IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y REVISIONES

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y REVISIONES

Julián Hoyos Alonso
María José Redondo Cantera
(eds.)

Sílex
ARTE

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

La edición de esta obra se ha llevado a cabo en el marco del Proyecto Nacional I +D+ I "En el palacio y en el convento. Identidades y cultura artística femeninas en Castilla y León durante la Edad Moderna" (FemArt), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (PDI2019-111459GB100)

© Julián Hoyos Alonso, 2024
© María José Redondo Cantera, 2024
© Resto de autores, 2024

Editor: Ramiro Domínguez Hernanz

© Imagen de cubierta: *Relieve del patio del Palacio de los condes de Miranda* (detalle) en Peñaranda de Duero (Burgos)

C/ San Gregorio, 8, 2, 2ª Madrid
España
www.silexediciones.com

ISBN: 978-84-10267-27-5
Depósito Legal: M-28221-2024
Colección: Sílex Arte

Impreso y encuadernado en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 372 04 97)

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

CONTENIDO

IDENTIDADES FEMENINAS DE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES. APORTACIONES Y REVISIONES. INTRODUCCIÓN
María José Redondo Cantera
Julián Hoyos Alonso
11

CEREMONIA FEMENINA "PRIVADA" EN LA CORTE DE LOS DUQUES DE BORGOÑA: LOS "PARTOS REALES"
Rafael Domínguez Casas
21

"VIDA ESTRECHA" O "VIDA LARGA": CONTEMPLACIÓN, RECREO Y OSTENTACIÓN EN EL RETIRO DE MARÍA DE HUNGRÍA EN ESPAÑA
Cruz María Martínez Martín
43

LAS MUJERES DE LA FAMILIA ORTAL DE ZARAGOZA Y LOS OFICIALES DE LA CORTE IMPERIAL. ESPACIOS, RELACIONES SOCIALES E INIQUIDAD EN EL SIGLO XVI
Carmen Gómez Urdáñez
59

ESTANCIAS FEMENINAS EN EL PALACIO DEL BUEN RETIRO DURANTE EL REINADO DE FELIPE IV: DE ISABEL DE BORBÓN A MARIANA DE AUSTRIA
Mercedes Simal López
97

DE SABERES Y ESPACIOS COMPARTIDOS: EL BORDADO DOMÉSTICO FEMENINO EN LA EDAD MODERNA
Ana M. Ágreda Pino
111

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

LA ABADESA MARÍA DE VELASCO Y TOVAR EN LA DEFENSA
DEL PANTEÓN DEL LINAJE VELASCO EN MEDINA DE POMAR
Aurelio Á. Barrón García
131

EL LEGADO FEMENINO EN LA CONSTRUCCIÓN
DEL IMAGINARIO ESPACIAL DE LA CASA DE MIRANDA:
DE CATALINA DE VELASCO A MARÍA DE ZÚÑIGA Y AVELLANEDA (1492-1630)
María José Zaparaín Yáñez
Juan Escorial Esgueva
169

APORTACIONES AL PROYECTO DE PATRONAZGO
DE LA IV DUQUESA DEL ALBA, MARÍA ALVÁREZ DE
TOLEDO OSORIO Y COLONNA, PARA LA CONTINUACIÓN
Y CONCLUSIÓN DE LA CAPILLA MAYOR Y EL CRUCERO
DE LA IGLESIA DEL CONVENTO DE SAN ESTEBAN DE SALAMANCA (1586-1595)
José Luis Cano de Gardoqui García
215

MUJERES Y ARQUITECTURA MENDICANTE. FUNDADORAS
Y PROMOTORAS EN EL ANTIGUO REINO DE JAÉN
Felipe Serrano Estrella
223

ENTRE PORTUGAL Y FLANDES. IMÁGENES, PINTURAS
Y PINTORES EN TORNO A LA EMPERATRIZ ISABEL DE PORTUGAL
(*CA.* 1520-1539)
María José Redondo Cantera
245

LA ESTELA DE LA EMPERATRIZ ISABEL DE PORTUGAL:
APUNTES SOBRE LOS RETRATISTAS AL SERVICIO DE SUS
HIJAS MARÍA Y JUANA DE AUSTRIA
Almudena Pérez de Tudela
309

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

DE MUJERES ILUSTRES Y PERSONAJES AMBIGUOS:
JUANA I DE CASTILLA, CATALINA DE ARAGÓN Y MARÍA PACHECO
EN EL CINE HISTÓRICO FRANQUISTA
María Victoria Alonso Cabezas
325

REPRESENTACIÓN E INTERPRETACIÓN DE UNA NOBLE
EN LA CORTE DE FELIPE V A TRAVÉS DEL CINE DE CIFESA:
EL CASO DE LA *PRINCESA DE LOS URSINOS*
Francisco Javier Domínguez Burrieza
341

BIBLIOGRAFÍA
357

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 1ª2/25 16:01(17X 24).in

IDENTIDADES FEMENINAS DE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES. APORTACIONES Y REVISIONES. INTRODUCCIÓN

María José Redondo Cantera
Julián Hoyos Alonso[1]

Las aportaciones que se presentan en este libro vienen a sumarse a una línea de estudio que ha conocido una amplia y fructífera trayectoria durante el primer cuarto del siglo XXI[2]. Dedicada a la contribución que, desde su privilegiada posición social y económica, hicieron algunas mujeres al desarrollo de las Artes durante la Edad Moderna, bien por medio de sus actuaciones de promoción, bien por ser ellas el motivo de múltiples representaciones artísticas, no es casualidad que, de modo similar, el protagonismo femenino predomine en la autoría de esos estudios[3].

En ese mismo sentido, los capítulos reunidos en esta publicación ofrecen un variado elenco de aproximaciones a la participación femenina en la producción artística, ya sea mediante el reconocimiento de unas personalidades promotoras, identificables por la huella dejada en el encargo de la obra de arte, a menudo testimoniada por la documentación llegada hasta nosotros, o porque su propia imagen fuera plasmada en diversos soportes artísticos.

Una buena parte de los resultados que aquí se recogen es consecuencia de la investigación realizada por dos equipos de profesores pertenecientes a las Universidades de Valladolid y de Burgos, en el marco del Proyecto I+D+i titulado "En el palacio y en el convento. Identidades femeninas y cultura artística en Castilla y León durante la Edad

[1] La redacción de esta presentación ha contado también con la colaboración de los respectivos autores de los capítulos.

[2] Una puesta en común del estado en el que se encontraban estos estudios, llevados a cabo por diversos grupos de investigación activos en el ámbito universitario español y vinculados a Proyectos financiados por organismos oficiales, tuvo lugar en el *I Encuentro "Arte y mujeres de la monarquía hispánica en la Edad Moderna"* (Madrid, 21/06/2022), celebrado bajo la coordinación de María Cruz de Carlos Varona (Universidad Autónoma de Madrid) y Noelia García Pérez (Universidad de Murcia).

[3] Una buena selección de publicaciones en esa línea de estudio, centrada sobre todo en los territorios hispánicos durante la Edad Moderna, fue realizada por Vélez y Erquizia (2022: 9-13). Destacan también las aportaciones reunidas por García Pérez (2004 y 2020), las continuadas publicaciones, convocatorias de cursos y de congresos de proyección internacional organizados por Alegre Carvajal (2012, 2014, 2023), la introducción del uso de "matronazgo" por Cándida Martínez en colaboración con Serrano (2016), los estudios sobre la realeza hispánica femenina realizados y coordinados por Sánchez Hernández (2019), las distintas aproximaciones a las relaciones de las mujeres con las artes, reunidas por Blasco y otros (2021), Vélez y Erquizia (2022), Zalama y Porras (2022), así como las exposiciones comisariadas por Ruiz Gómez (2019) y Checa (2019), además de los imprescindibles inventarios y los estudios sobre el coleccionismo femenino de la familia de Carlos V (Checa 2010) y, en particular, el de su hija Juana (Pérez de Tudela, 2017) y los estudios reunidos por Hoyos y Zaparaín (2023).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

Moderna"[4]. El punto de partida estuvo dado por el reconocimiento de los dos ámbitos principales donde habitaron aquellas mujeres que, bien individualmente, bien de modo más grupal, tuvieron la oportunidad de estar en relación con las artes y, en su caso, de actuar como promotoras de ellas, por propia iniciativa, gusto, interés o por otros diversos motivos. La objetividad de los edificios que constituyeron el marco de su existencia, llegados hasta nuestros días, y la conservación de testimonios documentales relativos a ellos facilitaban el acceso a los datos certeros y fiables de esa relación de las mujeres con la actividad artística. A ello se sumaron posteriormente otras aportaciones expuestas durante un simposio celebrado sobre la temática del proyecto[5]. En sus sesiones intervinieron colegas que trabajaban en asuntos semejantes en otros territorios hispánicos, lo que permitió confrontar los resultados obtenidos, ensanchar el panorama fijado en un principio, tanto desde el punto de vista espacial como del temático y metodológico, así como añadir una multiplicidad al estudio de las relaciones que ciertas figuras femeninas de la élite mantuvieron con las Artes.

LA PRIVILEGIADA HABITACIÓN FEMENINA EN PALACIOS Y CONVENTOS

Las mujeres que residieron en los palacios y los conventos gozaron de unas excepcionales condiciones de habitación con respecto al resto de su género. Las ventajas que se ofrecían en ellos no se limitaban a la calidad de su fábrica y al resguardo de posibles peligros o amenazas, sino que iban acompañadas de unos modos de vida que estaban asegurados por la desahogada disponibilidad económica de sus propietarios, en el caso de los palacios, y de los patronos, en el de los conventos.

Algunas mujeres de uno u otro ámbito poseyeron un nivel de formación que les permitió acceder y, en su caso, a desarrollar la Literatura y cultivar la Música. La cultura figurativa de carácter artístico tampoco fue ajena a ambos espacios, ya que en palacios y en conventos se reunieron obras pictóricas y escultóricas de gran interés y calidad, algunas de las cuales han llegado a nuestros días.

MODOS DE VIDA FEMENINOS EN LOS PALACIOS Y SU CONTEXTO URBANO

En sus diferentes configuraciones y usos, el palacio fue a lo largo de la Historia el edificio civil de mayor categoría desde el punto de vista residencial. Perteneciente a una personalidad concreta o propiedad de un linaje, transmitida a lo largo de generaciones,

[4] Proyecto de Investigación (I+D+I PDI2019-111459GB100), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

[5] El Simposio, organizado por María José Redondo Cantera y Luis Vasallo Toranzo, contó también con la financiación del GIR IDINTAR (*Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al Mundo Contemporáneo*), así como del Departamento de Historia del Arte, la Facultad de Filosofía y Letras y el Instituto de Historia Simancas, todos ellos de la Universidad de Valladolid.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

sus dimensiones permitían albergar en su interior funciones diversas, puestas al servicio de su propietario u ocupante.

La robustez de la fábrica y el control de acceso de su entrada garantizaban la seguridad y el decoro de las privilegiadas mujeres que lo habitaban. El transcurso de la mayor parte de la existencia femenina en el interior de su lugar de habitación, ya fuera el palacio, ya el de una vivienda de menor categoría, que fray Luis de León propuso como modelo para la mujer, se practicó también entre la élite española durante el Siglo de Oro (Díez, 2012). Ciertas denominaciones de servidores de la Casa Real, como el "portero de la cadena", que controlaba la entrada al palacio, o el cargo de guardadamas, ejercido generalmente por una mujer de estirpe nobiliaria y de confianza, perteneciente al servicio de la Reina, revelan el interés por mantener el interior femenino del palacio a salvo de intrusos, con el fin de garantizar la seguridad de la soberana y de las damas que habían sido admitidas a su servicio.

Dotado de la más elevada capacidad representativa, el palacio fue el marco donde tuvieron lugar acontecimientos de distinto signo, que en ocasiones se desarrollaron con un acentuado protagonismo femenino. En el capítulo dedicado al ceremonial desplegado con motivo del nacimiento de los infantes de la dinastía borgoñona a fines de la Edad Media, conocido a partir del manuscrito redactado por Leonor de Poitiers a fines del siglo xv, Domínguez Casas describe cómo el palacio se convirtió en el escenario el que se desplegó un aparato de alto contenido simbólico, que se expresó elocuentemente en el empleo de ricos textiles y en la preparación de aparadores con piezas de platería y vidrio. Dentro de ese ceremonial, se otorgó una especial significación a las lujosas "camas de aparato" o "de estado" femeninas, ajuares destinados a la adecuada ambientación de uniones nupciales y de presentación de descendientes, que aseguraban la continuidad de la dinastía. Su descripción en los inventarios de mujeres de la realeza durante la Edad Moderna testimonia la importancia que se otorgó a esos conjuntos, a juzgar por los tejidos con los que se confeccionaron y el valor que se les adjudicó. Décadas más tarde, unas "camas ricas" constituyeron una de las principales piezas textiles que la emperatriz Isabel de Portugal dejó en herencia a sus hijas (Redondo, 2023: 151).

La continuación de la movilidad de la Corte de los reyes españoles durante la Edad Moderna, sobre todo en la Corona de Castilla, tuvo una doble consecuencia en los modos de habitación, tanto del monarca y su familia, como de los miembros de la nobleza que les acompañaban por formar parte de sus Consejos o de sus Casas reales. La instalación del soberano en una ciudad, a veces prolongada, impulsó la construcción o la renovación de grandes y espléndidos edificios residenciales que se adecuaran –en su caso– a una eventual función de palacio real, así como de habitación permanente de las familias nobles más destacadas, si bien las esposas de algunos significados miembros de la nobleza que formaron parte de la Casa de la Reina, acompañaban o servían en el palacio a la soberana, a veces

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

con un elevado grado de proximidad, como hizo Leonor de Castro, marquesa de Lombay y camarera de Isabel de Portugal.

La prolongada residencia de la élite femenina en estos edificios contribuyó a la ambientación suntuosa de sus interiores. Junto a los tapices y paños ricos que cubrían las paredes, los refinados elementos textiles de cama y mesa, las grandes piezas de platería y de vidrio expuestas en los aparadores, además de la propia indumentaria femenina y las joyas que engalanaban a sus portadoras, entre otros recursos, se sumaron al despliegue del lujo palaciego.

Los largos días de permanencia de las mujeres en el interior del palacio se aligeraban con la sosegada actividad que se desarrollaba en el estrado. Testimoniado en la corte de Isabel de Portugal a través del registro documental de ciertos objetos que figuran en los inventarios de bienes de su propiedad, el estrado constituyó un espacio femenino común a diversos sectores sociales. Ágreda desarrolla ampliamente el componente cultural que implicó la actividad femenina en ese lugar dedicado a labores textiles y que permitía, hasta los límites que marcara el protocolo de palacio, o el de cada contexto, una cercanía entre mujeres y una eventual cohesión de género. Sentadas sobre alfombras, almohadas o sillas de escasa altura –una postura que se ha considerado "a la morisca", y que hoy se interpreta como la más adecuada para acometer los trabajos de costura y bordado– dotadas de los útiles adecuados e iluminadas por velas en caso necesario, las mujeres de la corte disponían para sus labores de modelos o dechados, como también dejan constancia los inventarios de la emperatriz. Además de las indudables conversaciones que acompañaban la realización de las labores de aguja, tenían lugar lecturas, de cuyo contenido no siempre tenemos noticia. La creatividad femenina desarrollada al compás de esas labores, así como las vivencias o los relatos compartidos, fueron vistos con suspicacia por la sociedad del momento, que estableció mecanismos para su encauzamiento y control.

Frente a lo restringido del acceso a la "parte femenina" del palacio, los amplios espacios o "salas de representación", solían localizarse en el ala de la fachada principal. Sus muros se cubrían con ricos elementos textiles (tapices, reposteros, colgaduras, etc.) que contribuían a la autoproclamación del poder de su propietario y del prestigio del linaje. La presencia de las mujeres que asistían a los festejos que se celebraban en estos salones en honor de los reyes se ubicaba en lugares marginales. Así lo muestra el dibujo del Palacio de Binche, donde están sentadas quizá sobre alcatifas, como asimismo relata Pinheiro da Veiga para las esposas de los grandes nobles, durante el sarao que se celebró en nuevo salón grande del Palacio Real de Valladolid, el 16 de junio de 1605, con motivo del nacimiento del futuro Felipe IV (Pinheiro, 1973: 154). Las ventanas de la fachada delantera del palacio real, que delimitaba la plaza que se abría ante él, también fueron el lugar reservado a las damas cuando se celebraron grandes festejos (justas, toros, etc.) en honor de la realeza.

Las mujeres pertenecientes a linajes de elevada condición social apenas transitaban a pie por el entorno urbano, a menudo embarrado o polvoriento, bullicioso y ocupado por toda suerte de transeúntes. En la expansión de las dependencias del palacio por edificios próximos la privacidad se garantizaba por medio de pasadizos, que evitaban el contacto

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

con la vida urbana y protegían la privacidad, como relató Estefanía de Requesens en 1535 (Ahumada, 2003: 184-187). Si el desplazamiento era más largo, en el siglo xvi las damas de mayor categoría solían hacerlo en litera, de tracción animal o de manejo humano, en cuya cabina su costosa y complicada indumentaria se mantuvo a salvo. A principios del siglo siguiente se generalizaron los coches descubiertos de ruedas, lo que permitía el galanteo, como testimonió Pinheiro en el Valladolid festivo de principios del siglo xvii (Pinheiro, 1973: 54), pero pronto se cerraron y más tarde, en el Setecientos, la élite superior utilizó suntuosas carrozas.

