimismo, durante la etapa de la Restauración borbónica se siguieron representando escenas de la vida de los Reyes Católicos, ya que ética y estéticamente se amoldaban a este singular momento histórico en que el país recuperaba la monarquía perdida durante el Sexenio democrático (GARCÍA, 1999).

La época de los Reyes Católicos fue considerada la piedra angular del nacimiento de España como nación. Los Reyes Católicos representaban al país y a través de sus gestas se evocaba el pasado triunfal de la España imperial. La ansiada unión política y territorial de la Coronas Castellana y Aragonesa, la conquista de Granada y el descubrimiento de América fueron los acontecimientos que definieron el reinado de los monarcas que se convirtieron en signos distintivos de la unidad nacional, el cristianismo y la expansión imperial. Tanto es así que en la pintura de historia la conquista del reino nazarí y la empresa de Colón aglutinaron el 50% de los cuadros relativos a dicho período (PÉREZ, 2002). La Guerra de Granada fue uno de los temas preferidos de los pintores porque con ella los Reyes Católicos pusieron fin a la Reconquista y unificaron de una vez por todas el reino de España (RINCÓN, 2004). En palabras de Tomás Pérez (2002:629), “Granada representaba el acto fundacional de la nación española, que recobraba su unidad perdida”. Supuso el triunfo del cristianismo y la culminación de la cruzada de Isabel la Católica contra el último reducto musulmán de la Península Ibérica. Asimismo, el interés mostrado por Granada también respondió a la influencia del romanticismo, un movimiento cultural y artístico que demostró una gran fascinación por el exotismo del mundo oriental, de los tópicos andaluces y del casticismo castellano (FUENTES, 2017).

Por tanto, durante el siglo XIX fueron numerosas las pinturas en las que figuraban las distintas etapas de la Guerra de Granada. Los artistas, en un afán por la verosimilitud, recurrieron a fuentes historiográficas de cronistas e historiadores para plasmar fidedignamente el momento que querían retratar. Es por ello que estudiaban minuciosamente la indumentaria y el mobiliario propio de la época, visitando aquellos lugares en que se conservaban estas piezas (ÁLVAREZ, 2010).

Algunos de los cuadros más destacados dentro de esta temática son: Isabel la Católica entrega el hijo a Boabdil de Francisco Cerdá, La rendición de Granada a los Reyes Católicos de Van Halen o El suspiro del moro de Joaquín Espalter. Sin embargo, es el lienzo de La Rendición de Granada de Francisco Pradilla y Ortiz el más representativo ya que traza la imagen que ha quedado grabada de este suceso en la memoria colectiva de los españoles. En palabras de Reyero (1999):

Esta pintura es la joya más preciada de la colección artística del Palacio del Senado y, seguramente, la más espectacular y asombrosa que un pintor español llevó a cabo, dentro del género, durante el s. XIX. Su extraordinaria fama, sustentada, sobre todo, en su fastuosidad escenográfica y en su minuciosidad descriptiva, pero también en la constante utilización de su imagen para los más diversos fines, hacen que este cuadro

trasciende ampliamente los valores estrictamente plásticos que su autor Francisco Pradilla, fue capaz de alcanzar, en una de las obras capitales de la pintura española de todos los tiempos.

(REYERO, 1999:294-298)

El cuadro fue un encargo del Senado que le valió al pintor la obtención de la Gran cruz de Isabel la Católica, concedida por el Rey Alfonso XII. El lienzo representaba el momento clave en el que España se transformó en una nación y estaba llamado a formar parte del conjunto iconográfico que adornaba la Sala de Conferencias del Senado con el propósito de ensalzar la grandeza de España a través de su historia. Pradilla dotó al cuadro de un gran realismo, sin renunciar a la majestuosidad y poesía que precisaba ese momento. Para ello llevó a cabo un proceso de documentación exhaustivo: viajó a Granada para familiarizarse con el ambiente y sus gentes, visitó la Capilla Real de Granada y el Museo del Ejército de Madrid, para reproducir fielmente los objetos de la época que allí se guardan (como la corona de Isabel la Católica o la espada de Boabdil), también examinó el Museo del Prado, la Catedral y la Alhambra de Granada, entre otros, para obtener cualquier detalle que agregara veracidad a su pintura y recurrió a las fuentes historiográficas de Lafuente y a las del fotógrafo francés Jean Laurent (REYERO, 1999; CENTELLAS, 1999; PÉREZ, 2002). Anselmo Gascón de Gotor, evidencia esta profunda labor de investigación a través de los documentos de su padre que fue pintor, amigo y corresponsal de Pradilla:

En su estudio repite en el pavimento el trazado del emplazamiento de las figuras y grupo de primer término. Manda hacer un caballo de madera, en el que situará los modelos que interpretan personajes montados; otra vez arpilleras y cuerdas doradas con purpurina para hacer las gualdrapas de los caballos. Los jaeces para las monturas los trajo de Andalucía; la montura del caballo de Boabdil, según contó Pallarés [Joaquín Pallarés Allustante, 1853–1935], la enviaron desde Zaragoza.