Las cortes nobiliarias

Al margen de los grandes centros urbanos, que eventualmente acogieron la instalación de la Corte, el deseo de manifestar el poder de las grandes familias nobiliarias mediante la arquitectura se extendió también a las localidades situadas bajo sus señoríos, que funcionaron como pequeñas cortes. En estos núcleos urbanos de moderada extensión destacaba el edificio civil que constituía la residencia palaciega del linaje y en la que se desplegaba la magnificencia de su propietario. La ausencia de este, motivada bien por su participación en las campañas militares de la Corona, o bien el desempeño de misiones encomendadas por el monarca en otros lugares, así como su fallecimiento, motivó que fueran sus esposas quienes quedaran al cargo de esas propiedades y de otras empresas arquitectónicas. Uno de los ejemplos más representativos de esa situación fue el de María Enríquez de Cárdenas, que dejó una profunda huella en el programa arquitectónico emprendido junto a su esposo, el III conde de Miranda, en Peñaranda de Duero (Burgos), donde también promovió, una vez viuda, la construcción de la colegiata de Santa Ana, como han estudiado Zaparaín y Escorial en su capítulo dedicado a las mujeres de la Casa de Miranda. El interés por el coleccionismo y el desarrollo de un gusto elitista se puso de manifiesto de modo más palmario *intramuros*, mediante la reunión de obras de arte, como las adquiridas en Italia por los VI condes de Miranda (pinturas, antigüedades, vajillas, etc.), que testimoniaban su devenir vital y se incorporaban a la definición de la identidad familiar.

Palacios y Naturaleza

A partir del Renacimiento se aspiró a que la residencia palaciega se localizara en un *locus amoenus*. Martínez se ocupa del dilema en el que se encontró María de Hungría cuando se trasladó a España y Carlos V le impidió permanecer en proximidad al Monasterio de Yuste. La Reina se planteó entonces dos opciones muy distintas sobre la ubicación y el carácter de su residencia, bien integrada en una ciudad, bien situada en un ambiente campestre, ya que le gustaba disfrutar del aire libre y de la caza. La elección de unas arquitecturas preexistentes en Cigales, localidad próxima a Valladolid, se presentó como la más conveniente, pues disponía del desahogo espacial que tanto apreciaba y además

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

se encontraba cerca de la ciudad que había sido frecuente sede de la Corte y que, aún en ausencia de esta, conservaba su relevancia y buen abastecimiento.

Las reinas que residieron en el Palacio del Buen Retiro en Madrid durante el siglo xvii, en especial Isabel de Borbón y Mariana de Austria –en su triple condición de consorte, regente y reina madre– pudieron disfrutar de la amenidad del lugar y de sus jardines, a lo que se unió en el interior una rica decoración, en la que destacaban abundantes tapices, ricos muebles y pinturas de alta calidad, tanto españolas como importadas, que el embajador francés consideró incluso superiores a las pertenecientes a las colecciones reales de su país. Estas estancias de las consortes han sido estudiadas por Simal, quien da cuenta detallada de todo ello y resalta la relevancia de las obras de arte que se reunieron para ese espacio femenino –a pesar de que se trataba de un palacio de recreo, y no de gobierno, tal como recogía la etiqueta– pero que constituía un alojamiento privilegiado, probablemente el más refinado que nunca conoció una reina consorte en Madrid, donde la devoción, el ocio y la sociabilidad tuvieron perfecta cabida.

Conventos femeninos

Otro modo de "vida privilegiada" para las mujeres, con respecto a la mayoría de su género, transcurrió en los conventos, ya que contaban con el respaldo de una disponibilidad económica procedente de las rentas dejadas para su manutención por sus fundadores o benefactores, que en gran medida fueron mujeres y que permitían financiar desahogadamente el mantenimiento de sus ocupantes y la realización de ciertos gastos extraordinarios.

En principio, la clausura de los conventos femeninos situaba a sus religiosas en un "apartamiento del mundo". Si bien ese aislamiento físico parece indudable en la mayoría de ellos, no dejó de existir también una correspondencia epistolar con el exterior por parte de algunas religiosas, sobre todo cuando procedían de una elevada condición social, poseían una destacada capacidad intelectual, como está documentado en el caso de las Descalzas Reales de Madrid (Pérez, 2023: 173) o, simplemente, tenían capacidad de escribir y podían comunicarse con el exterior.

La práctica común de la concordia de intereses entre las benefactoras –fundadoras o patronas– y las monjas, entre las que ocasionalmente también hubo alguna promotora, es ejemplificada mediante el estudio que Serrano dedica a diversos conventos femeninos pertenecientes a las órdenes mendicantes que se construyeron en el antiguo Reino de Jaén durante los siglos xvi y xvii. Si las primeras, que necesitaban el requisito de ser autónomas desde el punto de vista jurídico –y alguna lo fue en su comportamiento, lo que le valió ser tachada de "varonil", como recoge el autor– las monjas correspondían a su cobijo y subsistencia con el beneficio espiritual de su rezo por la salvación de sus protectoras. La conservación actual de esos conventos hasta nuestros días es una aportación indudable al patrimonio monumental giennense y andaluz.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

UNA REALIDAD MÚLTIPLE: CONFLICTOS EN PALACIOS Y CONVENTOS

La vida de las mujeres que habitaban en palacios y conventos no estuvo exenta de confrontaciones y problemas. Algunos de estos últimos tuvieron claramente un cariz de enfrentamiento de género y obedecieron a un intento de imposición masculina.

Barrón da a conocer los desencuentros surgidos entre la abadesa y los patronos que tuvieron lugar en el convento de Santa Clara de Medina de Pomar (Burgos) para conservar la autonomía en las decisiones que afectaban a la comunidad y atenerse al respeto de lo establecido en la fundación del mayorazgo familiar, que obligaba a los tenedores de la Casa a ser enterrados en el monasterio en lugar de hacerlo en la suntuosa capilla que el Condestable Pedro Fernández de Velasco y su esposa habían edificado en la catedral de Burgos. La resistencia de la abadesa María de Velasco a renunciar al cobro de la legítima que le correspondía permitió el engrandecimiento del convento con la construcción de un monumento funerario para sus padres, unos nuevos coro y refectorio, así como la preparación de una galería palatina con una cómoda sala de monjas.

Lo sucedido con María Álvarez de Toledo, hija del duque de Alba, constituyó un claro paradigma de cómo la voluntad y la capacidad en la toma de decisiones de una mujer, en lo relativo a la elección de espacios arquitectónicos y elementos escultóricos y ornamentales, orientados a la realización de un proyecto de panteón familiar bajo su patrocinio (bien en la capilla mayor y crucero de la iglesia de San Esteban de Salamanca entre 1586 y 1595, bien en el Convento de monjas Dominicas Nuestra Señora de la Laura de Valladolid, entre 1601 y 1612), quedaron seriamente mermadas debido al control ejercido por su propio Consejero, así como también manipuladas por parte de la comunidad conventual de los frailes dominicos de Salamanca, sin obviar otras circunstancias sociales y económicas generales.

Mucho más grave fue lo sucedido en el seno de la familia Ortal de Zaragoza, contra la que Pedro Martínez de Luna, señor de Illueca y futuro conde de Morata, además de virrey, realizó prácticas de simulación y engaño no ajenas a la realidad de la época, como era la de introducirse en las residencias femeninas situadas bajo el dominio *de iure* o *de facto* de un poderoso. La supuesta protección que tales edificios proporcionaban a sus ocupantes femeninas podía quedar vulnerada mediante argucias facilitadas por el derecho de acceso al interior de los conventos que permitía el patronato masculino. A partir de un abundante soporte documental en el que se describen configuraciones espaciales domésticas y conventuales, así como ambientes y relaciones sociales de gran interés, Gómez Urdáñez relata en el capítulo de su autoría cómo el aislamiento o el acceso al interior de las estancias femeninas dependían de la voluntad del hombre que poseía la autoridad sobre esos lugares y las personas que los habitaban –aunque la relación concreta de los hechos, expuesta en un proceso judicial con el fin de que fuera verosímil, viniera aquí a demostrarse falsa–.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).indd

Si la ausencia de comunicación con respecto al entorno se justificaba en principio como una "protección", el extremo abusivo de esa costumbre se convirtió en la cruel práctica punitiva del emparedamiento de la mujer, que también documenta la autora. El caso que presenta, cuajado de situaciones de aguda extremosidad, llegó a provocar la intervención de los oficiales reales más próximos al monarca y del mismo Carlos V, intervención que planeó sobre una obra promovida por los Ortal y realizada por el escultor Damián Forment, de gran importancia por su iconografía, hasta hace poco ignorada.

REPRESENTACIONES FEMENINAS: RETRATOS, IMÁGENES E IMAGINARIOS

Una tercera y última sección de este libro contiene cuatro estudios que se ocupan de la imagen artística de otras tantas mujeres cuya existencia estuvo revestida de alta significación. La emperatriz Isabel de Portugal y sus hijas, María y Juana, que en su momento fueron objeto de representación en pintura y escultura, también reunieron y encargaron múltiples obras pictóricas.

Frente a la unívoca imagen que generalmente identifica a Isabel de Portugal con el retrato pintado por Tiziano que se conserva en el Museo del Prado, de cuyo modelo derivan otras figuraciones de la Emperatriz en pintura, escultura y grabado, Redondo añade una serie de representaciones de la soberana procedentes de la pintura flamenca y portuguesa, en general poco conocidas, realizadas sobre diversos soportes y que se atienen a diferentes modos de figuración.

A ellas se pueden añadir otras imágenes en las que se manifestaba su categoría de consorte imperial, bien de modo figurado por acompañar el retrato de su esposo, bien por incorporar a su representación códigos heráldicos "prestados" de los Habsburgo o creados *ex profeso*, con simbólicas imágenes evocadoras de la procedencia portuguesa de la soberana. Entre los bienes de la Recámara de la soberana se encontraron también libros iluminados, pinturas sobre tabla –principalmente de temática religiosa, entre las que destacaron las procedentes del *Políptico de Isabel la Católica*– y retratos familiares en miniatura recibidos de la Corte portuguesa, además de los que representaban a varios miembros de la familia real austríaca, pintados sobre tabla por Jakob Seisenegger y los de sus tres hijos, realizados por este último artista durante su estancia en la Corte imperial en Toledo, poco antes de que ella falleciera.

El cultivo de la miniatura se mantuvo en las cortes de sus hijos, sobre todo para la representación de ciertas imágenes familiares, como estudia ampliamente Pérez de Tudela en el capítulo que dedica a esa actividad en las cortes de María y de Juana de Austria. La existencia de esos pequeños retratos, de gran valor artístico y personal, es testimoniada por la pervivencia de algunos ejemplares conservados y por la constancia documental de otros en paradero desconocido. Tales miniaturas se enviaron a otras cortes y circularon entre los miembros de la familia Habsburgo, con el fin de mantener vivos los lazos

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).indd

dinásticos. En ciertos casos se incorporaron a joyas, como muestran algunas pinturas de la época. Se conservan muy pocos, pero demuestran la excelente calidad de sus autores, de diferentes procedencias (Portugal, Flandes, España, Italia, etc.), cuyas identidades son documentadas en primicia por la autora, gracias a una continuada investigación documental y a la identificación de ciertos ejemplares dispersos en colecciones y museos, que han llegado hasta nuestros días.

Con un planteamiento más contemporáneo se han incluido dos estudios sobre la reinterpretación de señalados personajes femeninos históricos de la Edad Moderna, convertidos en expresión de los valores que la ideología del franquismo adjudicaba a las mujeres y que se expresaba en la cinematografía oficial de los años 40. Alonso se ha ocupado de tres películas estrenadas entre 1948 y 1951, centradas en otros tantos personajes de época carolina –las reinas Juana I de Castilla y Catalina de Aragón, a las que se unió María Pacheco, esposa del comunero Juan de Padilla– que ya habían sido reinterpretadas por el discurso romantizado del teatro del siglo xix y que, tratadas en clave de melodrama, fueron reapropiadas por el cine franquista en *Locura de Amor* (Juan de Orduña, 1948), *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951) y *Catalina de Inglaterra* (Arturo Ruiz Castillo, 1951). Estas tres personalidades singulares se presentaron como paradigmas de mujeres resignadas a su destino infeliz, determinado por las circunstancias. Mediante la combinación de elementos visuales heredados de la cultura decimonónica (literatura, teatro y pintura) y la adopción de los valores discursivos procedentes de la ideología oficial del momento, la ambigüedad de las heroínas y la limitación de su capacidad de agencia, determinada por su género, presentaban al espectador cómo se dirimía el conflicto entre la dimensión pública y la privada, que se limitaba a proporcionar un tono emocional de carácter melodramático. Al triunfar esta última opción, se visibilizaba el modelo de regreso a una feminidad normativa, que pasaba a formar parte de la educación moral de las espectadoras contemporáneas.

A partir del análisis de una producción del cine "oficial" de CIFESA, *La Princesa de los Ursinos* (Luis Lucia, 1947), Domínguez desvela cómo la película fue el vehículo para presentar a una protagonista revestida de una personalidad sentimental y heroica que se puso al servicio de la misión política que se le había encomendado, con un sentido de patriotismo propio de los ideales que se pretendían comunicar a la sociedad española en aquel momento. Para ello fue elegida la figura de Marie-Anne de La Trémoille, Camarera Mayor de María Luisa Gabriela de Saboya, que durante un tiempo ejerció gran influencia en la corte de Felipe V. La configuración del personaje, basado en biografías noveladas desde el siglo xviii, se vio potenciada por la interpretación de Ana Mariscal, como desvelan algunas anotaciones, hasta ahora inéditas, escritas por la actriz en el guion que utilizó para preparar el papel. En cualquier caso, tal interpretación se ajustó a la tipificación del personaje histórico que durante décadas caló en la sociedad española"

Como se verá a lo largo de los capítulos, las estrategias desarrolladas por ciertas poderosas mujeres para proyectar una imagen de su identidad –ya fuera la individual de la promotora, la de la familia o de la dinastía a la que perteneciera– mediante la promoción

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

artística adoptaron escalas y caracteres muy diferentes, ya que comprendieron recursos muy variados, desde los grandiosos y materiales que incluían la edificación y el mantenimiento de palacios, conventos y capillas familiares, con los consiguientes amueblamiento y decoración de esos ámbitos (Zaparaín y Escorial, Barrón, Simal, Martínez y Serrano), hasta el más evanescente –pero no menos presente– de los codificados ceremoniales cortesanos (Domínguez), la fijación de la imagen familiar en retratos pintados de pequeño tamaño (Pérez de Tudela), el desarrollo de un gusto artístico basado en paradigmas y en el coleccionismo (Zaparaín y Escorial) o, de un modo más críptico y solemne, en la representación de la identidad por medio de símbolos o motivos heráldicos (Redondo). La reunión femenina en el estrado (Ágreda), que constituyó un eficaz elemento de la comunicación entre las mujeres, incluidas las de mayor rango social, les puso al corriente de la circulación de modelos y las dignificó por la habilidad y el bello resultado de la actividad realizada.

En suma, a lo largo de los diversos estudios aquí reunidos, se ofrece una realidad múltiple con variadas facetas, cuya gestación fue promovida o justificada por la representación artística al servicio de unas relevantes personalidades femeninas, que gozaron de una privilegiada situación en su época.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

CEREMONIA FEMENINA "PRIVADA" EN LA CORTE DE LOS DUQUES DE BORGOÑA: LOS "PARTOS REALES"

Rafael Domínguez Casas[1]
Universidad de Valladolid

INTRODUCCIÓN

El ceremonial femenino de los nacimientos y bautismos estaba codificado en la refinada Corte francesa del siglo XV y, especialmente, en la Casa ducal de Borgoña, como desvelan los testimonios documentales del siglo XV a los que vamos a referirnos. Se ponía en marcha una maquinaria, a la vez simbólica y funcional, que tuvo su continuidad en los reinados de los Austrias españoles. Gracias a la labor recopilatoria de Jules Chifflet, canciller del Toisón de Oro en tiempos del rey Felipe IV, ha llegado hasta nosotros el texto de *Les Honneurs de la Cour* que escribió Leonor de Poitiers tomando como fuentes los recuerdos de su madre, las ceremonias de Francia y su propia experiencia como *dame d'honneur* de María de Borgoña y de Juana de Castilla.