(CENTELLAS, 1999:36)

Pradilla no se limitó a imaginar la escena, sino que construyó una grandiosa escenografía. Para ello utilizó caballetes, telas y ramajes y se sirvió de figurantes a los que vistió con los ropajes que el mismo cosió. También tomó prestadas las dalmáticas de la Capilla Real de Granada además de los pendones y estandartes del Ayuntamiento. Fue tal su deseo de reproducir verazmente la escena que gastó el 40% de su presupuesto en la compra de ropajes, la confección de los trajes, la construcción del escenario, los forillos, etc. (POZO, 2017). El pintor tardó cuatro años en terminar la obra, y al igual que con el cuadro de Doña Juana la Loca, gozó del reconocimiento del público y de grandes alabanzas por parte de la crítica. Cabe destacar que en esta época la pintura de historia ya había entrado en una fase de declive, de ahí el mérito de esta obra. El cuadro fue expuesto en Sevilla y posteriormente en el Senado, donde fue admirada por el Rey Alfonso XIII. Tal fue el éxito que el Senado le abonó el doble de lo acordado. Según Centellas (1999):

A partir de junio, el público ya pudo contemplar el cuadro y “todo Madrid” desfiló ante la obra de arte, convertida casi en objeto de culto. La crítica encumbra de nuevo a Pradilla. El Senado está tan entusiasmado con la pintura que dobla los honorarios acordados en un principio, hasta alcanzar las cincuenta mil pesetas. El Gobierno le concede la Gran Cruz de Isabel la Católica y Alfonso XII paga de su bolsillo la condecoración.

(CENTELLAS, 1999:73)

Poco tiempo después el cuadro fue exhibido en las Exposiciones Universales de Munich (1883) y París (1889) y fue reproducido en grabado por la Ilustración Artística, Blanco y Negro y Gran Vía, además de ser impreso y comercializado en láminas sueltas. Todo ello acrecentó la notoriedad de la obra y contribuyó a que el lienzo de Pradilla se convirtiera en emblema de la unidad nacional (PÉREZ, 2002).

## 6. LA RENDICIÓN DE GRANADA, UN ANÁLISIS COMUNICATIVO DEL PODER

El cuadro La Rendición de Granada de Francisco Pradilla (1882) representa el momento exacto en que el Rey Boabdil hace entrega de las llaves de la ciudad de Granada a los Reyes Católicos el 2 de enero de 1492. No obstante, la realidad dista de la escena representada en el cuadro. Ello responde a una licencia artística que se tomó el pintor para inmortalizarlo como el hecho fundacional de España como patria.

En realidad la entrega de la ciudad fue fruto de largas negociaciones. El sultán firmó en noviembre de 1491 las Capitulaciones, los documentos en los que acordaba la rendición de la ciudad y juraba fidelidad a los monarcas. Los Reyes Católicos deseosos de acabar con una guerra que había costado demasiadas vidas y dinero tomaron como rehenes a 600 nazaries, todos ellos hijos de los nobles y caballeros más preeminentes del reino (CORTÉS, 2005; TAPIA, 2015). En las Capitulaciones se estableció un plazo de setenta días en los que Boabdil junto con su familia debía abandonar y hacer entrega de Granada. Boabdil, consciente de su situación adelantó la rendición, dirigiéndose a su inexorable final. Finalmente, el ejército cristiano fue al encuentro de Boabdil en la Puerta de los Siete Suelos. Sin embargo, la Reina Isabel estaba en Armilla, esperando a las tropas del Rey Fernando, por lo que no fue partícipe del encuentro (TAPIA, 2015). En definitiva, Pradilla a pesar de esbozar una realidad idealizada, refleja magistralmente el momento culminante del reinado de los Reyes Católicos. Por tanto, se trata de una pintura cargada de simbolismo en la que los elementos de heráldica, etiqueta y ceremonial introducidos por el pintor poseen un importante valor comunicativo. En consecuencia, para entender la complejidad del cuadro desde el punto de vista histórico, artístico e iconográfico es preciso remitirse a la carta que envió el propio Francisco Pradilla al marqués de Barzanallana en la que detalla el contenido del cuadro:

Mi composición es un segmento de semicírculo que el ejército cristiano forma desplegado, paralelo a la carretera. En la planta supongo que en medio del semicírculo están situados los caballeros, teniendo o guardando en medio a las damas de la Reina; ésta, el Rey y sus dos hijos mayores están situados delante y en el centro del radio con los pajes y reyes de armas a los lados. El Rey Chico avanza por la carretera a caballo hasta la presencia de los Reyes, haciendo ademán de apearse y pronunciando la sabida frase. El Rey Fernando le contiene. Con Boabdil vienen a pie, según las capitulaciones, los caballeros de su casa. Supongo el diámetro del semicírculo algo oblicuo a la base del cuadro, y esta disposición permite que, sin amaneramiento ni esfuerzo alguno, se presenten los tres Reyes al espectador como más visibles. A ello contribuyen también las respectivas notas de color: blanco-azul-verdastro, la Reina y su caballo; rojo, el rey Fernando, negro, el Rey Chico. Habiendo cortado