LEONOR DE POITIERS Y SOUSA, VIZCONDESA DE FURNES

Afonso Dinis de Portugal (h. 1260-1310), ancestro de los Sousa-Arronches, fue hijo natural del rey Alfonso III de Portugal y de Marinha Pires de Enxara. Se casó con María Pais Ribeira, XV señora de Sousa, y fueron padres de Diogo Afonso de Sousa (h. 1303-1344), I señor de Mafra y Ericeira, que se casó con Violante Lopes Pacheco (h. 1310-1365) y fueron padres de don Álvaro Dias de Sousa (h. 1330-1365), II señor de Mafra y Ericeira, el cual se casó en 1360 con doña María Telles de Meneses (1338-1379), hija de Martim Afonso Telles de Meneses (1310-1356), fallecido en Toro (Zamora), y de doña Aldonça Anes de Vasconcelos, y hermana entera de la reina Leonor Telles de Meneses "a Aleivosa", esposa de Fernando I de Portugal (1345-1383).

[1] https://orcid.org/0000-0002-2959-6851. Este estudio se ha realizado dentro del Proyecto de investigación "Magnificencia a través de las artes visuales en la familia de los Reyes Católicos. Estudio comparado del patronazgo de ambos géneros". Financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, Agencia Estatal de Innovación y Fondos FEDER, referencia PID2021-124832NB-I00. El autor pertenece al GIR *Arte, poder y sociedad en la Edad Moderna* y a la UIC (Unidad de Investigación Consolidada) de la Junta de Castilla y León del mismo título.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

Don Álvaro y doña María fueron padres de don frey Lopo Dias de Sousa (h. 1362-1417) (Morgado, 2015: 63-71), VII maestre de la Orden de Cristo, IV señor de Mafra, Ericeira y Enxara de Cavaleiros, y mayordomo mayor de la reina Felipa de Lancáster. Hija del maestre y de Catarina Telles, mujer soltera, fue Leonor Lopes de Sousa, que fue legitimada en 1394 y se casó con Afonso Vasques de Sousa "o Cavaleiro", los cuales fueron padres de Isabel de Sousa, que fue dama de compañía[2] de la infanta Isabel de Portugal, duquesa consorte de Borgoña y esposa de Felipe "el Bueno" (fig. 1). Isabel de Sousa se casó en los Países Bajos con Jean de Poitiers-Valentinois (†1474), señor de Vadans y de Arcis-sur-Aube, y fueron padres de Leonor de Poitiers (Paviot, 1998: 75-135; Paviot, 1999: 163-179; Cauchies, 2003: 36), vizcondesa de Furnes (Veurne).



Fig. 1. Anónimo flamenco. *Díptico de Felipe el Bueno, duque de Borgoña, e ¿Isabel de Borbón? Ca.* 1500. *The Art Institute of Chicago* (Estados Unidos)

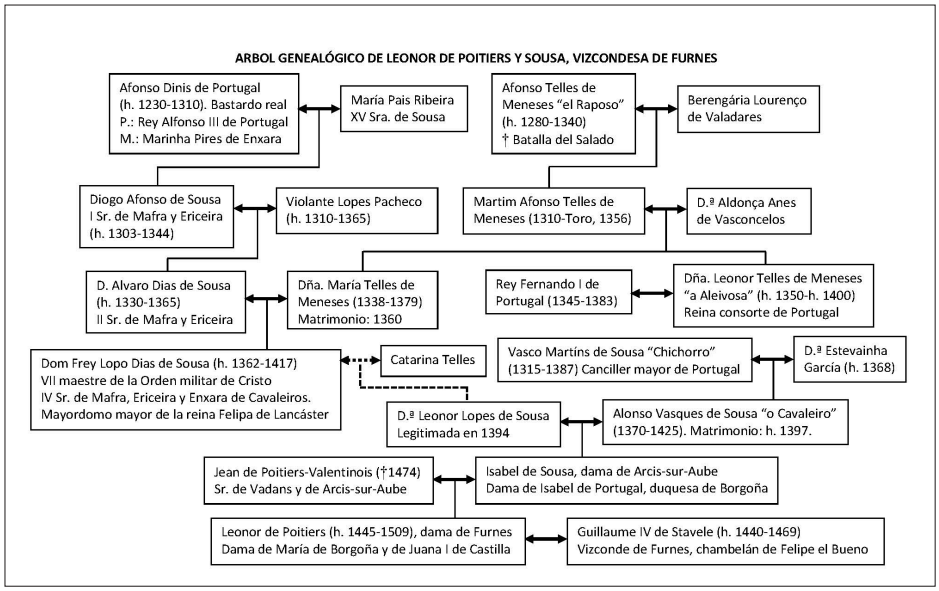
Leonor de Poitiers nació en los Países Bajos hacia 1445 y desde los 7 años de edad residió junto a su madre, Isabel de Sousa, en la Casa de la infanta doña Isabel de Portugal, duquesa de Borgoña. Desde 1458 fue *demoiselle d'honneur* de Isabel de Borbón, condesa de Charolais y esposa de Carlos el Temerario. Se casó en 1462 con Guillermo IV de Stavele (h. 1440-1469)[3], vizconde de Furnes, consejero y chambelán del duque Felipe "el Bueno". Desde 1465 sirvió como dama de honor a María de Borgoña, hija única y

[2] En el ceremonial franco-borgoñón, las "*dames*" y "*demoiselles*" eran mujeres casadas. Las primeras eran las esposas de los caballeros, los cuales utilizaban las partículas "*messire*" o "*sire*" delante de su nombre. Las "*demoiselles*" eran las esposas de escuderos ("écuyers"). Isabel de Sousa, *demoiselle d'Arcy*, pasó en 1452 a ser *dame d'Arcy*, por haber sido armado caballero su marido (Paravicini, 1977: 165; Somme, 1998a: 79, 274, 286, 292-293; Somme, 1998b: 33-48).

[3] Hijo de Guillermo III de Stavele (h. 1425-1450) y de María de Wassenaar (h. 1420-1444).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

heredera de Carlos "el Temerario" y de Isabel de Borbón. En 1477 murió el Temerario en la batalla de Nancy. María se convirtió en la nueva duquesa de Borgoña y se casó con el archiduque Maximiliano de Austria (1459-1519), hijo del emperador Federico III. En 1482 falleció María de Borgoña en Brujas, después de sufrir una caída de caballo durante una cacería. Leonor de Poitiers abandonó la Corte ducal y se retiró a Furnes (Flandes). Regresó a Bruselas en 1496 como *dame d'honneur* de la archiduquesa doña Juana de Castilla, esposa de Felipe el Hermoso. Falleció en 1509 y fue sepultada junto a su marido en la iglesia parroquial de Stavele (Bélgica). Les sucedió su hija, Adriana van Stavele (1467-1525), vizcondesa de Furnes, que se casó en primeras nupcias con Robert de Melun (h. 1450-h. 1511), barón de Rosny, y en segundas con Jean de Croÿ (h. 1460-1546), señor de Tours-sur-Marne, de la rama condal de Croÿ-Chimay.



Jules Chifflet, canciller del Toisón de Oro

El borgoñón Jules Chifflet[4] (1615-1676) fue canónigo y vicario general del arzobispado de Besançon, abad de Balerne, capellán de honor del rey don Felipe IV de las Españas y de las Indias en la Capilla Real de Madrid y consejero del Parlamento de Dole. Fue

[4] Era hijo de Jeanne-Baptiste de Maubouhans y del caballero Jean-Jacques Chifflet (1588-1660), señor de Palante, consejero y primer médico de la Cámara del rey don Felipe IV; médico de la infanta doña Isabel Clara Eugenia, del cardenal-infante don Fernando, del archiduque Leopoldo y de don Juan José de Austria, gobernadores de los Países Bajos, y pionero de la arqueología (Chifflet, 1867).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).indd

nombrado canciller de la Orden del Toisón de Oro (Koller, 1971: 42-44) y prestó juramento en manos de Su Majestad Católica el 22 de septiembre de 1649.

Jules Chifflet descubrió los manuscritos de Leonor de Poitiers en 1649, durante su estancia en la Corte madrileña[5]. Los incluyó en sus *Pièces historiques cérémoniales*[6]. Cuenta en el prefacio que estaba muy interesado en la historia del ceremonial de las casas augustas y reales de Austria y de Borgoña, y en hacer una recopilación de dichas solemnidades, tan necesarias para mantener el prestigio de la Monarquía Hispánica, pues otorgaban a los príncipes "la veneración que les es debida, como a imágenes de Dios en la tierra". Encontró el libro de las ordenanzas del palacio real del rey Pedro IV de Aragón "el Ceremonioso" en la biblioteca del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, cuando el rey don Felipe IV, de gloriosa memoria, estaba esperando la llegada de su nueva esposa, la reina doña Mariana de Austria, que venía de Alemania. Estaba escrito aquel libro en catalán antiguo, *qu'on appelloit langue lemosine (qui est bastarde entre le latin et le François)*, pero por fortuna había otro libro que contenía *la mêsme chose mais en Langue Castillane*, en una traducción que había ordenado realizar el emperador Carlos V un siglo antes. Después fue recopilando diversos documentos sobre las ceremonias y ordenanzas para componer el *Cérémonial du Palais*, incluyendo el texto de Leonor de Leonor de Poitiers, escrito en francés.

El tratado de Leonor de Poitiers fue escrito entre 1484 y 1491. El manuscrito de Besançon lleva por título *Les Honneurs de la Cour des Princes*, o también,

> *Honneurs qui se doivent faire et entretenir és cours des Princes, chacun selon son estat, sans les croistre, exceder, ne disminuir; et qui autrement en veut user, ils pourront plus tourner à derision et tromperie, qu'a honneur et reputation et ont esté iceux statutz si bien ordonnez et debatus en la Cour des Roys et Roynes, par les Grands Princes, et nobles; aussi par les Herauts et Roys d'armes; que nul depuis n'a sceu ne deu differer a les garder, et observer, pour le temps present, ne pour le temps advenir*.

Los primeros folios contienen los apuntes autobiográficos de la autora[7] y varios ejemplos sobre precedencia que ella conoció o le contó su madre. A partir del capítulo VI se recopilan los nacimientos más sonados que hubo en la Casa de Borgoña, con referencias al ceremonial de las de Francia y Bretaña. Se incluyen en los siguientes capítulos: *Chapitre VI: Naissance de Madamoiselle Marie de Bourgongne* (f. 18v)*; Chapitre VII: Baptesme de Madamoiselle Marie de Bourgongne* (f. 21)*; Chapitre VIII: Baptesme de*

[5] *Cérémoniel de la Cour de Bourgogne, tiré d'un manuscrit de l'Escurial* (Dunod de Charnage, 1740: 744-783).

[6] Bibliothèque Municipale de Besançon, *Pièces historiques cérémoniales, recueil formé par Jules Chifflet. Leonor de Poitiers, vizcondesa de Fournes*, Collection Chifflet, Ms Chifflet (65: 8-33).

[7] Asegura la autora ser hija de Jean de Poitiers, señor de Arcy-sur-Aube, y de Isabel de Sousa, que era hija del conde (sic) de Sousa y de una descendiente de una rama bastarda de los reyes de Portugal. Su madre se trasladó a los Países Bajos en 1429, en el séquito de la infanta doña Isabel de Portugal, duquesa consorte de Borgoña. Los primeros capítulos del manuscrito tratan sobre la preferencia de reyes y reinas, príncipes y princesas, en entradas triunfales, visitas, banquetes, funerales, etc.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

Monsieur Philippe d'Austriche (f. 23v)*; Chapitre IX. Comme les Comtesses, et autres grandes Dames doivent gessir* (f. 25)*; Chapitre X: La Chambre des Enfants de telles Dames pour le iour du baptesme* (f. 26)*; Chapitre XI: Comme le baptesme des enfants de telles Dames, ou Damoiselles de tel estat se doit faire; Chapitre XII: Comment les Fonts et les Eglises doivent estre ordonnées pour les enfants de telles Dames* (f. 28)*, y Chapitre XIII: Des Dames de plus petit estat, pour leur gesine, et baptesme de l'Enfant* (f. 28v). Los últimos capítulos (ff. 29v-33) están dedicados a los lutos en los funerales, al modo de cubrir la mesa y al gobierno de las casas de príncipes y señores, que por razones obvias no trataremos aquí. Hay variantes en los diferentes manuscritos en lengua francesa. También escribió Chifflet una traducción *en espagnol* del capítulo VI a la que tituló: "Discurso de Madama Leonor de Poitiers sobre el aparato de los Partos Reales de las Prinçesas de la Casa de Borgoña".

Como conclusión, tras explicar esas complejas ceremonias, y después de comprobar que para algunos eran cosa del pasado, escribe Leonor de Poitiers el siguiente párrafo, que traducimos de la lengua francesa[8]:

> Estos son LOS HONORES ordenados, preservados y guardados en el Reino de Francia y en la Casa de Borgoña, aprobados por los reyes de armas y heraldos. No se debe hacer caso de aquellos, o de aquellas, que nos aseguran que las cosas susodichas se hacían en aquel tiempo, y que ahora vivimos en otro mundo. Tales alegaciones no son suficientes para olvidar las cosas antiguas y bien ordenadas, y no deben ser escuchadas

los "partos reales" en la casa de borgoña

Cuenta Leonor de Poitiers que su madre, doña Isabel de Sousa, le había dicho muchas veces que la condesa Jeanne de Harcourt[9], viuda del conde Guillermo II de Namur, "tenía compuesto un libro grande sobre todas las cerimonias (*sic*) de la casa Real", y que la duquesa Isabel de Portugal, "por ser diferentes las costumbres de Portugal de las de Francia, se valía en todo de su parecer"[10]. En cuanto a los partos de las personas reales, narró lo que había acontecido en la Corte de Borgoña en tiempos de su madre "conforme a los dictámenes de dicha condesa de Namur". Con estas fuentes, y con una carta de

[8] Texto original: "*Ce sont LES HONNEURS ordonnez, preservez et gardez au Royaume de France et en la maison de Bourgongne, approvez par les Roys d'armes et Hérauts. Et n'y a propos de ceux, ou celles, qui mettent en avant que les choses susdittes se faisoyent en ce temps là, et que maintenant c'est un autre monde. Telles allegations ne sont pas suffisantes pour rompre les choses anciennes, et bien ordonnées; et ne les doit on estimer, pource qu'il ne se doit pas faire*" (Ms Chifflet, 65: 32v-33).

[9] Jeanne d'Harcourt (1372-1456) esposa del conde Guillermo II (1355-1418), marqués de Namur, era hija de Jean IV (1342-1389), conde de Harcourt, y de Catalina de Borbón (1342-1427).

[10] En el texto francés se lee: "*J'ay ouy dire a Madame ma Mere [Isabel de Sousa], que Madame de Namur [Jeanne d'Harcourt]… avoit un grand livre, en quoy estoient escrits tous les Estats de France; et tousiours par son advis la Duchesse Isabel faisoit touchant les choses car les Estats de Portugal, et ceux de France, et de pardeça, ne sont point tout un*" (ff. 24v-25).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

Margarita de Borgoña, hija de los duques Juan sin Miedo y Margarita de Baviera, recogió Jules Chifflet los siguientes nacimientos principescos:

I.- Nacimiento de Antonio de Borgoña (ff. 36-41v), en Bruselas, 30 de septiembre de 1430, hijo del duque Felipe III el Bueno y de Isabel de Portugal (1397-1471). Previamente, la duquesa Isabel fue informada por carta sobre el ceremonial franco-borgoñón de partos y bautismos por su cuñada Margarita de Borgoña[11] (1393-1442), la cual se había casado en 1404 con Luis, delfín de Francia y duque de Guyena, y en segundas nupcias en 1423 con Arturo III de Richemont (1393-1458) "el Justiciero", condestable de Francia y duque de Bretaña (1457). Margarita de Borgoña fue amiga y protectora de Cristina de Pizán, autora del *Livre des trois vertus à l'enseignement des dames*, quien aparece en una miniatura entregándole su manuscrito (BNF, fr. 1177, f. 114). Antonio de Borgoña falleció en Bruselas el 5 de febrero de 1432.

II.- Nacimiento de María de Borgoña (en español: ff. 5-7v; en francés: ff. 18v-23v), en Bruselas 13 de febrero de 1456, hija de Carlos "el Temerario" (1433-1477) y de su segunda esposa, Isabel de Borbón (1434-1465), condesa de Charolais, que era hija de Carlos I, duque de Borbón, y de Inés de Borgoña, y nieta materna del duque Juan *sin Miedo* y de Margarita de Baviera. María fue bautizada en la iglesia de Saint-Jacques de Coudenberg, porque la iglesia de Santa Gúdula estaba lejos del palacio ducal. Asistió a estas ceremonias el Delfín de Francia, futuro Luis XI (1423-1483), que estaba enemistado con su padre, el rey Carlos VII (1403-1461).

III.- Nacimiento de Felipe "el Hermoso" (ff. 23v-25) en el *Prinsenhof* de Brujas, 22 de junio de 1478, hijo de Maximiliano de Habsburgo, archiduque de Austria, y de la duquesa María de Borgoña. Fue bautizado en la desaparecida iglesia de San Donaciano de Brujas. Por su matrimonio con doña Juana de Trastámara, reina titular de Castilla (1505-1555), se convirtió en futuro y efímero rey consorte de Castilla (1505-1506).

IV.- Nacimiento de Leonor de Austria (ff. 42-45v), en Bruselas (*sic*), el viernes 15 de noviembre de 1498, hija de los archiduques Felipe el Hermoso y doña Juana de Castilla. Fue bautizada el jueves 30 de noviembre, día de San Andrés, en la iglesia de Santa Gúdula. Fue sucesivamente reina de Portugal y de Francia. El texto no es de Leonor de Poitiers, pues Jules Chifflet escribió al margen: "Copie tirée d'un libre reposant entre les chartes de l'ordre du toison d'or en l'an 1618".

[11] Ms Chifflet 65, f. 41v: "*EPITAPHE. A Paris, en l'Eglise des Carmes. Cy gist tres haute, et tres puissante Princesse, madame MARGUERITE DE BOURGOUGNE, espeuze premierement au Duc de Guienne, aisné filz du Roy de France: apres le trespas duquel espouza ARTUS filz du Duc de Bretagne, Comte de Richemont, Connestable de France: laquelle trespassa a Paris le ii jour de Feburier, l'an M.CD.XLII*".

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in



Fig. 2. Jan Rombouts "el Viejo". *Nacimiento de San Juan Bautista. Ca.* 1515-1520. Carnegie Museum of Art. Pittsburgh (Estados Unidos)

distribución de habitaciones y mobiliario (1430-1498)

Teniendo en cuenta la carta de Margarita de Borgoña, escrita en 1430, y el tratado de Leonor de Poitiers, compuesto entre 1484 y 1491, la distribución ceremonial de las habitaciones y su decoración puede resumirse como sigue:

A. Cámara (*Chambre* en 1430; *Première chambre* en 1498):

Dos camas (*Grand Licts*) del mismo rango, siendo una de ellas algo más grande, de un pie más de cada lado. La más pequeña estará algo adelantada y en ella estará acostada la duquesa gestante.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

Cielo raso (*esprevier*), que cubre las dos camas. Es de damasco verde y cuelga de cordones de esquina sujetos a las vigas del artesonado (fig. 2).

Cuatro cortinas corredizas en las esquinas de las camas; la quinta cortina está atravesada entre las dos camas, para ocultar la calle central. Son de raso verde.

Cortina grande de seda verde, de lado a lado, delante de la puerta.

Silla de respaldo alto, de brocado de oro carmesí, puesta entre las dos camas, con cortina verde sobre el respaldo, colgando del baldaquino.

Camilla con jergón, junto al fuego, con ruedas, con pabellón cuadrado con manzana y cortinas, y con cielo verde: "sobre este colchón debéis trabajar".

Segunda camilla: en una esquina, dentro de un armazón de madera.

Muros: cubiertos con "tapices de sarga verdes con vuestros escudos de armas". Cubiertas de las dos *Grand Licts*: tienen sábanas de tela fina de Reims, que deben extenderse por el suelo medio pie alrededor.

Dos toallas dobladas para envolver las cabeceras.

Cuatro cojines de terciopelo verde bordados con perlas, con divisa simbólica y botones. Un cojín en cada esquina de las cabeceras.

Seis almohadas grandes de paño de oro verde, igualmente bordadas. Cuatro de ellas están en los pies de cada cama (dos de ellas en el suelo). Las otras dos almohadas están en el costado delantero de la cama «donde estéis acostada».

Dos cobertores de espumilla blanca almidonada, y encima los cuatro siguientes:

Dos grandes cobertores de armiños con forros de seda verde brochada de oro (paño morado fino con Isabel de Borbón, 1456), que arrastren sobre el suelo una alna, forrados de armiños. Para fiesta o visita de personajes importantes extranjeros.

Dos grandes cobertores de seda verde (de seda violeta con Isabel de Borbón, 1456) uno forrado de gris y otro de veros menudos, que sobresalen por el suelo. Para uso diario, con seis almohadas grandes de seda verde sin adornos.

La camilla con jergón (*couchette* á *paillaise*) está compuesta por:

Cortinas y cielo verde, como el *esprevier*. El pabellón es cuadrado, con manzanas.

El jergón, que se cubre con sábanas de fina tela de Reims.

Seis almohadas cuadradas, medianas, de color verde y paño de oro, bordadas: cuatro se ponen alrededor de la camilla, una sobre la cabecera del jergón y una sobre la cabecera del armazón de madera.

Seis almohadas cuadradas de seda verde, de uso diario, sustituyendo a las anteriores que se usan en ocasiones señaladas.

Un aparador (*dressoir*) o mueble apoyado sobre cuatro pilares, a modo de bufete, con nichos y atajos. La madera no era visible porque estaba completamente forrado con manteles de lino blancos. Estaba cubierto con un dosel de brocado de oro carmesí con cenefas de terciopelo negro, adornado con la divisa dorada del fusil y el pedernal. En él se exponían vajillas de cristal con oro, plata, perlas y pedrerías, así como dos *drageoirs* de oro y pedrerías. Todo se coloca ordenadamente en los nichos correspondientes. En sus

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

laterales se disponían dos candeleros de madera, de la misma altura que el aparador, con otros candeleros de plata dentro, que estaban encendidos.

El suelo o pavimento se cubre enteramente con esteras y alfombra además de tapices avellutados (de terciopelo).

Bañera (*cuve*): La parturienta debe bañarse secretamente. La bañera está dentro de un pabellón rico, con manzana y cortina. Se retira y oculta si hay visitas.

B. Cámara de respeto (*chambre à parer* o *chambre de parement)* para Isabel de Borbón (1456)

Una gran cama (*un grand lict*): colgada de raso carmesí (cielo colgado con cordones de las vigas del artesonado), y con una colcha o cobertor del mismo tejido y color (fig. 3). El cielo y el cobertor se decoran, cada uno, con un sol grande de oro con rayos hasta la orilla, y son conocidos con el nombre de *chambre d'Utrecht* por ser un regalo de dicha ciudad holandesa al duque Felipe el Bueno. Una almohada grande de brocado de oro carmesí. Se trata de una cama de ceremonia, hecha "como cama donde nadie duerme", por ser de aparato, para recibir las visitas importantes. Silla colocada junto a la cabecera de la cama.



Fig. 3. Anónimo francés. *Cristina de Pizán presenta el "Roman de la Rose" a la reina Isabel de Baviera en su "Chambre de parament", con "lit de parade". The Book of the Queen. Ca.* 1410-1414. Harley 4431, f. 3. British Library. Londres (Reino Unido)

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

El aparador con nichos (*un dressoir à niche*). No es necesario que esté cubierto como el anteriormente descrito en la "primera cámara"; pero debe estar revestido con un delantal o mantel de lino blanco en su rededor.

Junto a este aparador son recibidas las personas que vayan al bautismo del niño. Debe estar dicho aparador guarnecido de vajillas, y toda la cámara estará vestida enteramente como es adecuado para una cámara de respeto.

Alrededor de la gran cama, en el suelo, se dispone una alfombra muy grande de terciopelo. Los muros se cubren con tapices de seda colorada.

C. Cámara del recién nacido (*Chambre de l'Enfant*)

Se amuebla y se decora con una serie de muebles y elementos textiles de aparato. Los más destacados son:

Dos camas grandes, puestas una junto a la otra, algo más pequeñas que las de la Cámara principal, pero cubiertas de igual manera. Un *esprevier* o dosel sobre las dos camas, guarnecido de damasco verde y morado, con cuatro cortinas verdes de seda en las esquinas. No hay cortinas *travesan*tes o traveseras en la cama. Alrededor de las camas hay esteras y tapices avellutados.

Una silla cubierta de lo mismo, dispuesta entre las dos camas.

Una gran cortina de seda verde delante de la puerta, de lado a lado de la habitación.

Los muros están «tendidos con tapices de seda verde adornados con vuestras armas», las de Isabel de Portugal, 1430; de sarga verde y colorada para Isabel de Borbón, 1456.

Un espacio vacío o *ruelle* entre las dos camas grandes, para poner la mecedora de madera, cuyos bordes están forrados con fieltro y lleva por encima un paño verde de lana. En esta mecedora se mete la cuna del niño.

La cuna del niño tiene un cobertor de armiños y otro de paño fino de espumilla encima. Alrededor, todo está alfombrado. Esta cuna se dispone dentro de un pequeño pabellón de damasco verde y morado, con una manzana, y se coloca cerca del fuego. Debajo del pabellón se pone una estera y encima un tapiz avellutado. Durante el día, el niño estará metido en su cuna (*berche*) bajo dicho pabellón y en dicho lugar. Por la noche estará en la arrulladora o mecedora de madera (*bersoire*).

Una gran cuna (*Grand Berche)* de ceremonia con dosel en la cabecera, "ricamente pintada con la divisa que vos queráis", y en dicho dosel debe estar pintada la imagen de *Nuestra Señora con el Niño*. Servirá para mostrar al recién nacido cuando os visiten los personajes extranjeros importantes.

Un cobertor de armiños, que cubra enteramente la cuna ceremonial hasta el suelo, y que sobresalga por el suelo.

Un cobertor de paño fino de Reims, con bordes de felpa.

Estará rodeada dicha Cuna de ceremonia con paños de seda verde, los cuales se extenderán sobre el suelo hasta tres cuartos de alna.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

Otra pequeña cuna (*Petit Berche*), cómoda y ligera, para acostar y amamantar al recién nacido. Tendrá un cobertor de paño de lana forrado de gris o de vero menudo, tan extenso como para que pueda cubrir dicha cuna a la manera de la cuna grande. "Tendréis, en ambas cunas, pequeños paños de fina tela de Reims que puedan extenderse sobre el suelo cerca de media vuelta menos que los cobertores en su derredor, y deben estar tan separados que se les pueda ver la felpa rizada".

El ritual del bautizo

El día del bautismo de Antonio de Borgoña[12], su madre, la duquesa Isabel de Portugal permanece acostada en la gran cama de su Cámara (*Chambre, Première chambre o Chambre à coucher*), con las cortinas verdes cerradas entre las dos camas. No entran extraños. El niño es envuelto en un manto con cola de paño de oro, forrado de armiños, le ponen un gorro de hermosa factura y le acuestan en el centro de la *grand lict* (cama de aparato) de la *Chambre à parer* (*Chambre de parement* o cámara de respeto). Dos damas, situadas una



Fig. 4. Procesión bautismal de Carlos VII de Francia. *Les vigils de Charles VII*. Martial d'Auvergne. Hacia 1484. Bibliothèque Nationale de France. París. Ms. Français, 5054, f. 3

a cada lado, recogen la cobertura y destapan al niño. Le toma en brazos la dama que está delante y se lo entrega a quien el duque Felipe III ordene llevarlo. La dama "*banneresse*"

[12] Ms Chifflet 65, "Lettre de Madame MARGVERITE DE BOURGONGNE, Femme D'ARTUS, Comte de Richemont, depuis Duc de Bretagne III du nom, envoÿée à Madame ISABELLE DE PORTVGAL, Duchesse de Bourgongne sa belle Soeur, sur le faict de sa Gesme, L'an M.CD.XXX" (f. 36).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in



Fig. 5. Eugène Viollet-le-Duc. "*Dressoir" (aparador) del siglo* XV. *Dictionnaire raisonné du mobilier français*. 1873-1874

de mayor rango lleva la cola del manto del niño (fig. 4), en la ida y en el regreso de la iglesia en la que este es bautizado.

Cuando se vuelve a palacio tras el bautizo del niño, el cortejo se dirige con él a la Cámara (*Chambre,* primera cámara). Se abrirán entonces los cobertores de las dos grandes camas de la duquesa Isabel de Portugal "y vos estaréis al [vacío en el texto] de dichas camas, de manera que se os pueda ver, y vuestro estado, y no debe haber claridad en dicha Cámara, salvo la que proceda de dos hachas que estarán encendidas en los costados del aparador (*dressoir*), en candeleros de plata. Por el texto se supone que, dependiendo de su estado de salud, la duquesa estará tendida en la cama o sentada en la silla de aparato. En la carta de Margarita de Baviera (septiembre de 1430) se señala que no deben abrirse las ventanas o vidrieras "de vuestra cámara" hasta que hayan pasado ocho días. En el caso del parto de Isabel de Borbón (febrero de 1456), tardaron quince días en abrirlas, debido posiblemente al frío invernal que hacía en Bruselas.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

El niño "es llevado a vuestra Cámara [*Chambre*] por aquél gran señor que le habrá llevado a la iglesia". En dicha Cámara de la duquesa debe estar aparejada la "Cuna de respeto" sobre la camilla del jergón o colchón de paja (*couchette à paillaise*), con el cobertor forrado de armiños extendido en dicha cuna. Dos damas retiran el manto que envuelve al niño, al que depositan y arropan en su cuna de respeto. Poco después se invita entrar en la Cámara a "las gentes de bien", que vienen a dicha hora "para veros y haceros la reverencia". Hecho esto, se les pasa a la Cámara de respeto (*Chambre à parer*), donde se les invita a tomar vino y especias del rico aparador (*dressoir)*[13].

Se decoraba el aparador (fig. 5) con gran riqueza, pues las principales damas convidaban a los invitados a vino y confites que tomaban de ricas jarras y tazas de oro, plata y piedras preciosas. El número de gradas del aparador tenía valor jerárquico. El utilizado en los bautizos de los hijos de Isabel de Baviera, reina de Francia y esposa de Carlos VI, tenía cinco gradas. Fue esta soberana la primera en utilizar en sus partos el color verde en la decoración de paramentos y tapicerías murales, siendo imitada por otras mujeres de la familia real francesa. Como duquesa de Borgoña, Isabel de Portugal utilizó un aparador de cuatro gradas en 1430 el día del bautismo de Antonio de Borgoña. Como condesa de Charolais, Isabel de Borbón utilizó un aparador de tres gradas cuando en 1456 fue bautizada su hija María de Borgoña en Bruselas. Cuando la duquesa María de Borgoña, esposa del archiduque Maximiliano, dio a luz a Felipe el Hermoso, en Brujas, en 1478, utilizó un aparador de cinco gradas, que le igualaba a las reinas de Francia. Juana de Castilla superó esta marca cuando en 1498 nació su hija Leonor de Austria, pues el día del bautismo utilizó en su "Cámara de respeto" un aparador de seis gradas.

Margarita de Borgoña dio a la duquesa Isabel de Portugal una serie de consejos que no mencionó Leonor de Poitiers. Cuando la duquesa se pudiese sentar en su cama, llevaría puesto un camisón (*une bracerolle*) de terciopelo llano verde forrado de armiños. También podría tener otro camisón de paño fino, "forrado de la felpa que os guste", para servir habitualmente. El primero sería para recibir visitas. También aconsejó Margarita lo siguiente: "Cuando os vengan a ver durante vuestro embarazo, estaréis sentada en vuestra cama, y apoyada en las almohadas. Vuestra Cámara estará adornada, y también vuestras dos camas, y las cortinas estarán apretadas en las esquinas de dichas camas".

El siguiente apartado de la carta de Margarita de Borgoña lleva por título: "Para el día que os levantéis" (*à la relevée*). Aconseja a Isabel de Portugal que ese día, "en vuestra Cámara debéis estar *en habit royal, tant d'atour comme de Vesture*", esto es, en vestimenta real francesa, tanto de descanso como de ceremonia, que la autora escribe en mayúsculas, y añade que deberá estar "sentada en vuestra cama y apoyada en las almohadas". Dos damas "*banneresses*", situadas en los costados, hacia el cabecero de la cama, recogerán la cobertura de armiños "de vuestra cama". Un gran señor de la corte "os tomará por debajo de los brazos, os llevará y os ayudará a bajar por los pies de la cama, donde estará colocada una escalerilla con almohadones ricos, para que descendáis por ellos. Una de las principales damas de bandera "llevará la cola de vuestro vestido para ir a la iglesia. El señor que os

[13] "Dressoir" en Viollet-le-Duc (1874, I: 100-104 y 166-171).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

levante debe llevaros a la iglesia y traeros de vuelta a palacio, donde debéis ofrecer una recepción a los invitados". Entretanto, "se retirarán de vuestra Cámara las cortinas, paños y cojines", y sobre las camas solo quedarán puestos los cobertores de la misma seda verde con la que está hecho el "épervier" o dosel que cubre ambas camas.

nacimiento de maría de borgoña: bruselas, 1456

María de Borgoña nació en Bruselas en la noche de San Valentín, 13 de febrero, de 1456. Ese día se hicieron grandes fiestas, con fuegos, repicar de campanas y otras demostraciones de alegría. El bautismo se hizo quince días más tarde en la iglesia de Saint-Jacques de Coudenberg, junto al Palacio ducal, porque la iglesia de Santa Gúdula estaba demasiado lejos. Felipe el Bueno estaba ausente, en otra ciudad. En Bruselas se encontraban la duquesa Isabel de Portugal, el conde Carlos de Charolais, padre de la criatura, y el delfín Luis (XI) de Francia. Se hizo un camino vallado desde la mitad de las gradas de la sala hasta la portada de dicha iglesia de Coudenberg, con la anchura suficiente para que caminasen por él siete personas juntas alineadas. Todo ese camino cercado estuvo flanqueado por dos filas de portadores de antorchas vestidos con librea, unos 400 de la ciudad y otros 200 del conde de Charolais. En la nave de la iglesia se situaron 200 portadores de antorchas en dos filas, los cuales eran oficiales del "Hôtel" del conde de Charolais. Otros 100 portadores de antorchas eran todos los gentilhombres del "Hôtel" y marcharon en todo momento delante de la recién nacida, atravesando la "place des Bailles" en la salida a la iglesia y en el regreso al palacio.