mi composición cerca de los Reyes, se presentan en el cuadro, por orden perspectivo: primero, un rey de armas, tamaño natural, figura voluminosa, que á algunos parecerá excesiva á causa del sayal y dalmática que la cubren y de la vecindad del paje de la reina por comparación. Sigue este paje que sujeta el caballo árabe (por ser de menor volumen) de la Reina, el cual es blanco, está piafando y no da lugar al movimiento erguido de Isabel, que viste saya y brial de brocado verde-gris forrados de armiño, manto real y brocado azul y oro con orlas de escudos y perlas, ciñendo la tradicional toca y la corona de plata dorada que se conserva en Granada. Sigue su hija mayor Isabel, viuda reciente del Rey de Portugal; viste de negro y monta una mula baya. Después el Príncipe D. Juan sobre caballo blanco y coronado de diadema. Como los hijos están entre los Reyes, sigue Don Fernando (siempre con la disminución perspectiva), cubierta su persona con manto veneciano (que usaba según diversos datos que poseo) de terciopelo púrpura contratallado, montando un potro andaluz cubierto de paramentos de brocado. Su paje, que lleno de admiración contempla al Rey Chico, tiene al caballo por las bridas falsas. Corresponde después el otro rey de armas y detrás está, entre Torquemada y varios prelados, el confesor de la Reina. Volviendo al primer rey de armas, los caballeros que hay á la margen del cuadro son: el Conde de Tendilla, cubierto de hierro, montando un gran potro español; el gran maestre de Santiago, sobre un potro negro; Gonzalo de Cordova, que conversa con una de las damas; el de Medina-Sidonia, y otros caballeros de los que no conozco retratos. Detrás de D. Fernando, el Marqués de Cádiz y los pendones de Castilla y de los Reyes. He puesto cipreses detrás de la Reina, para destacarla por claro en su masa sombría, y caracterizan también el país. Boabdil, al trote de su caballo negro, árabe de pura sangre, ligeramente paramentado, avanza y sale de la carretera, inclinándose para saludar al Rey y entregarle las dos llaves, que á prevención traía; el paje negro que guía su caballo, camina inclinado, confundido entre la grandeza de los Reyes cristianos, y en los caballeros moros que, según el ceremonial, vienen á pie detrás del Rey Chico, he querido manifestar los diversos sentimientos de que se encontrarían poseídos en semejante trance, más ó menos contenidos en la ceremonia, según el propio carácter. Trompeteros y timbaleros en el ala del ejército cristiano que á lo lejos se divisa entre Boabdil y el Rey cristiano, comitiva de moros, un alero de la mezquita, los chopos que indican el curso del Genil, que no se ve por correr profundo y en el fondo, la Antequeruela con sus muros, parte de Granada, las torres bermejas de la Vela, que, con parte de los adarves es lo único que se divisa de la Alhambra desde este punto.

(REYERO, 1999:294-298)



**Figura 1.** La Rendición de Granada de Francisco Pradilla

Fuente: wikimedia commons

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/31/La\\_Rendici%C3%B3n\\_de\\_Granada\\_-\\_Pradilla.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/31/La_Rendici%C3%B3n_de_Granada_-_Pradilla.jpg)

Consultado el 03-02-2020



**Figura 2.** La Rendición de Granada de Francisco Pradilla. Identificación de los personajes

Fuente: elaboración propia

El valor y la autenticidad de este cuadro reside en los atributos regios que en él aparecen representados. Éstos son elementos simbólicos que se materializan en una serie de objetos: la corona, el cetro, la espada, las vestiduras regias y las armas reales. Todos estas piezas contribuyen a exaltar el poder absoluto de los monarcas. Los Reyes Católicos conscientes de su significación desarrollaron su función expresiva. Todos estos atributos junto con el ceremonial cumplieron una función propagandística cuya importancia residía en la necesidad de legitimar la monarquía dual. En Castilla gobernaban dos reyes ya que Isabel no era la mujer del rey, sino que ostentaba la corona del reino (CARRASCO, 2006). Por tanto, tal y como afirma Carrasco (2006:5), “esto tiene de por sí una fuerza simbólica multiplicadora, y la política de representación resulta, obviamente, más cara y evidente”.

Los atributos regios pasaron a ser elementos simbólicos de poder consustanciales a los monarcas. Su función no se limitó a la mera propaganda sino que se transformaron en un recuerdo permanente de los reyes a los que identificaban (FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA, 2005). Según Fernández de Córdoba (2005:37), “los símbolos se distinguen por ser portadores de significados espirituales que superan la mera identificación y les permiten encarnar o sustituir conceptos abstractos”. De modo que se convirtieron en un instrumento esencial para la materialización de todas aquellas ideas asociadas al concepto intangible de la monarquía.

### 6.1. La corona

La corona es el atributo regio de mayor relevancia, símbolo de la soberanía terrenal y divina. Ésta se coloca en la cabeza, es decir, en lo más alto del cuerpo y, por ende, del ser humano. La corona lleva implícita la idea de superación y es el signo distintivo de un logro (GARCÍA, 2004). En palabras de Pedro IV el Ceremonioso:

Como es redonda, no tiene principio ni fin, significando que la trae el Rey en su cabeza con intención infinita y voluntad de hacer buenas obras, y de regir con igualdad y justicia al pueblo que le es encomendado [...]. Y demuestra que en el Rey ha de haber grande abundancia de virtudes [...], y especialmente trae consigo gloria de victoria [...].

(SERRANO, 2011:134)

De forma que la corona se convirtió en el signo más representativo de la monarquía, sinónimo de la virtud y la dignidad real (SERRANO, 2011). En el cuadro la Reina Isabel luce el ejemplar que se guarda en la Capilla Real de Granada. Dicha corona, decorada con adornos vegetales y granadas, se caracteriza por su sencillez que contrasta con la riqueza de los ropajes de la reina (FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA, 2005). No obstante, su aparición en el cuadro no es casual sino que se trata de la corona que la reina portó en su entrada a Granada como signo



de su victoria. De la corona del Rey Fernando simplemente resaltar que está rematada en forma de cruz, símbolo de la cristiandad (SERRANO, 2011).