El interior de la iglesia se adornó con ricos tapices, especialmente en la nave. Ante el altar mayor se había puesto una pila bautismal con un recipiente de plata sobre madera. Dicha pila bautismal era redonda y gruesa, a manera de una torre; estaba cubierta y rodeada de paño de oro carmesí y tenía por encima un pabellón redondo de satén de color verde. Se situaba en alto, por encima de las cabezas de los fieles. Tenía dicha fuente bautismal una cerradura, la cual abrió con una llave el obispo de Cambray, que ofició la ceremonia. En la capilla, hacia el coro de la iglesia, había una cama o cuna cuadrada, cubierta de paño de oro y puesta sobre dos caballetes. Era una tabla sobre la que había una sábana de paño fino de Holanda y una colcha de paño violeta forrada de armiños armiñados y adornada con cenefas de espumilla. Tenía dos almohadas de paño de oro carmesí: una en la cabecera y otra algo más abajo. Sobre la cama estaba tendido un pabellón cuadrado de satén verde, de superficie tan grande como la tabla de la cama, y tenía sus cortinas delanteras abiertas, de rasillo verde. Alrededor había tapices de terciopelo, y la capilla estaba toda tapizada, como la nave.

Isabel de Portugal, duquesa de Borgoña, llevó en brazos a su nieta desde la "chambre de parement" del Palacio de Coudenberg hacia las fuentes bautismales de la iglesia acompañada a la diestra del Delfín de Francia. Beatriz de Coimbra, dama de Ravenstein

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

y sobrina de dicha duquesa, lucía un vestido de paño de oro azul forrado de armiños armiñados; llevaba la cola del manto en que iba envuelta la recién nacida e iba acompañada a la diestra de Antonio, Gran Bastardo de Borgoña. Juan de Borgoña, conde de Étampes y primo hermano del duque Felipe, llevaba la vela bautismal delante de la niña. Adolfo de Clèves, señor de Ravenstein y sobrino del duque, llevó la sal en una copa cubierta. Adolfo de Güeldres, hijo del duque de Güeldres, abría la procesión llevando delante los recipientes de plata, también cubiertos.

Cuando regresó el cortejo al Palacio de Coudenberg, la niña fue llevada por la duquesa de Borgoña hasta la "chambre" de su madre, Isabel de Borbón, condesa de Charolais, que estaba acostada en su "grand lict", la cual estaba a mano derecha (nuestra izquierda, desde la entrada). Fueron entrando en esta cámara todas las damas, damiselas, señores y gentilhombres, hasta que se llenó por completo. La duquesa de Borgoña fue "descargada" [fut dechargée] de la niña por Felipa de Borgoña, dama de Berzé –hija bastarda del duque Juan sin Miedo–, "qui en avoit le gouvernement", la cual se la entregó a la nodriza para que la depositara en su cuna.

Jules Chifflet tradujo al castellano el capítulo VI de "*Les Honneurs de la Cour*", titulado "Naissance de Mademoiselle Marie de Bourgongne", pero cambió el título. Como dichos textos son diferentes, siendo más corto el castellano, hemos fundido los detalles y los párrafos más interesantes de las dos versiones. Introducimos entre corchetes, por razones de claridad, los nombres completos de algunos personajes, además de palabras y párrafos completos del texto original en francés que fueron traducidos de manera poco clara o fueron suprimidos por el canciller Chifflet, para que puedan compararse los términos originales con los de la traducción. Los subrayados y los paréntesis, por el contrario, son los que están en los textos originales:

Apéndice documental

1. *Discurso de Madama Leonor de Poitiers sobre el aparato de los Partos Reales de las Princesas de la Casa de Borgoña* (Ms Chifflet 65, ff. 5-7v, 18v-25).

"Mi Madre y Señora Madama Ysabel de Sousa, me ha dicho muchas vezes que Madama la Condesa de Namur (Juana de Harcur, viuda del último Conde de aquél estado particular) tenía compuesto un libro grande sobre todas las cerimonias de la casa Real [*avoit un grand livre, en quoy estoient escrits tous les Estats de France*], y que la Duquesa Ysabel [de Portugal], por ser muy diferentes las costumbres [*Estats*] de Portugal de las de França, se valía en todo de su pareçer; y en particular, en quanto a los partos de las personas Reales, yo apuntaré aquí lo que ha passado en tiempo de mi madre, conforme a los dictámenes de la dicha Condesa, y en el mío".

["J'ay ouy dire a Madame ma Mere [Isabel de Sousa], que Madame de Namur [Jeanne d'Harcourt] disoit a la Duchesse Isabel, que les Roynes de France souloient gesir tout

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

en blanc; mais que la mere du Roy Charles[14], grand pere de cestuy à present, print a gesir en verd; et depuis toutes l'on faict. Ma ditte Dame de Namur (comme plusieurs fois i'ay oüy dire) avoit un grand livre, en quoy estoient escrits tous les Estats de France; et tousiours par son advis la Duchesse Isabel faisoit touchant les choses car les Estats de Portugal, et ceux de France, et de pardeça, ne sont point tout un"].

2. Nacimiento de María de Borgoña [*Naissance de Madamoiselle Marie de Bourgongne*] (f. 18v)

"Cuando el Delfín de Francia estuvo por aquí, desterrado por el rey Carlos [VII] su padre, Madame Isabel de Borbón, mujer del Conde de Charolais (único hijo del duque Felipe de Borgoña y de Madame Isabel, hija del rey de Portugal) dio a luz a María, después duquesa de Austria, que fue hija única, pues el Conde de Charolais (que fue más tarde duque de Borgoña, después de la muerte del duque Felipe, su padre), nunca tuvo hijo varón. Dicha María fue más tarde madre de Felipe el Hermoso y tuvo dos niños con el archiduque Maximiliano, su marido, único hijo del emperador" [*Du temps que Monsieur le Dauphin estoit pardeça, dechassé du Roy Charles son Pere, Madame Isabel de Bourbon femme de Monsieur le Comte de Charrolois (seul fils de Monsieur le Duc Philippe de Bourgongne, et de Madame Isabel, fille du Roy de Portugal) accoucha de Madamoiselle Marie, depuis Duchesse d'Austriche; et a esté seule fille, car Monsieur de Charolois (qui a esté depuis Duc de Bougongne, apres le trespas de Monsieur le Duc Philippe son pere) n'eust iamais enfant masle. Et fut la ditte Marie, mere de Monsieur le Duc Philippe à present, et eust ces deux enfans de Monseigneur l'Archiduc d'Austriche son mary, seul fils de l'empereur*].

Quando nació [en Bruselas] Madamusela [María] de Borgoña, Madama la Condesa de Charoloes [Isabel de Borbón], su madre, tenía su aposento adereçado en esta manera [*et n'estoit pas pour celle heure le Duc Philippe au dit Bruxelles*]:

Estava el aposento [*la chambre*] muy ancho, y en él havía dos grandes camas, la una junto a la otra [*d'un rang*], y en medio dellas, un espacio de quatro o cinco pies de ancho, y al cabo del, junto a las cabeçeras, estava arrimada a la pared una silla grande, con espaldas muy altas, como las que se usavan en tiempo passado.

También havía una camilla [*une couchette*] de ruedas delante de la lumbre [*et estoit ceste couchette basse*], assí como las que se ponen debaxo de las camas.

Todo estaba colgado de verde, porque la condesa de Namur solía decir a la Duquesa Ysabel, que si bien en tiempo passado las Reynas de Françia solían parir en camas colgadas de blanco, sin embargo la madre del Rey Carlos VII [Isabel de Baviera, 1407] empeçó a usar el color verde, y desde entonçes las Reynas la imitaron.

El cielo de ambas camas no era sino uno de damasco verde, las cortinas de rasillo [*demy satin vert*] también verde al rededor.

[14] Isabel de Baviera-Ingolstadt (h. 1370-1435), esposa del rey Carlos VI de Francia, madre de Carlos VII.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

La entrada de las camas y las cortinas estavan cogidas con el cielo, y no corrían las de los pies, ni llegaba [f. 5v] la una a la otra destas más cerca del espacio [*l'allée*] que estava entre ambas camas. [*Les franges qui estoyent au tour des gouttieres du ciel, estoyent de soye verde*].

A los pies de las dos dichas camas grandes, havía además dos otras cortinas de rasillo verde [*demy satin vert, comme les autres*], y estas tenían anillos para correrse ambas si se quisiesse. Estavan estas colgadas tan alto como el cielo mismo y distantes de las otras cortinas de tres o quatro pies; quando se quería, cerrávanse de manera que no se veya el espacio [*l'allée]* entre las dos camas, pero de día siempre estavan corridas [«ouvertes»], conforme la abertura [*l'allée*] del dicho espacio en medio de las dos camas.

A lo largo del mismo espacio havía otra semejante cortina, pero alçada y arrimadaençima de las espaldas de la silla; y ésta siempre se dexava assí sin correrla. [*Au milieu des deux grands licts, il y avoit une pareille courtine, laquelle estoit troussée tout hault, comme l'on trousee courtines; et estoit toute serrée au bout dessus la chaire; et cestelà n'estoit iamais tendüe*].

Las dichas tres cortinas [*Ces trois courtines, dont i'ay ici parlé*] se llaman atravesantes [*Traversaines]*, y he oydo dezir que quando pare [*gist*] la Reyna de Françia, tiene una más, la qual atraviesa el aposento, pero Madama la Duquesa de Borgoña [Isabel de Portugal], ni Madama de Charoloës [Isabel de Borbón] no tenían más de las [*n'en avoyent que trois*] dichas; y la camilla [*couchette*] estava cubierta de un pavellón quadrado [*aussi grand que la couche estoit*] y agudo en lo alto; también estava rodeado [*dit pavillon*] de cortinas de raso verde [*courtines de satin verd*] cogidas [*lesquelles estoient cousües*] a su cielo, y solo abiertas a sus lados, para ser levantadas; y lo alto del dicho pabellón [era] de damasco verde assí como el cielo de las camas.

"El aposento [*La chambre*] estava colgado al rededor de sarja verde [*saye verde*]; pero alfombrado todo [*et au bas toute tapissée de tapis veluz*], hasta la puerta [*huys*], y en medio de las camas, y en todas partes [*et entre les deux grands licts, et par tout*]".

Las dos camas grandes y la camilla [*la couchette]* estaban cubiertas de armiños arminados; y el aforro de essos cobertores era de paño morado fino [*de fin drap violet*], el qual sobrepasaba el armiño de tres quartas alrededor *[et passoit le drap violet bien trois quartiers la pane*]; y cuando estaban sobre las camas, el armiño y el paño arrastraban en el suelo vara y media [*et est a scavoir que l'on met tousiours le pane dehors*].

"Encima de dichos cobertores [*couvertoirs*], havía otras de linda espumilla blanca, almidonados [*il y avoit des beaux draps de fin couvrechef de crespe empesez*], los quales rastravan más lexos que los cobertores; y la camilla [*couchette*] estava cubierta como las camas grandes; y todas las dichas camas estavan abiertas [*rebrassez*], como para echarse a dormir, pero el cobertor de armiño estava tan alto que no [f. 6] que no se veyan los paños, sino a la cabeçera; y aun la dicha cabeçera estava cubierta de espumilla [*drap de crespe*]".

Encima de cada una de las dichas camas grandes, havía [*sur le chevet*] una almohada [*un carreau*] de tres quartas de largo, y dos de ancho poco más o menos.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

La Silla [*chaire*] que estava en medio de las dichas dos camas [*entre les deux grands licts*], estava cubierta desde arriba hasta lo más baxo, de brocado de oro carmesí [*de drap d'or cramoisy*] con una almohada del mismo, encima de la dicha silla.

En el aposento [*en la ditte chambre*] havía un aparador grande [*un grand dressoir*] con tres gradas muy lindas, tan largas como el aparador estava ancho, encubiertas todas de manteles [*nappes*], como también el aparador a su rededor lo estava. Yban cargadas las gradas de baxilla de cristal guarnecida de oro y pedrerías; y también havía vasos de oro puro, porque toda la más rica vasiÿa del Duque Philipe [el Bueno] estava ay, assí jarros, tassas y copas de oro fino, como otros vasos y fuentes, las quales no se suelen enseñar en aparadores, sino en tal caso.

Entre otros vasos [*vaiselle*] encima del dicho aparador [*dressoir*], havía dos de oro y pedrerías para la gragea [*deux drageoirs d'or et de pierreries*], y el uno dellos estimado [en] quarenta mil escudos, el otro treinta mil.

Sobre el aparador [*dressoir*] caya un dosel de brocado de oro carmesí [*un dosseret de drap d'or cramoisy*] con sus bordaduras de terciopelo negro [*borde de veloux noir*] recamado de la empresa del Señor Duque Philipe, que era el eslabón de oro fino [*et sur le veloux noir estoit brodée de fin or la devise de Monsieur le Duc Philippe, qui estoit le Fusil*].

Para explicar cómo es un dosel, pues muchos no saben qué es: un dosel tiene en su anchura tres paños de oro, u otro tipo de paño de seda; y así compone el cielo que se tiende sobre una cama; pero el que está encima del aparador, no le pasa más de un cuarto o media alna, y tiene goteras y franjas, como el cielo de una cama; y el que está detrás del aparador, desde lo alto hasta lo bajo, tiene los dos costados bordados de alguna cosa, lo cual no ocurre con el dosel; y debe tener la bordura más o menos un cuarto de ancho, tanto en el cielo como por detrás. [*Pour declarer de quel façon est un dosseret, pour ce que beaucoup de gens ne sçavent que c'est: un dosseret est de largeur de trois draps d'or, ou d'un autre drap de soye; et tout ainsi fait que le ciel, que l'on tend sur un lict; mais ce qu'est dessus le dressoir, ne le passe point plus d'un quartier, ou d'une demye aulne; et est a gouttieres et a franges, comme le ciel d'un lict; et ce qui est derriere le dressoir, depuis en hault iusques en bas, est à deux costelz bordé de quelque chose, aultre que le dosseret n'est; et doit estre la bordure d'un quartier de large ou environ, aussi bien au ciel que derriere*].

Quedose Madama cerca de quinze días, antes que se abriesen las vidrieras [*verrieres*] de su cámara [*chambre*]; y entre tanto sobre el aparador [*dressoir*] havía dos blandones [*chandeliers*] de plata, que en Palacio se llaman menesteriales [*Mestiers*], con dos hachas grandes [*deux grands flambeaux ardantz*] siempre encendidas.

Junto al aparador en un rincón estava puesto un bufetillo baxo [*une petite tablette basse*], para poner en él los jarros y tassas, para dar de beber a los que venían hazer visita a Madama, después que se les havía presentado la gragea [*la dragée*]; pero el vaso [*drageoir*] en que iva puesta la gragea, estava puesto sobre el aparador [*dressoir*].

En la dicha cámara siempre huvo gran fuego; pero se usa esso conforme al tiempo [13 de febrero de 1457], ni toca a mayor o menor estado el tenerlo.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

En quanto a la cámara de la criatura [*La chambre de l'Enfant*], que era Madamusela María de Borgoña, después Archiduquesa de Austria, también huvo en ella dos camas grandes, y la cuna [*le bers*] donde dormía, estava cerca de la lumbre, ni havía camilla [*et n'y avoit point de couchette*]. Estavan colgadas [f. 6vº] las camas [*les deux grands litcs*] de damasco verde y morada [*drap de Damas verd et violet*], y las cortinas eran de color semejante, pero de rasillo [*samyt*]; y el cielo estava tan largo que cubría ambas camas, pero no tenía cortinas travesantes, y estavan cubiertas las camas de lo mismo que el aposento [*la chambre*], colgado de sarja verde y colorada [*sayette verde et vermeille*].

Encima de la cuna [*le bers*], yva [*sic*] puesto un pavellón de damasco verde y morado, y como el cielo de las grandes camas y las cortinas [*gourdine*s] de lo mismo, es a saber de rasillos [*samyt*]. La cuna estava cubierta de armiños armiñados arrastrando en el suelo, y un paño de espumilla [*drap de crespe*] muy fina encima, y todo al rededor alfumbrado [*et tout autour tapis veluz*]; y en medio de las dos camas grandes una silla cubierta de lo mismo.

Antes de llegar a la Cámara [*devant la ditte chambre*] de Madama, havía otra pieça grande [*une grande chambre*], desde la qual se entrava en ella [*delaquelle on entroit dans la chambre de Madame*], y ésta se llamava la cámara del aparato [la *Chambre de parement*], y yva adereçada en esta forma:

Havía en ella [*En la ditte chambre avoit seulement*] una cama grande colgada de raso carmesí [*satin cramoisy*], todo al rededor, y el cobertor de lo mismo. El cielo y el cobertor cada uno de por sí tenían un sol grande, cuyos rayos llegavan a la orilla [*un grand soleil, aussi grand que les tapis*], recamado de oro fino muy rico. Estos tapisses se llamavan la Cámara de Utreque [*et estoit appellée ceste tapisserie, la chambre de Utrecth*] porque entiendo que los de dicha Ciudad la havían dado al Duque Philipe. La colgadura al rededor [*Les tapys d'autour la chambre*] era de seda colorada, si bien me acuerdo; las cortinas de raso carmesí [*samyt cramoisy*] y yvan levantadas [*et estoient troussées*]; y la cama hecha, cubierta con su cobertor assí como cama donde nadie duerme. A uno de los cabos de la cabeçera, estava puesta una almohada grande de brocado de oro carmesí [*un grand carreau de drap d'or Cramoisy*].

Al rededor de la cama, assí a sus pies, como a su cabeçera, havía puesta una alfumbra muy grande [u*n fort grand tapis velu*].

Al cabo del aparato [*Au bout de la chambre, loing du lict*] estava adereçado un aparador muy grande de tres gradas [*y avoit un grand dressoir a trois degrez, fort hault et large*], cargado de grandes flascos, tasas y otra plata labrada dorada [*tout chargé de grands flacons et pots, et aultre vaiselle d'argent dorée, et tasses et drageoir*s]; estava cubierto de manteles [*nappes*] assí en sus gradas como al rededor.

A la cabeçera estava puesta una silla pequeña cubierta de terciopelo, como son las en que se sientan muchas veces las Prinçesas, y ençima una almohada de brocado de oro [*un carreau de drap d'or*], pero en este aposento [*chambre*, del aparato] no havía más que una cama, como queda dicho.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

Quando Madama de Austria [María de Borgoña] parió a mi Señor el Archiduque Philipe [el Hermoso] que oy es, guardó casi lo mismo que en el parto de [f. 7] Madama de Charoloes [Isabel de Borbón], su madre, quanto ella nació; y solo estava el aposento de Madama de Austria colgado de rrasillo verde [*samyt verd*], y el de Madama su madre como queda dicho, lo havía estado de sarja verde [*n'estoit tendüe que de saye verte*], pero en quanto a las camas venía a ser la misma cosa, sino es que los armiños de Madama de Charoloes, estavan cubiertos de espumilla almidonada muy fina [*draps de crespe fort fin empesez*], y los de Madama su hija, lo estavan de paño de seda morado *[violet de soye*]. Pero en quanto a esso no se repara ny ay estado, y lo que ay se pone es por gusto.

Madama de Charoloes no tuvo más de quatro gradas [*degrez*] en su aparador [*dressoir*], y Madama la Archiduquesa de Austria [Maria] su hija tenía cinco.

Madama de Charoloes guardó en todo el mismo estado en su parto, que Madama la Duquesa de Borgoña su Suegra, quando parió al Duque Carlos [el Temerario] su hijo padre de Madama la Archiduquesa de Austria [María de Borgoña], sin embargo yo me acuerdo muy bien de haver oydo dezir a Madama la Duquesa Ysabel y a muchas otras que tenían gran noticia de las honras y estados de Francia que ningunas Princesas sino era la Reyna de Francia, podían tener cinco gradas en su aparador. [Chifflet, en el texto en francés, conservó un párrafo completo de Leonor de Poitiers que es muy significativo: «*Depuis les choses sont changées en plusieurs lieux (comme l'on voit iournellement), mais cela ne peut deroger ni abolir les anciens honneurs et statuts, que sont faicts et ordonnez par bonne raison et deliberation*»][15].

También he oydo dezir a la misma, Madama la Duquesa Ysabel, quando Madama de Charoloes [*sa belle fille*] parió a Madama de Austria que ningunas Princesas havían de tener su cámara colgada al rededor de seda verde [*de soye verde autour*], sino era la Reyna [de Francia] sola, y es bien de creer que Madama la Duquesa Ysabel havía hecho y procurado que Madama [Isabel de Borbón] su nuera hiziesse lo que convenía, porque y ella y mi Señor el Duque Philipe [el Bueno], tenían harto brío, y harta hazienda como todos saben [*avoient courage et bien assez pour ce faire, comme chacun sçait*]; pero quería que Madama [Isabel de Borbón] su nuera hiziesse como ella havía hecho en los partos de mis Señores sus hijos, conforme a los Estados de Francia, y he oydo contar más de una vez que la cama deve estar colgada toda de damasco [*que toute la tenture du lict doibt estre de damas*], y que las cortinas han de ser de rasillo [*et les gourdines de samyt, comme cy devant est escrit*][16]. [*J'ay ouy dire a Madame ma Mere* [Isabel de Sousa]*, que Madame de Namur* [Jeanne d'Harcourt] *disoit a la Duchesse Isabel, que les Roynes de France souloient*

[15] La traducción literal al español, sería esta: "Desde entonces las cosas han cambiado en muchos lugares (como se ve a diario), pero no por ello se deben derogar ni abolir los antiguos honores y ceremoniales, que fueron hechos y ordenados por buena razón y deliberación".

[16] Traducción del texto escrito en francés por Leonor de Poitiers, Ms Chifflet 65, ff. 24v°-25: "Yo he oído decir a Madame mi madre, que Madame de Namur decía a la Duquesa Isabel, que las Reinas de Francia solían parir todo en blanco; pero que la madre del Rey Carlos [Isabel de Baviera], abuelo del actual [Luis XI], comenzó a parir en verde; y desde entonces todas lo han hecho. Mi dicha Dama de Namur (como muchas veces he oído decir) poseía un gran libro, en el que estaban escritas todas las Ceremonias de Francia; y siempre se guiaba por

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).indd

gesir tout en blanc; mais que la mere du Roy Charles[17]*, grand pere de cestuy à present, print a gesir en verd; et depuis toutes l'on faict. Ma ditte Dame de Namur (comme plusieurs fois i'ay oüy dire) avoit un grand livre, en quoy estoient escrits tous les Estats de France; et tousiours par son advis la Duchesse Isabel faisoit touchant les choses car les Estats de Portugal, et ceux de France, et de pardeça, ne sont point tout un*].

La mañana que se levantó de parida Madama de Charoloes assistieron pocas Señoras; y el día siguiente se hizo una justa en el Parque de Brusselas. Poca gente ha de assistir quando Princesas, o Señoras de Estado, o de bandera [*banneresses*], se levantan, y lo han de hazer muy de mañana, conforme a los lugares donde están.

Regreso del bautismo en la iglesia de Saint-Jacques de Coudenberg (texto que Chifflet no incluyó en su traducción al español): En esta ceremonia fue llevado y traído el Niño, el cual fue tomado en la Cámara de parada, y fue devuelto en la Cámara de Madame de Charolais, acostada en su gran cama, la cual estaba a mano derecha, adornada como se ha dicho. Y todas las damas y damiselas, señores y gentilhombres, entraron allí, hasta que la Cámara estuvo llena[18] [*En c'est estat fut porté et rapporté l'Enfant, lequel fut pris en la chambre de parement, et fut rapporté en la chambre de Madame de Charrolois, couchée en son grand lict, lequel estoit a la droitte main, paré, comme cy dessus est dict. Et toutes les Dames et Demoiselles, Seigneurs et Gentilshommes y entrerent, iusques la chambre fut pleine*].

A la vuelta del bautismo, entró Madama la Duquesa [Isabel de Portugal] con mi Señor el Delfín (Luÿs onçeno que, después Rey de Francia que se havía retraído a Flandes huyendo de su padre Carlos VII) a presentar a Madama de Charoloes, su criatura; y saliendo [f. 7v°] de ay la entregó a Madama de Bersi [Felipa de Borgoña, dama de Berzé, hija bastarda del duque Juan sin Miedo] su aya; y ésta a la ama.

De ay se fue al aparador, donde la que cuidava del, la entregó el vaso de gragea lleno de dulces, como convenía; y quando Madama lo tuvo en su mano, levantó la tualla de que estava cubierto, y los hizo provar por la que cuidava del aparador. En aquel día si bien me acuerdo fue un cavallero [quien hizo la salva][19].

Hecho esso llegose Madama a mi Señor el Delfín, y se arrodillo y hizo la salva [*vint à tout le drageoir, devers Monsieur le Dauphin, et s'agenoüilla, et fit l'essay*], y presentole los confites [*les espices*]; porfió mucho él en no tomarlos de su mano, pero al cabo lo hizo. Madama de Ravestain (llamavase Doña Beatriz de Portugal hija de Don Pedro de Portugal Duque de Coimbra y de Doña Ysabel de Aragón, muger de Adolfo de Cleves

su consejo la Duquesa Isabel, pues las ceremonias de Portugal, y las de Francia, y las de Borgoña, no son coincidentes en muchos aspectos".

[17] Isabel de Baviera-Ingolstadt (h. 1370-1435), esposa del rey Carlos VI de Francia, madre de Carlos VII.

[18] Traducción del texto de Leonor de Poitiers, Ms. Chifflet 65, f. 23.

[19] Ms Chifflet, f. 23: "Et là quand Madame la Duchesse fut dechargée de l'Enfant (lequel fut baillé a la nourrice par Madame de Berzé, qui en avoit le gouvernement), Madame la Duchesse vint dehors les courtines, là óu elle, et Monsieur le Dauphin avoient presenté a Madame de Charrolois son enfant; et lors elle alla au dressoir, là óu celle qui le gardoit, luy bailla le drageoir, garny d'espices, comme il appartient. Et quand Madame l'eut en sa main elle leva la serviette dont il estoit couvert, et en bailla l'essay a celle qui estoit au dressoir".

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y PERSPECTIVAS.indd 41 17/2/25 16:31 (17X 24).indd

Señor de Ravestain) le sirvió con la tasa [*le servit du goubelet, comme il appartint*]; y desde entonces [*et lors*] se dio a todos los Señores, Damas y Damiselas que assistían en la forma que convenía, la qual fue la siguiente:

Después de presentados los dulces [*d'espices*] por Madama [Isabel de Portugal] a mi Señor el Delfín, una de las Damas tomó la colación [*print le drageoir*] de manos de Madama, y sirvió con ella a mi Señor el Conde de Estampes (era éste primo hermano del Duque de Borgoña Filipe el bueno, y se llamava Juan de Borgoña después Conde de Nevers y de Retel) y a otros Príncipes que estavan aÿ; luego una de las mayores damiselas volvió a tomarlos [*print le Drageoir*] y hizo lo mismo, con las demás Damas y Damiselas que havían acudido por orden de mi Señor y de Madama.

Durante todo el mes del parto, todos los y las que venían a visitar a Madama [Isabel de Borbón, condesa de Charolais, madre de la recién nacida], después de haverse despedido della, estando ya lexos de la cama donde dormía [*quand ils avoient pris congé d'elle, et qu'ils estoient esloignez du lict, óu elle couchoit*], se les presentavan, dulces, y ypocrás [*on leur bailloit de la dragerie et de l'Hipocra*]; y se yva sirviendo a los Señores, Damas y Damiselas, conforme la grandeza de sus personas".

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

"VIDA ESTRECHA" O "VIDA LARGA": CONTEMPLACIÓN, RECREO Y OSTENTACIÓN EN EL RETIRO DE MARÍA DE HUNGRÍA EN ESPAÑA

Cruz María Martínez Martín[1]
Universidad de Cantabria

María de Austria (1505-1558), más conocida como María de Hungría por su breve periodo como reina consorte del rey Luis II de Hungría y I de Bohemia (1506-1526), es uno de los ejemplos más sobresalientes de mujer que ocupó una posición de poder en la Edad Moderna. Hija de Juana de Castilla (1504-1555) y de Felipe el Hermoso (1478-1506), y hermana de Carlos V (1500-1558), ejerció durante veinticinco años como gobernadora de los Países Bajos, por delegación de su hermano el emperador.

Además de la importante responsabilidad política que desempeñó, también destacó como una de las grandes coleccionistas de obras de arte en el contexto de la Europa del siglo XVI. María encargó pinturas a grandes artistas como Tiziano (*ca.* 1490-1576) y Antonio Moro (*ca.* 1519- *ca.*1576), y mandó construir su palacio en Binche (Bélgica), una obra arquitectónica admirada por sus contemporáneos, que lamentablemente fue destruida por el ejército francés, aún en vida de la regente. Además, coleccionó pinturas, tapices, medallas, esculturas, libros y objetos exóticos y mandó construir un pequeño palacio de caza en Mariemont. Poco se sabe, sin embargo, de esta faceta artística en la última fase de su vida, que es el objeto de este estudio.

BINCHE Y MARIEMONT

Cabe referirse brevemente a las construcciones de la reina María de Hungría previas a su retiro en España. Inicialmente, María no contó con fondos para construir un palacio propio. Sin embargo, en un alarde por demostrar una identidad propia y desmarcarse de la anterior regente, su tía Margarita de Austria (1584-1530), durante su gobierno María estableció su corte en el antiguo palacio de los Duques de Brabante en Turnhout, que reformó, en lugar del palacio de Malinas.

En febrero de 1545 Carlos V entregó el adinerado señorío de Binche a su hermana, como agradecimiento por el "cuidado y esfuerzo con que había cumplido su deber de buena administración". Binche había resistido dos años antes un primer asedio francés. Bellamente situado en un afloramiento rocoso de un valle, estuvo anteriormente en

[1] https://orcid.org/0000-0001-5608-7625. Este trabajo se enmarca en el Proyecto de investigación I+D del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades HAR2016-77254-P.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

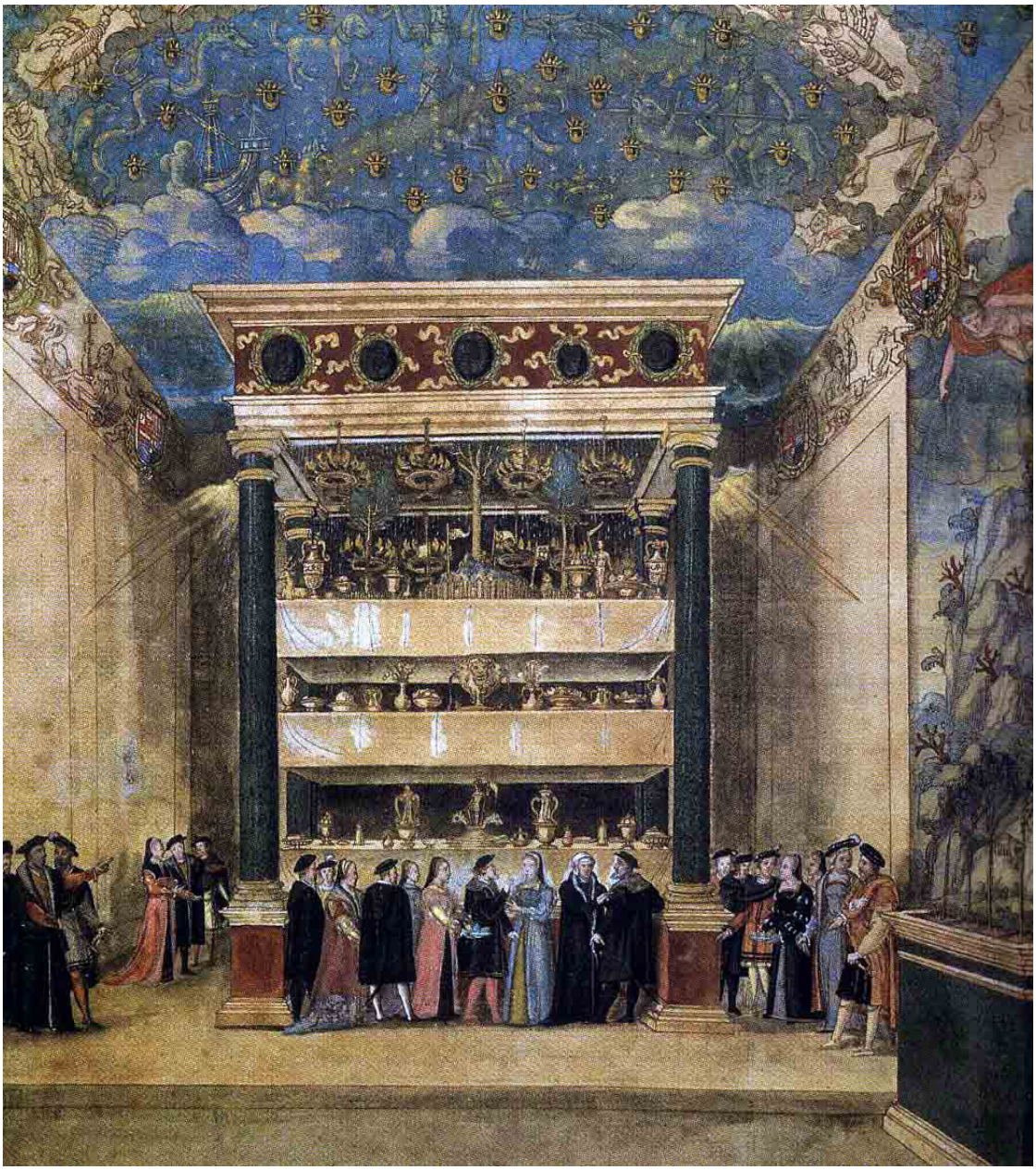


Fig. 1. La *Sala encantada del Palacio de Binche en las fiestas de 1549.*
Anónimo. Biblioteca Real Alberto I. Bruselas

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

posesión de Margarita de York, quien renovó el castillo de 1477 a 1480 (Gorter-Van Royen, 1995: 292).