**Figura 3.** Corona compuesta por granadas y hojas de la Reina Isabel

**Fuente:** Capilla Real de Granada <https://capillarealgranada.com/la-sacristia-museo/la-orfebreria/>

Consultado el 8-02-202



**Figura 4.** Representación pictórica de la corona



### 5.2. El cetro y la espada

El cetro es símbolo de poder y alude a la función del rey como guía de su pueblo. Por su parte, la espada es imagen de la justicia divina del rey. En las representaciones iconográficas en las que aparecen los Reyes Católicos la Reina Isabel es quien lo porta, mientras que el uso de la espada estaba reservado al Rey Fernando, ya que a la reina por su condición de mujer no le correspondía la participación en las operaciones militares. Por tanto, la reina encarna en su figura el poder legislador, mientras que el rey representa el poder militar (FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA, 2005). En la pintura la Reina Isabel porta el cetro de plata sobredorada que se conserva en la Capilla Real de Granada. El Rey Fernando aparece con la espada de ceremonia que se conserva en la Real Armería. La espada está envainada en una funda de color carmesí decorada con una haz de flechas y un yugo atado por un nudo gordiano, emblemas característicos de ambos monarcas. Cabe destacar el hecho de que Fernando también es representado portando un bastón de mando, identificado con el prestigio y el poder, sinónimo de la experiencia (BRISSET, 2012). En cuanto al Rey Boabdil, éste luce su espada jineta. En el cuadro se aprecia que el rey nazarí a diferencia del Rey Fernando apoya la espada en su regazo, en lugar de llevarla sujeta al cinto. Ello denota la derrota del rey moro que tuvo que hacer entrega no solo de la llave sino también de su espada a los monarcas.



**Figura 5.** Cetro de plata sobredorada de la Reina Isabel

**Fuente:** Capilla Real de Granada <https://capillarealgranada.com/la-sacristia-museo/la-orfebreria/>

Consultado el 8-02-2020



**Figura 6.** Representación pictórica del cetro



**Figura 7.** Espada de ceremonia del Rey Fernando

**Fuente:** Real Armería

Consultado el 10-02-2020



**Figura 8.** Representación pictórica de la espada y el bastón de mando



**Figura 9.** Espada jineta del Rey Boabdil

**Fuente:** Ricar Iriarte [https://www.abc.es/cultura/abci-exponen-san-sebastian-espadas-mas-exclusivas-mundo-201910300058\\_noticia.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F](https://www.abc.es/cultura/abci-exponen-san-sebastian-espadas-mas-exclusivas-mundo-201910300058_noticia.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F)

Consultado el 10-02-2020



**Figura 10.** Representación pictórica de la espada jineta

### 5.3. Vestiduras regias

La indumentaria es un medio de expresión en sí mismo. La moda no solo es algo funcional sino que adquiere un valor comunicativo (BRAVO-VILLASANTE, 2015). El vestuario, compuesto por las prendas, las joyas y los adornos, comunica y aporta información acerca de la persona que lo usa. De modo que se convierte en un emblema que permite identificar a alguien como miembro de un colectivo y conocer la posición que ocupa en el mismo (GARCÍA, 2001). A lo largo de la historia la moda ha sido un elemento de distinción social y política, expresada a través de la riqueza de las prendas y sus complementos (MONDÉJAR, 1998). En la época de los Reyes Católicos la moda era utilizada como instrumento social diferenciador. Era un elemento más de la imagen construida por los Reyes Católicos mediante una campaña de propaganda política para legitimar y exaltar su figura como monarcas. Tal y como afirma González (2015):

La indumentaria se había convertido en un símbolo y los monarcas la usaron hábilmente para manifestar la superioridad real. El vestido, como parte de ese código de identificación, contribuía de esto modo a la representación de uno mismo y a la de los otros, y la relación dialéctica que se establece entre ambas, permitía expresar la certeza de lo que se es y de lo que no se es.

(GONZÁLEZ, 2015: 161)

El vestuario era escogido minuciosamente para cada ocasión, como parte esencial de la pompa y el boato en las apariciones públicas de los monarcas. Se establecía un código propio, un lenguaje tras el que subyacía la materialización del poder. Los reyes debían distinguirse estéticamente mediante la suntuosidad de su atuendo. Por ello, en las ceremonias de entrada a una ciudad, el rey y la corte, aparecían engalanados con ricos y fastuosos trajes, lujosas cabalgaduras, joyas y ostentando las insignias reales, como símbolo de su superioridad y magnificencia (GONZÁLEZ, 2015).

En la pintura la Reina Isabel sobresale por la riqueza de su atuendo. Según Fernando del Pulgar, cronista de la corte de los monarcas, Isabel la Católica:

Era muger muy ceremoniosa en los vestidos e arreos, e en sus estrados e asientos, e en el servicio de su persona ; e quería ser servida de omes grandes e nobles, e con grande acatamiento e humiliación. No se lee de ningún rey de los pasados que tan grandes omes toviere por oficiales. E como quiera que por esta condición le era imputado algúnd vicio, diziendo ser pompa demasiada, pero entendemos que ninguna cerimonia en esta vida se puede hazer tan por extremo a los reyes, que mucho más no requiera el estado real ; el qual así como es uno e superior en los reynos, así deve mucho estremarse e resplandesçer sobre todos los otros estados, pues tiene autoridad divina en las tierras.