Los alrededores de Binche ofrecían amplias oportunidades de caza, uno de los grandes pasatiempos de la regente. Tan pronto como María tomó posesión, mandó construir un magnífico palacio nuevo de estilo renacentista italiano. Quienes lo vieron con sus propios ojos afirmaron que hizo que las *Siete Maravillas del Mundo*, las tan famosas maravillas de la Antigüedad, se quedaran en nada (Van den Boogert y otros, 1993: 269).

En esta nueva residencia, María acogería a su hermano y al joven príncipe Felipe en su presentación a las diecisiete provincias de los Países Bajos (fig. 1). Fueron tan espléndidas que llegó a crearse el proverbio "mejor que las fiestas de Bains" (Strong, 1999: 91). ¿Pretendía María de Hungría continuar con este estilo de vida, de lujo y magnificencia? Intentaremos contestar a esta pregunta en el punto siguiente.

Además del Palacio de Binche, María comenzó un año después con la construcción de un pabellón de caza en el cercano municipio de Morlanwelz. Para ello se expropiaron terrenos y se añadieron noventa hectáreas nuevas.

La buena organización de ambas empresas y la forma en la que María logró impulsar a artistas y trabajadores, hicieron posible que el palacio de Binche y el pabellón de caza en Mariemont, con los jardines que lo acompañaban, se completaran en el asombrosamente corto periodo de cuatro años, de modo que ella, el Emperador y su hijo Felipe los visitaron en agosto de 1549, lo que se acompañó con unas fiestas que alcanzaron un esplendor sin precedentes.

Si bien Binche era principalmente un palacio donde María podía vivir con suntuosidad, Mariemont era más bien un dominio rural. En los jardines de Mariemont no había grupos de esculturas como en Binche, sino elementos útiles como un huerto y árboles frutales. En las granjas asociadas se criaron ovejas, cabras, cerdos, caballos y aves de corral. Y también fueron preparadas piscifactorías, principalmente de carpa y trucha.

Apenas terminados, el palacio y el pabellón de caza fueron destruidos e incendiados en 1554 por Enrique II de Francia (1519-1559). Fue el cardenal Granvela quien le dio la noticia a María de Hungría de la destrucción de su palacio. María le respondió que "no era mujer que estuviera tan apegada a tales cosas que perderlas sería lamentarse demasiado. Eran cosas perecederas y prescindibles que uno tenía que usar mientras las tuviera, y de las que debía prescindir si no lo tuviera, y eso era todo lo que tenía que lamentar al respecto" (Gorter-Van Royen, 1995: 294).

En la correspondencia entre el cardenal Granvela (1517-1586) y Leone Leoni (1509-1590), el primero le hizo saber al artista que la Reina no deseaba emprender nuevas obras tras el saqueo del palacio de Binche y que era inminente su viaje a España (Plon, 1887: 115). El artista parecía estar emocionado con un proyecto que consideraba propio, pensado para María de Hungría y que, según él, despertaría la admiración del propio Miguel Ángel, pero fue desalentado por Granvela, quien un año más tarde le reprendía por su tardanza en la creación de la galería escultórica de Binche, sugiriendo que sus reales patrones deseaban ver pronto cumplidos sus deseos o, de otro modo, perderían la ilusión.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

la caza como pasatiempo

En la biografía de María de Hungría de Alessandro Nogarola (1553: f. 13v), se narra cómo ya de niña le rogó a su abuelo que le llevase de caza, petición concedida con la seguridad de ir bien sujeta con la brida y rodeada de sirvientes, para frustración de la futura reina de Hungría. Poco tiempo después, pudo correr libremente, sorprendiendo a Maximiliano por su destreza con el caballo (Nogarola, 1553: 7-8).

La caza y la música fueron sus dos grandes refugios y entretenimientos. María fue conocida por sus famosas fiestas en Binche, pero también organizó extraordinarias partidas de caza. La espectacularidad de estos encuentros y demostraciones puede considerarse otra forma de magnificencia. Además, estas ocasiones también suponían una forma de estrechar lazos con la alta nobleza, en una atmósfera algo más informal. Por ejemplo, el verano de 1541, con motivo del enlace de Cristina de Dinamarca (1521-1590), sobrina que tenía a cargo la Regente, esta organizó una cacería nocturna a la luz de fogatas y antorchas colocadas en un área de más de trescientos metros (Gorter-Van Royen, 1995: 298).

Una de las formas de caza más espectaculares, la real por excelencia, era la cetrería. Contaba con una amplia tradición en Hungría, el famoso rey Mathias Corvinus (1443-1490), era un maestro reconocido. También practicaba la caza de jabalí y de ciervo, pero la de aves y presas pequeñas con halcones fue a la que más tiempo dedicó. María había cazado con frecuencia en su etapa como reina de Hungría, donde tenía muchos castillos reservados para esa actividad, como por ejemplo, en Tata, ciudad al noreste de Buda (Gorter-Van Royen, 1995: 299).

Su pasión por esta actividad es el origen de muchos de los regalos que le fueron hechos a lo largo de su vida. Cuando en 1545 Carlos V entregó el señorío de Binche a su hermana, la Regente decidió trasladarse para controlar desde allí las demandas de la ciudad de Bruselas. Una diputación del Ayuntamiento acudió a pedir perdón en nombre del pueblo y le obsequió con un halcón gerifalte blanco con gorro de oro (Gorter-Van Royen, 1995: 292).

En 1549 María recibió de Fernando, su hermano, una cuerna de ciervo, que sin duda engrosaría su cámara de las maravillas (García Sanz y Rudolf, 1997: 148). Un hijo de este, su sobrino, el archiduque Fernando, le regaló en una visita en 1554 una ballesta ligera para cetrería, que hoy se conserva en el *Kunsthistorisches Museum* de Viena[2] (Lemaire, 1993: 196).

Nogarola menciona que en una ocasión, durante los últimos años a su servicio, que la reina hizo traer de Bohemia tres halcones bornís "con tanta arte para volar y tanta capacidad de altura que cualquiera que los veía quedaba asombrado". Su cortesano exagera, como era de esperar, el asombro que tan solo con volar sobre ellos causó en borgoñones, españoles, italianos y en el propio príncipe Felipe, y narra cómo dos veces los vio volar a la luz de la luna cazando perdices. Igualmente resalta la generosidad de su patrona con el halconero principal, que "era pobre (...) y ahora se encuentra más que medianamente

[2] Ballesta de 1545, Kunsthistorisches Museum, inv. D2.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

relajado en fortuna, con cinco o seis sirvientes y tantos caballos como le convenga". Las cacerías de cuadrúpedos elevan las virtudes de María por encima de las de la diosa Diana, que, según él, era capaz de avistar con sus propios ojos liebres jóvenes pastando de noche, y a la luz de la luna acertaba con la ballesta (Nogarola, 1553: 13v).

En su retiro en España, María continuó dedicándose a estos entretenimientos regios, como demuestran las cuentas del Tesorero Rogier Pathie, que desglosan gastos por el alquiler de perros, mencionando además una cámara donde se guardaban "ballestas y otras cosas"[3]. Asimismo, se recoge el pago al mayordomo del embajador del rey de Túnez, para repartir entre sus criados y halconeros por las aves que trajo para la reina[4].

Sus inventarios también anotan varias piezas relacionadas con la caza que pasarían a manos de Felipe II. Sorprende la calidad del recipiente destinado a guardar veintitrés capirotes de halcones de cuero "bayos e colorados" y un señuelo bordado (Checa, 3, 2010: 2895-2896). Esta es descrita como una caja grande y redonda procedente de las Indias "de fuera colorada y dentro leonada". Poseía decenas de capirotes más almacenados en otras cajas, algunos muy curiosos como doce de ellos "pintados de personajes e de diversas colores, con borlas e trenças de seda carmesi e oro", además de cascabeles y collares para perros. Piezas como un arco "turquesco de pelo, con los cabos de marfil, hecho de gozones, y la empuñadura de terçiopelo carmesí bordada de oro de canutillo" (Checa, 3, 2010: 2896). destacan por su material y la cuidada elaboración. No cabe duda pues, de que la reina quiso continuar dedicándose a estos entretenimientos regios en España.

PLANES DE RETIRO

El gobierno de los Países Bajos supuso una dura carga y una gran responsabilidad para María de Hungría. Aunque demostró gran habilidad en su defensa militar y su gestión, a la edad de cuarenta y cinco años la regente comenzaba a imaginar la última etapa de su vida con un destino muy distinto. En los últimos meses de 1550, María de Hungría planeaba una vida en Tordesillas para cuidar de su madre, ya enferma y anciana, Juana de Castilla (Spruyt, 1994: 291). La muerte de esta en 1551, sin que su hermano le hubiese librado del cargo, truncó este deseo. A pesar de ello, logró convencer a Carlos V de que le permitiera retirarse cuando este le transmitió su deseo de abdicar sus reinos en su hijo, el futuro Felipe II.

Tras dejar su puesto finalmente el 24 de septiembre de 1555, María se trasladó a Turnhout donde en un inicio planeó establecerse. Por el *memorandum* que envió el mes de agosto a Carlos V pidiéndole permiso para abdicar como él, sabemos que la Regente había llegado a considerar retirarse a un convento "para servir a Dios que en este momento significa todo para mí". Más tarde, sin embargo, pedirá a Carlos que le conceda la gracia

[3] Archivo General de Simancas [AGS], Contaduría Mayor de Cuentas [CMC], 1ª época, leg. 1017, p. 1789.
[4] Ibídem, p. 1883.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

de poder acompañarle a su retiro en España junto con su hermana Leonor, donde "poder vivir el resto de mi vida como una persona privada" (Weiss, 1841: 476)[5].

María estuvo poco más de dos años en España (1556-1558), cuando viajó con su hermana Leonor siguiendo al emperador en su retiro. En este intervalo de tiempo pasó por multitud de residencias y planeó varios ambiciosos proyectos.

Es cierto que en un primer momento la Regente pareció amoldarse a los planes de su hermana y mantenerse en un segundo plano. Deseosa por reunirse con su hija, la Infanta María de Portugal, Leonor ya había intentado persuadirla de unirse a ellas en Flandes. Hay registros de cartas y negociaciones durante años, la más antigua de la que tenemos noticia está fechada en febrero de 1552[6]. Finalmente, las hermanas desembarcaron en Laredo junto al emperador el 28 de septiembre de 1556. Al parecer se desilusionaron cuando su hermano buscó un retiro solitario, al margen de la vida de la Corte, para lo que no contaba con la presencia de sus hermanas.

Su residencia temporal fue el palacio del Infantado en Guadalajara. María antes de su partida, se holgó de preparar la tapicería y muebles de sus aposentos, ignorando que su sobrina, Juana de Austria, ya se había hecho cargo de esta labor. Así, procuró saber las dimensiones exactas de esta residencia, para escoger los tapices a disponer. En una carta del 4 de octubre de 1556, Luis Quijada comunicaba a Juan Vázquez de Molina que María de Hungría le había preguntado "si sé el alto del aposento donde han de posar, porque quieren enviar tapicería" insistiendo más tarde en otra misiva, "máteme la Reina por saberlo" (Sánchez Loro, 1958: 396).

Durante estos años previos al viaje, las hermanas indagaron en los motivos por los que la infanta María rehusaba unirse a ellas. Si bien se ha supuesto que pudiera estar resentida por las frustradas negociaciones de matrimonio con Felipe II, parece haber otros motivos. Ciertas cartas sugieren que María de Portugal pudo haber aspirado a ser reina en caso de que su sobrino Sebastián falleciese niño. Suponía que su tío Enrique, cardenal, podría dejar los hábitos para reinar –como así fue– y nombrarla a ella heredera[7].

Felipe II estaba dispuesto a ceder la ciudad de Guadalajara a la Reina Leonor. Se conserva la merced de la ciudad, a fecha de 4 de septiembre de 1557, para que "pudiese vivir con la autoridad y comodidad que se debe a su persona", por todos los días de su vida y los de su hija, habiéndosele dado a elegir previamente una ciudad entre Segovia, Toro, Palencia y la escogida[8]. Esta merced no está firmada, tal vez porque el Rey esperase confirmación de que la Infanta había aceptado posar y residir en Guadalajara con su madre. En la *Vida de la Infante Doña María*, Miguel Pacheco confirma que la ciudad sería cedida a Leonor en caso de que volviese acompañada de la Infanta (Pacheco, 1675:

[5] María de Hungría al Emperador, finales de agosto, 1555.
[6] Instrucción secreta de la Reina de Francia (Leonor de Austria, viuda de Francisco I) a Jerónimo Pérez. AGS, Estado [Est], K, 1680, n.º 8.
[7] Lisboa, 12 de agosto de 1557. Carta de don Joan de Mº al Emperador. AGS, Est, leg. 371, n.º 62, f. 3r.
[8] AGS, Est, K, 1680, n.º 17, f. 1v.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

8or)[9]. Hasta entonces la princesa había renunciado una y otra vez a la invitación de su madre, por lo que las hermanas emprendieron viaje a Badajoz, donde ella habría de salir a su encuentro. Las reinas viudas tenían la esperanza de convencer a la princesa en persona de que se les uniese en el viaje de vuelta[10]. En este encuentro, la Infanta disfrutó del encuentro con ellas varios días, pero de nuevo declinó la oferta de vivir juntas, como había hecho varias veces por carta, y regresó al país luso. A consecuencia del disgusto Leonor enfermó y murió unas semanas después en Badajoz.

A la muerte de Leonor y tras un periodo de desolación, María se reunió con su hermano para comentarle los nuevos proyectos que tenía para sí misma. Aunque es evidente, por la cantidad de tapices y de obras de arte que trajo consigo y que continuó comprando que sus planes de retiro nada tenían que ver con los del Emperador, la tristeza por la pérdida de Leonor le hizo plantearse, una vez más, una vida recogida.

Es bien sabido que Felipe II le pidió que volviese a ocupar el gobierno de los Países Bajos, pero no es cierto que fuese la enfermedad la que le impidiese volver. María tenía otros planes, planteándole a Carlos V las posibilidades que tanteaba. Queda recogido que la Reina comunicó "tres maneras que le parecía de vivir, la una larga, y otra mediocre, y la tercera estrecha, para que Su Majestad le mandase tomar aquella que debía escoger; y seguiría en todo la orden que Su Majestad le diese en esto y en la residencia de su persona" (Sánchez Loro, 1958: 409).

Estas tres posibilidades correspondían a: una vida retirada, en la villa de Cigales (Valladolid), continuar con una vida cortesana de manera mediocre, volviendo al palacio ducal del Infantado, o larga, erigiendo uno nuevo.

El emperador consideró que era mejor la mediocre, por ser la larga demasiado costosa, descartando la estrecha, ya que no creía que se ajustase a su forma de ser. Es recurrente la interpretación de que, a lo largo de su vida, María, se sometiera a la voluntad de sus hermanos, pero en la práctica tenía un gran poder de persuasión para llegar a hacer valer lo que deseaba. En este caso la opción propuesta por Carlos era la que menos le atraía,

[9] "Al despedirse Leonor del hermano con lágrimas, casi adivinando que eran las últimas vistas, como en realidad lo fueron, le dijo el Emperador, que, si en el tiempo que se detuviese con su hija la Infanta María, fuese Dios servido de llevarla, asistiendo ella a su madre, le pudiese mandar una ciudad, que luego le nombró, empeñando él su palabra a la seguridad que la manda".