(CARRASCO, 2006:1-2)

De sus palabras se desprende que la pompa y el ceremonial son inherentes a la monarquía ya que facilitan la distinción de los monarcas del resto de mortales y los elevan a la condición de dioses (CARRASCO, 2006). La Reina aparece con un brial de brocado verde-gris forrado de armiño y un manto real de brocado azul y oro con orlas de escudos y perlas. En su cabeza luce la cofia de lienzo blanco y la toca tan característica de Isabel la Católica que aparece en muchas de sus representaciones pictóricas. Cabe destacar que el hecho de que el vestido sea de color verde no es capricho del pintor sino que es una muestra más del profundo trabajo de investigación y de la atención al detalle mostrada por Pradilla ya que se trata del color de la divisa personal de la reina. Entre sus joyas destacan el joyel de la cruz de Jerusalén y la venera de Santiago, presentes en la mayoría de los retratos que se le realizaron, aludiendo al carácter de Cruzada que tuvo la conquista de Granada (MARTÍNEZ, 2006).

El Rey Fernando aparece cubierto por un manto veneciano de terciopelo púrpura, color que coincide con el del esmalte del león heráldico de Castilla. Su tocado se corresponde con un bonete coronado. El rey no porta el Toisón de Oro, sino un collar de eslabones terminado en cruz. Ello se debe a que a pesar de haber sido caballero de la Orden del Toisón de Oro, éste tiene su origen en Flandes y es instaurado en España por Carlos V, convertido en Gran Maestre de la Insigne Orden del Toisón de Oro (MUÑOZ, 2014).

El Rey Boabdil aparece vestido de negro, en lugar de lucir el color carmesí propia de la dinastía nazarí. A su vez, teniendo en cuenta el gran trabajo de investigación llevado a cabo por el pintor sorprende que Boabdil no aparezca vistiendo la marlota roja que todavía se conserva en el Museo del Ejército de Toledo. Además, en lugar de llevar el turbante (imamah) propio de los sultanes, porta un casco militar (MARTÍNEZ, 2006) . Todo ello puede deberse a la voluntad del pintor de evidenciar el sentimiento de pérdida de Boabdil, transmitiendo así la inferioridad de éste frente a la supremacía de los Reyes Católicos. También destaca la riqueza de los ropajes de la corte que acompaña a los reyes en la rendición de la ciudad que contrasta con la del ejército musulmán al que el pintor desdibuja y atribuye colores más tenues. Asimismo, los caballeros musulmanes a diferencia de los cristianos aparecen a pie, lo que puede interpretarse como una forma de expresión de sumisión y pleitesía hacia los reyes cristianos (CARRASCO, 2006). Todo ello debe ser entendido como otro recurso que contribuye a ensalzar de forma reiterada la figura de los monarcas.





**Figura 11.** Vestiduras regias de los Reyes Católicos y el Rey Boabdil



**Figura 12.** Representación pictórica del joyel de la cruz de Jerusalén y la venera de Santiago



**Figura 13.** Indumentaria Boabdil

**Fuente:** Museo del Ejército de Toledo [http://www.xn--espaaescultura-tnb.es/es/obras\\_de\\_excelencia/museo\\_del\\_ejercito\\_de\\_toledo/conjunto\\_boabdil\\_24902.html](http://www.xn--espaaescultura-tnb.es/es/obras_de_excelencia/museo_del_ejercito_de_toledo/conjunto_boabdil_24902.html)

Consultado el 10-02-2020

#### 5.4. Armas reales

Los emblemas heráldicos constituyen signos que sirven para transmitir la propia identidad. Por tanto, las armas reales encarnaban la imagen del rey aunque no estuviera presente y representaban su dignidad real (PARDO DE GUEVARA, 2008). El reinado de los Reyes Católicos se particulariza por el uso de las insignias como instrumentos de propaganda política. A través del escudo de armas y el lema tanto monta, monta tanto, los Reyes Católicos quisieron simbolizar y hacer apología de la unión entre ambas coronas (FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA, 2005; CARRASCO, 2006). El escudo de armas aparece sostenido por el águila de San Juan Evangelista y está compuesto por un conuartelado de Castilla/ León y Aragón/ Aragón-Sicilia. Las armas de Castilla con campo de gules están compuestas por un castillo de oro almenado con tres torres de homenaje con tres almenas cada una, siendo más grande la torre central, mampostado de sable y aclarado de azur. Las armas de León se componen de un campo de plata y un león de púrpura, coronado de oro, lenguado y armado de lo mismo. Las armas de Aragón de oro y cuatro palos de gules y las de Sicilia por cuartelado en sotuer (aspa) 1ª y 4ª de oro, cuatro palos de gules; 2ª y 3ª de plata, un águila de sable picada, membrada y armada de gules (Valle, 2019). Estas figuras heráldicas esconden un complejo significado que fue desentrañado por Antonio García de Villalpando (véase tabla 1).

<b>Figuras heráldicas</b>	<b>Simbología</b>
Escudo	Defensa contra el pecado Escudo de la fe
Tres puntas del escudo	Misterio de la Santísima Trinidad Armas de Virtud
Coronas de las águila	Reinado y perfección Cumplimiento de virtudes
Campo de las águilas	Campo del Paraíso y de la Gloria Semejanza divina
Color de las águilas	Mortificación / Virtudes
Águila de San Juan	Justicia Magnificencia Gracia real Imperio sobre sus reinos Conquista de Granada y Jerusalén
Leones	Fortaleza Victoria sobre los enemigos Reyes grandes, leones de España
Color de los leones	Sufrimiento ante las adversidades
Coronas de los leones	Victoria sobre los vicios Victoria sobre los enemigos Gloria celestial Coronas recibidas de Dios
Campo de plata de los leones	Matrimonio santificado con castidad
Castillos	Reyes defensores Memoria perdurable Excelencia Superioridad Fe
Color de los castillos	Contemplación divina
Campo de los castillos	Vencimiento con armas santas

**Tabla 1.** Simbología de las figuras heráldicas del escudo de los Reyes Católicos

**Fuente:** Carrasco (2006)

Consultado el 04-03-2020

Es preciso mencionar que los Reyes Católicos de acuerdo con la costumbre de los demás reyes y nobles de la época complementaron las armas reales con el uso de divisas personales que aludían a la individualidad de los monarcas (LÓPEZ, 2012). Isabel, además del águila nimbada (símbolo de San Juan Evangelista que usaba desde antes de reinar) era



identificada con el haz de flechas y Fernando con el yugo. Ambas divisas se correspondían también con la inicial de los cónyuges, correspondiendo las Flechas de Isabel a la F de Fernando y el Yugo de Fernando con la Y de Isabel (PARDO DE GUEVARA, 2008). En palabras del historiador Ladero Quesada la unión de estos símbolos advertía: “la idea de un triunfo tardío de la fragmentación señorial junto con la realidad de un proyecto integrador, pero no uniformador, de varias tradiciones en un solo modo de gobierno y organización del poder regio” (PARDO DE GUEVARA, 2008:82). La divisa de Isabel se refería a la unidad y Antonio García de Villalpando también lo interpreta como “una representación del empeño justiciero; las flechas están dirigidas a castigar a los infieles, herejes y delincuentes, pero sin excluir el perdón y la misericordia regia” (CARRASCO, 2006:129). Por su parte, la divisa de Fernando se vincula con la preeminencia de la acción política y de forma metafórica con el deseo del rey de alcanzar logros semejantes a los de Alejandro Magno (NARGANES, 2008). Más tarde, tras la anexión del reino nazarí la granada pasó a formar parte de las divisas personales de los Reyes Católicos siendo la primera vez que un territorio tiene una expresión simbólica y heráldica (GARCÍA, 2004). En consecuencia, las divisas se transformaron en marcas de poder consustanciales a los monarcas que aparecían en monedas y pendones e incluso adornaban los trajes y las joyas de los soberanos (FERNÁNDEZ, 2005).

En el lienzo Pradilla presta especial atención a la simbología de las armas y divisas reales y las incorpora sutilmente en los monarcas y de forma llamativa en el rey de armas que se encuentra en primer plano. La Reina Isabel lleva bordados en su manto los escudos correspondientes al reino de Castilla y León y al de Aragón-Sicilia. Éstos también se aprecian en las bridas del caballo de la reina que además están decoradas con la Y, su inicial. En el caso de Fernando aparecen las divisas de ambos monarcas dibujadas en la vaina de su espada. Sin embargo, tienen una representación mucho más significativa en el paramento brocado y las bridas del caballo. En él se pueden apreciar el escudo de armas de los Reyes Católicos y las divisas de ambos. Además, en el caballo del rey aparece la F, en referencia a su inicial.

Respecto al rey de armas, éste luce la correspondiente dalmática en la que exhibe las armas reales. Tras los reyes están representados el pendón de Castilla con el escudo de armas real y el Guion Real con las divisas personales de los Reyes, aunque en el cuadro solo se distinguen las flechas de Isabel. El pendón siempre acompañaba al monarca y lo identificaba entre la multitud. Además, tuvo un papel importante en las entrada a las ciudades conquistadas ya que una vez tomada la ciudad ondeaba en lo alto de la fortaleza enemiga como símbolo de la victoria (FERNÁNDEZ, 2005).

Por último, cabe destacar también algunas licencias que se tomó el pintor para enaltecer el simbolismo de su obra. En la composición del cuadro le concedió al ejército cristiano un lugar preeminente, ocupando las 2/3 partes del lienzo. Sin embargo, lo que más destaca es la inclusión de la figura de la Reina Isabel la Católica que figura en primer plano, ya que en la mayoría de obras de la época es el rey Fernando quien lo ocupa, atendiendo a la diferencia de género (DÍEZ, 2016). A la Reina Isabel, debido a su condición de reina propietaria, le correspondía el lugar derecho, de acuerdo con las precedencias establecidas por el

protocolo (CARRASCO, 2006). Además, según los cronistas no existe constancia de la presencia de la reina en la entrega de las llaves de la ciudad. Por tanto, de todo ello se desprende el valor simbólico que Pradilla concedió a la reina como alegoría de la unidad nacional.



**Figura 14.** Detalle manto D<sup>a</sup> Isabel con los escudos de Castilla y León y de Aragón-Sicilia



**Figura 15.** Bridas decoradas con la inicial de la reina



**Figura 16.** Divisas reales en la vaina de la espada de D. Fernando



**Figura 17.** Divisas reales en las bridas y manto brocado del caballo de D. Fernando





**Figura 18.** Escudo de armas de los Reyes Católicos e inicial de Fernando



**Figura 19.** Representación pictórica del Pendón Real y el Guion Real



**Figura 20.** Guion Real con la divisa de la Reina Isabel

**Fuente:** Junta de Andalucía

Consultado el 12-04-2020



**Figura 21.** Pendón Real

**Fuente:** Junta de Andalucía

Consultado el 12-04-2020



**Figura 22.** Dalmática Rey de Armas

## 6. CONCLUSIONES

El siglo XIX fue una época de transformación en la que el concepto de nación adoptó un nuevo significado. La idea de España como patria era difusa por lo que era necesario concretarla en una serie de imágenes. El Estado encontró la respuesta en el pasado y recurrió a él para elaborar un árbol genealógico mediante el cual explicar el origen del país y su pueblo. El reinado de los Reyes Católicos fue convertido en el acto fundacional de España como una sola nación y la conquista de Granada fue percibida como la pieza clave en la recuperación de dicha unidad.

Los Reyes Católicos eran la personificación de la nación. En su lucha por la cristiandad los monarcas representaban a la patria y encarnaban el esfuerzo por conseguir la integración



de todas sus tierras. Hábilmente involucraron a la población y convirtieron su aspiración individual de recobrar la unidad en una aspiración colectiva. Es por ello que el Estado se sirvió del reinado de los Reyes Católicos para reivindicar España como nación e hizo apología de su imagen. Además, existe cierto paralelismo entre ambas épocas ya que las circunstancias y las vicisitudes que se dieron en cada período obligaron al poder reinante a tener que legitimar su autoridad.

El Estado dirigió todos sus esfuerzos hacia la creación y divulgación de una serie de imágenes que debían quedar fijadas en la mente de los españoles. Para ello recurrió a la pintura y utilizó el lenguaje artístico como medio de comunicación para transmitir la idea deseada y plasmar su propia concepción de la realidad. El género pictórico que más se adaptaba a esta necesidad de construir un relato nacional fue la pintura de historia que alcanzó en el siglo XIX su máximo esplendor. Proliferaron los cuadros referentes a episodios de la historia de España, pero los que gozaron de un mayor reconocimiento fueron aquellos que reflejaban el pasado glorioso de España, la época imperial. Entre todos ellos destaca uno, La Rendición de Granada de Francisco Pradilla que ha pasado a formar parte del imaginario común de los españoles, ya que al pensar en ese acontecimiento histórico acude a la mente de todos la imagen que aparece en el lienzo.

El cuadro de Pradilla no se limita a transmitir un mensaje informativo, sino que está dotado de una gran fuerza simbólica. El artista se hizo valer del valor comunicativo de los rasgos propios de la etiqueta, la heráldica y el ceremonial para exaltar el poder regio de los monarcas. Estos elementos se conjugan y crean un código propio a través del cual el pintor transmite una imagen de poder. Quien contempla el cuadro queda sobrecogido por la fuerza de la escena, en la que se escenifica de forma magistral la grandeza y la majestuosidad de los reyes. Ello lo consigue mediante el uso ceremonial de los atributos del poder regio materializados de forma pictórica en la corona, el cetro, la espada, las vestiduras regias y las armas reales. En el s. XV los Reyes Católicos ya hicieron uso de su valor simbólico y comunicativo para ensalzar sus virtudes y así afianzar su posición en el trono. De modo que Pradilla los recupera y los introduce en su pintura para glorificar la figura de los Reyes Católicos y crear una memoria histórica común.

## 7. REFERENCIAS

Álvarez, M.V. (2010). La revisión de los temas de la antigüedad en la pintura de historia española del siglo XIX: entre la evocación del pasado y la legitimación del poder. *El Futuro del Pasado*, (1) 525-539

Barrio, M. (2005). Protocolo y arte: Una mirada creativa. *Icono14. Revista Científica De Comunicación Y Tecnologías Emergentes*, 3 (2), 77-98.

Bravo-Villasante, C. (2015). La psicología del vestir. Alicante: Bibioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Brisset, D. (2012). Los símbolos del poder. *Gazeta de Antropología*, 2 (28).

Capilla Real de Granada. (2020). La orfebrería. Capilla Real de Granada. Recuperado de; <https://capillarealgranada.com/la-sacristia-museo/la-orfebreria/>

Carrasco, A.I. (2006). El «armorial moralizado» de Antonio García de Villalpando: heráldica y propaganda de los Reyes Católicos. En *la España medieval*, (1), 113-130.

Carrasco, A.I. (2006). Isabel la Católica y las ceremonias de la monarquía. Las fuentes historiográficas. *e-Spania*, (1), 1-16. Recuperado de <https://doi.org/10.4000/e-spania.308>

Casal, O. (2013). La construcción de la imagen pública del poder a través del protocolo y el ceremonial. *Referencias históricas. Historia y Comunicación Social*, 18 (nº especial), 761-775.

Centellas, R. (1999). Francisco Pradilla, un pintor de la restauración. Zaragoza: CAI100

Cortés, A.L. (2005). Boabdil, Granada y los Reyes Católicos. Alicante: Bibioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Díez, M.E. (2016). Mujeres y arquitectura: mudéjares y cristianas en la construcción. Granada: Editorial de la Universidad de Granada. España es cultura. (2020). Conjunto de Boabdil.

España es cultura. Recuperado de: [http://www.españaescultura.es/es/obras\\_de\\_excelencia/museo\\_del\\_ejercito\\_de\\_toledo/conjunto\\_boabdil\\_24902.html](http://www.españaescultura.es/es/obras_de_excelencia/museo_del_ejercito_de_toledo/conjunto_boabdil_24902.html)

Fernández de Córdova, A. (2005). Los símbolos del poder real, en *Los Reyes Católicos y Granada*. (pp.37-58). Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

García, M.C. (2001). La indumentaria emblemática: sistema y tipología. *Emblemata*, (7), 365-378.

García, R. (2015). La pintura española en los siglos XIX y XX. (Tesis doctoral). Universidad de Granada, Granada.

García, S. (2004). La granada, símbolo de reyes y de la monarquía española. *Boletín de arte*, (25), 127-148.

Gómez, J. y Elboj, C. (2001). El giro dialógico de las ciencias sociales: hacia una comprensión de una metodología dialógica. *Acciones e investigaciones sociales*, (12), 77-94.

González, M. (2015). Un vestido para cada ocasión: la indumentaria de la realeza bajomedieval como instrumento para la afirmación, la imitación y el boato. El ejemplo de Isabel I de Castilla. Cuadernos del Centro de Estudios Medievales y Renacentistas, (22), 155-194.

Iriarte, R. (2019). Exponen en San Sebastián una de las espadas más exclusivas del mundo. ABC. Recuperado de [https://www.abc.es/cultura/abci-exponen-san-sebastian-espadasmas-exclusivas-mundo-201910300058\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/abci-exponen-san-sebastian-espadasmas-exclusivas-mundo-201910300058_noticia.html)

Martínez, M. (2006). La creación de una moda propia en la España de los Reyes Católicos. Aragón en la Edad Media, (19), 343-380.

Mondéjar, J. (1998). Lengua, Moda y Sociedad. Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, (1), 39-53. Recuperado de 10.3989/rdtp.1998.v53.i1.373

Muñoz, R. (2014, 3 noviembre). Modas y costumbres del siglo XV: El armario de Isabel la Católica [mensaje de blog]. Recuperado de <https://blog.rtve.es/moda/2014/11/elvestuario-de-la-serie-isabel-.html>

Narganes, F. (2008). La emblemática de los Reyes Isabel y Fernando: Ejemplos palentinos. Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses (79), 7-33.

Pardo de Guevara, E. (2008). Armas de reyes y armas de reinos. La materia heráldica en el atlas de Pedro Texeira. (pp.77-110). Burgos: Siloé

Patrimonio Nacional. (2020). Espada de ceremonia de los Reyes Católicos. Patrimonio Nacional, Recuperado de: <https://www.patrimonionacional.es/colecciones-reales/realarmaria/espada-de-ceremonia-de-los-reyes-catolicos>

Pérez, T. (2002). Pintura de historia e identidad nacional en España. (Tesis doctoral). Universidad Complutense, Madrid.

Reyero, C. (1999). El arte en el Senado. (pp.294-298). Madrid: Senado.

Rincón, W. (2004). Los Reyes Católicos en la pintura española del siglo XIX. Arbor, 178 (702), 129-161

Salazar, V. (2013). Fastos monárquicos en el Nuevo Reino de Granada. La imagen del rey y los intereses locales. Siglos XVII-XVIII. (Tesis doctoral). Universitat de Barcelona, Barcelona.

Sánchez, D., Gómez, M. y Pérez, R.M. (2015). Historia del ceremonial y del protocolo. Madrid: Editorial Síntesis

Santos, J.M. (2020). Restauración de tres banderas donadas por los Reyes Católicos a la Capilla Real de Granada. Junta de Andalucía. Recuperado de: <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/blog/restauracion-de-tres-banderas-donadas-por-losreyes-catolicos-a-la-capilla-real-de-granada/>

Serrano, M. (2011). Los signos del poder: regalias como complemento a los emblemas de uso inmediato. *Emblemata*, (17), 129-154.

Sierra, J. (2007). Protocolo: herramienta comunicativa persuasiva y simbólica. *Zer*, 13 (24), 337-361.

Tapia, J.L. (2015, 4 enero). La rendición de granada a Francisco Pradilla. Granada Hoy. Recuperado de [https://www.granadahoy.com/granada/rendicion-GranadaFrancisco-Pradilla\\_0\\_877412632.html](https://www.granadahoy.com/granada/rendicion-GranadaFrancisco-Pradilla_0_877412632.html)

Valle, M. (2019). El escudo de los Reyes Católicos. [mensaje de blog]. Recuperado de <https://villadesosdelreycatolico.blogspot.com/2019/12/el-escudo-de-los-reyes-catolicos.html>

Wikimedia commons La rendición de Granada, de Francisco Pradilla.(2020). Recuperado 2020, 22 febrero de [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:La\\_rendición\\_de\\_Granada,\\_de\\_Francisco\\_Pradilla\\_\(Palacio\\_del\\_Senado\\_de\\_España\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:La_rendición_de_Granada,_de_Francisco_Pradilla_(Palacio_del_Senado_de_España))