[10] Durante meses intentaron convencerla por carta. La princesa parecía preocupada por qué tipo de vida tendría allí y qué pensión le correspondería. Tanta era la negativa que finalmente el intermediario investigó y concluyó que María de Portugal tenía pretensiones al trono. "[…] Paréscesme que haya la Infanta dificultad con la forma como podrá así guardarse, para poder de Castilla volverse, para lo cual trae cierta consecuencia vieja de unos Infantes que fueron a Castilla en tiempos de don Fernando de Portugal y que por no dejarlos volver murieron allá. Y aunque no dice que o quiere ir después que murió su hermano el Rey, ha sido fuertemente persuadida parecemos que el principal es el Cardenal, por el ánimo han subido los cuatrocientos que se ofrecían primero hasta seis y la residencia en una ciudad de escoger, y más le habrán dado otras percanzas vanas de herencia o gobierno con tener razón que este niño no durará [el futuro Sebastián de Portugal], y dicen que un rey en León y en Aragón otro salieron de religión a reinar por el bien de su pueblo, y que lo mismo puede ser del Cardenal, y por si le faltasen hijos, a la Infanta casarla y hacerla heredera. Todos estos vuelcos van dando por sacar la sucesión del camino derecho". AGS, Est, leg. 371. Carta de don Juan de Mendoza al Emperador, Lisboa a 12 de agosto de 1557.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

disfrutando primero de una vida estrecha, retirada, mientras que planeaba un proyecto más ambicioso. Así pues, manifestó "tener gana" de Guadalajara "por haber sido lugar señalado para la vivienda de sus Majestades, y por tener las calidades convenientes, así por la casa, como para vivir mejor, conforme a sus pasatiempos y entretenimiento", pero "se convino en escoger Cigales", donde el príncipe Felipe en años anteriores había ocupado el palacio del conde de Benavente para cazar. Planeaba sin embargo retirarse definitivamente a un palacio propio en las cercanías de Zorita de los Canes, proyecto que presentó como parte de su vida "estrecha", algo, sin embargo, difícil de creer. Y es que la Reina dejó a su tesorero Rogier Pathie y a Nicolás Micault en Yuste para tratar los detalles de una nueva construcción (Sánchez Loro, 1958: 411). Este movimiento nos recuerda a cuando muchos años antes, planeando la edificación de su palacio en Binche, nombró a dos de sus oficiales, François Cambier y Gilles de le Samme, como responsables de la obra, actuando el segundo de ellos como tesorero (Lejeune, 1885: 253).

Surge la duda pues, de si la Reina deseaba esta vida "estrecha" realmente, y qué motivos le llevarían a hacerlo. En las páginas que le dedica José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, advierte que esta afirmación demuestra que María estaba al tanto de algunas obras tales como el *Menosprecio de corte* de Antonio de Guevara. Sin embargo, Guevara tiende a glorificar los placeres de la vida de campo, no contempla ese retiro de un modo espiritual.

En cambio, Erasmo de Rótterdam, en su *Convinium religiosum*, habla de la naturaleza como elemento destinado a conducir a la vida meditativa, describiendo un jardín destinado al estudio, a la conversación, pero también a la introspección (Luengo Añón y Millares, 2008: 136). La regente se carteó con Erasmo, de hecho, éste le dedicó su tratado *La Viuda Cristiana* (1529). Al parecer se mostró profundamente interesada en las controversias espirituales que había despertado la Reforma, interviniendo en las polémicas teológicas teniendo como principales consejeros a Jean Carondelet, arzobispo de Palermo; al humanista y diplomático Cornelio Schepper y al obispo húngaro Miklós Oláh, todos ellos de tendencia erasmista (Gonzalo, 2008: 161). Las *Paraphrasis* de Erasmo al Evangelio de san Juan (1523) y al de san Mateo (1540), y su edición del Nuevo Testamento (Basilea, 1535), fueron algunos de los primeros tomos que entraron en su posesión, y ellos dan cuenta de su formación en el ideario religioso y cultural de la *devotio* moderna y su interés por el Humanismo del famoso filósofo y teólogo (Gonzalo, 2005: 182-183). Por tanto, no debemos descartar que este interés repentino por la vida apartada de la corte se tratase de un modo de encontrar consuelo por medio de la fe, ante la reciente pérdida de su hermana, a través de la naturaleza.

Durante este retiro que había elegido practicaría la agricultura, según había comunicado. A este respecto nos remitimos de nuevo a la obra de Gonzalo Sánchez-Molero, quien recoge que la Reina contaba con varios libros de botánica, que de hecho compró previos a su viaje, como *Les Treze Livres Des Choses Rustiques*, de Palladio Rutilius, en la traducción francesa de Jean d'Arces (París, 1554), y *Les Dovze Livres des Choses Rusticqûes* (París, 1552), de Columela. Otro libro más comprado ya en España, en 1557, suponía

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

una lectura muy pesada, que hace suponer al dicho historiador, que no lo compró para ella, sino para un proyecto mucho más ambicioso, la creación de un colegio. Se trata de *Le grand et bon mesnager*, traducción francesa del *De Agricultura,* de Constantino César (1544) (Gonzalo, 2005: 400).

Los libros que sí que pudieran estar relacionados con un retiro de la Reina se compraron cuando María de Hungría aún aspiraba a vivir una vida cortesana con su hermana, Leonor de Francia y Portugal. Quizá no haya contradicción alguna en lo que estamos tratando de esclarecer. Está claro que la regente no ansiaba un retiro semejante al monástico en Yuste de su hermano el emperador, pero es posible que ambas ideas coexistieran. Después de todo ya se había desarrollado un atisbo de esto en Binche: un jardín dentro del palacio al que acceder y contemplarlo de forma privada, en contraposición a los jardines exteriores, escenario de todo tipo de actos y pensados para ser vistos, dotados de fuentes, plantas y esculturas, pensadas y realizadas para ser expuestas y admiradas.

Por último, vamos a examinar las cuentas del mencionado tesorero Rogier Pathie, conservadas en el Archivo Histórico de Simancas, puesto recogen multitud de datos sobre posesiones y compras que nos pueden ayudar a tener una visión más amplia sobre las actividades en las que se holgaba la reina.

En los inventarios se mencionan piezas tan ricas como copas de plata de Venecia (Checa, 3, 2010: 2889), que la reina tuvo en Guadalajara. Se inventarió con ellas una copa de oro labrada al romano con su sobrecopa, un cántaro con su cubierta, labrado en Bruselas; un frasco de plata dorado, labrado al romano que tenía una cadena con su tapador, con "las historias de Loth en los lados"; otro frasco del mismo material y hechura con las historias de Baco, tres fuentes doradas labradas al romano, un jarro para dichas fuentes, de la misma facción; una porcelana de vidrio, jaspeada; un candelero de plata grande con un pilar encima y una figura (Checa, 3, 2010: 2893). Asimismo, se citan dos saleros de jaspe guarnecidos de plata dorada, con cobertores y "angelicos quebrados" (Checa, 3, 2010: 2889).

No menos relevantes son las tallas de cristal de roca, procedentes de una tradición de mediados del siglo XVI en la ciudad de Milán. Estos vasos tan ricos gozaron de la admiración de sus coetáneos ya que requerían una labra virtuosa y evidencian en muchas ocasiones un profundo conocimiento del mundo clásico. Las manifestaciones del arte lapidario estaban reservadas al más alto nivel del coleccionismo europeo por su rareza, coste y calidad artística (Arbeteta, 2015: 13-14).

Junto a cálices y demás útiles de la misa aparecen en las cuentas del tesorero tres vinagreras de cristal de roca guarnecidas de plata dorada, ricamente decoradas. Una de ellas con un pie ochavado "y en el esmaltado de diversas colores, una montería en cada ochavo y el cobertor de la misma manera e asa e pie esmaltado asimismo e quatro barras esmaltadas de las mismas"[11]. Entre piezas más propias de aparadores y banquetes

[11] Asimismo, aparecen otra vinagrera de cristal de roca guarnecida de plata dorada "con una sierpe por pico e vn coro en el tapadero", otra vinagrera más pequeña" guarnecida de plata dorada con asa e pico de vna sierpe y en el tapadero una perla por remate", AGS, CMC, 1ª época, leg. 1017, ff. 92 y 94.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

encontramos un berril de cristal de roca grueso con guarnición de plata y un león dorado por remate[12], además de piezas de cubertería con piedras preciosas[13]. La fortuna de las piezas está aún por determinar. Dado que Jacopo da Trezzo aparece entre las cuentas de la reina[14], quizá alguna de estas piezas de cristal de roca labradas con escenas perteneciese a su mano (*Morigia, 1595: 290)*[15]. Todo esto parece indicar que María de Hungría no había renunciado en absoluto al lujo y la vida pública de la que había disfrutado en su periodo como gobernadora.

Trajo consigo multitud de tapices, los cuales eran, probablemente, el elemento artístico más caro y más rico que un hombre o mujer del Renacimiento podía poseer. Ya veníamos adelantando la alta preocupación de la reina sobre el asunto antes de partir, y sin duda se refleja en sus inventarios y en las cuentas del tesorero. La mención a "tres tapices de bancales de Verdura como otros cuatro que se ynbentaron en Cigales"[16], nos revela que la reina tenía un número indeterminado de tapices de esta temática para su breve estancia "estrecha" en dicha localidad.

La temática de verdura era muy frecuente y consta que en el palacio de Binche la Reina tenía varios tapices de la historia de *Vertumo y Pomona*. En otra parte el legajo menciona "diez piezas de tapicería nueva de boscajos con la orla de sátiros e arboles e otras cosas que tienen cinco anas de caída cada uno"[17], nada despreciable por la cantidad de tapices, aunque de nuevo nos falta información sobre su ubicación.

Sin embargo, encontramos muchos otros tapices mitológicos, que sin duda estaban pensados para ser observados, por el discurso de poder al que pertenecían, al igual que ocurría en Binche. Nuevas piezas de vajilla con las armas reales y multitud de servilletas indican la previsión de banquetes de palacio.

Otras obras de arte por identificar aparecen mencionadas en las cuentas del tesorero, entre ellas varias de paisajes de ciudades que recuerdan a la Galería de los Espejos, del palacio de Valsaín. En él Felipe II poseía, no tapices sino cuadros que representaban las ciudades de los Países Bajos –Bruselas, Amberes, Bolduque, Brujas, Gante, "un lienço de la Casa de Gaspar de Duche. Otro lienço de Lovaina"– además de "otro lienzo que estáençima de la puerta de la galería de la entrada, que es casa de plazer (la Casa de Campo)" (Luengo y Millares, 2008: 130). En las cuentas de la reina María de Hungría encontramos posesiones de lienzos similares: "un pergamino grande pintado en el rreyno de Hungría", "un papel grande aforrado en lienzo de la tierra de Europa", "otro papel grande sobre lienzo de la tierra de Alemania"[18], quizá incluso algunos de los que aparecen en Valsaín sean heredados de su tía. Si en el palacio

[12] AGS, CMC, 1ª época, leg. 1017, p. 193.
[13] Una cuchara de plata dorada con el cabo de cristal de roca "y el estremo y engaste de oro con muchos rrubis" y tres tenedores con el mango de cristal de roca, rubís y turquesas. AGS, CMC, 1ª época, leg. 1017, ff. 142-143.
[14] AGS, Casas y Sitios Reales [CSR], leg. 377.
[15] Paolo Morigia en su obra *La Nobilità di Milano* señala a Trezzo como "inventor de la talla del diamante, raro en la talla de cristal y otras piezas e inventor de otras técnicas".
[16] AGS, CMC, 1ª época, leg. 1017, p. 557.
[17] AGS, CMC, 1ª época, leg. 1017, p. 531.
[18] AGS, CMC, 1ª época, leg. 1017, pp. 616-618.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

de Felipe II estos se integraban, gracias a los espejos, con el paisaje real, no sabemos qué uso tenía pensado la Reina para la construcción de su nueva residencia. Probablemente estuviesen destinados a su *studiolo*, al que pudieron habérsele unido en exposición, los regalos y curiosidades que poseía, tal y como había hecho su tía Margarita en los gabinetes de su palacio de Malinas (Eichberger, 3, 2010: 2338-2340) y como hizo más tarde su sobrino. A este respecto, la colección de monedas de María de Hungría (Cano Cuesta, 2005; García Pérez, 2023) debió de ser impresionante, a juzgar por las cuentas. Cientos de monedas de emperadores romanos se sumaban a otras encargadas de sí misma y su familia, que sin duda debían servir al mismo programa dinástico de ejercicio de poder. Por poner algunos ejemplos mencionamos la "medalla de plomo pintada sobre vuelto la figura del emperador Maximiliano"[19] y una de las múltiples tablas de monedas romanas, "otra quinta tabla de cónsules romanos con otras veynte e ocho medallas de plata con las letras de cada uno"[20].

En cuanto a un auténtico interés por el retiro en la naturaleza, concluimos que el interés de la reina parecía acercarse más a un intento de recreación de su antigua residencia en Binche, y con él, de un jardín palaciego similar. Es posible, por otro lado, que se plantease mantener también casa en Cigales para sus actividades cinegéticas y de agricultura. Entre sus cuentas aparecen algunos viajes a Bruselas y a algunas ciudades italianas para hacerse con plantas de allí. François Olbeq (u Holbecq), hortelano de la reina (López Piñero, 2002: 94), fue llamado a la Península en septiembre de 1558[21]. Había sido enviado a aprender "cosas de su oficio" en Italia. Sin embargo, cuando llegó, la reina estaba en su lecho de muerte. De igual manera, la reina planeaba colocar esculturas en su nuevo jardín palaciego, algunas de ellas ya estaban compradas y otras, encargadas a nuevos artistas.

Era sabido que la reina adquirió piezas de mármol "antiguas", que estaban en poder de un entallador, cuyo nombre no recordaba Roger Patie (Checa, 3, 2010: 483)[22]. A la luz de nuevos documentos, hoy sabemos que se trataba de Pedro de Requena, quien recibió cuarenta y cuatro libras, siete sueldos y cuatro marcos por "ciertas figuras de mármol de antiguallas que del se compró por çedula de su magestad", el cuatro de marzo de 1558[23].

[19] AGS, CMC, 1ª época, leg. 1017, p. 58.
[20] AGS, CMC, 1ª época, leg. 1017, p. 63.
[21] "Ochenta e siete libras e diez sueldos que Carlo de Bunbergue en su nombre les pagó en la dicha Amberes por tantos que ellos habían pagado en Nápoles a Francisco Olbeq hortelano de su magestad, donde estaba por mandado a aprender en Ytalia cosas de su oficio", diciembre de 1557. AGS, CMC, 1ª época, leg. 1017: 1925. Así mismo en otro documento se listan varios jardineros que son llamados a vivir a España: "Jehan Holberq frere de Francis Holberq jardenier natif de Tournay", "Hector Helmeton", "Jehan Bordian jardenier natif de Tournay", "Daniel van Hochet et Jous van Hochier, soy frere jardinier natif de Bruxeles", AGS, CSR, leg, 275, f. 1r.
[22] "Yten declaro que en la çibdad de Merida ay çiertas figuras de marmol, antiguas, que su magestad mando comprar que estan en poder de vn entallador, cuyo nombre no se acuerda. Y que la rrazon dello esta ansimismo en sus quentas que tiene el contador Juan Muñoz de Salazar adonde se podra ver".
[23] AGS, CMC, 1ª época, leg. 1017, p. 2055.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

Asimismo, encargó grandes cantidades de piezas de mármol, algunas de ellas destinadas a medallas y esculturas, que desafortunadamente quedaría en bruto almacenado en Cádiz. Sabíamos por el inventario *post mortem* publicado, que Rogier Patie declaró que:

> En la çiudad de Caliz ay muchas piezas de marmoles que la dicha serenisima rreyna hizo traer de Genova, de que los Afetatis tienen quenta como consta por el testimonyo que a dado el dicho thesorero en sus quentas de maestre de la camara. E no sabe quantos son, que se vera por las dichas quentas y cree que son mas de çiento y veynte pieças (Checa, 2010: 483).

Ahora sabemos, a la luz de otros documentos hallados en el Archivo de Simancas, que se trataba de más de 260 piezas de mármol que María recibió a través de Antonio Spinola en 1557[24]. El procedimiento habitual en las peticiones de esculturas que la familia real hacía a los Leoni era que Leone mandase piezas esbozadas para que posteriormente las terminase su hijo (Plon: 1887; Coppel: 1998; Extermann y Valera, 2016). El artista escogía los materiales y los enviaba a través del puerto genovés. Así lo hizo con los relieves que comenzó en 1533 de Felipe II, la emperatriz y Carlos V que hoy están en el Museo del Prado, encargados por Carlos V (Arciniega, 2013: 94). Sin embargo, parece que, para este gran proyecto, María de Hungría no recurrió a los Leoni, sino a otro artista, como veremos a continuación. De hecho, esto sucedió pese a que Leone Leoni había pensado ya un gran proyecto para María. Cuando en agosto de 1555 anunció que tenía listo un encargo del Emperador, se ofreció a llevar dos esculturas para la reina y asentarlas él mismo, pues tenía intención de trabajar para ella en un proyecto propio. Como hemos indicado, Granvela le comunicó que María no deseaba emprender nuevas obras tras el incendio de Binche (Plon, 1887: 100-102 y 370-371). Muy probablemente la reina estaba descontenta con los tiempos del artista, quien no estaba cerca de concluir la galería de retratos escultóricos que le había encargado en 1550 (fig. 2).

Además, a partir de septiembre de 1556 Pompeo habrá de irrumpir sus servicios hasta 1559, por ser acusado de luteranismo. Es quizá por esto que, cuando la Reina emprendió un nuevo gran proyecto, decidió recurrir a otro artista, en este caso, un genovés de una famosa familia de marmolistas, Jacomo Carlone[25], al que en la actualidad apenas han podido atribuírsele obras. Casualmente encontramos a este marmolista trabajando para el palacio inacabado de Ferrante Gonzaga, labrando dos puertas y la escalera del palacio

[24] AGS, CSR, 377, n.º 70, f. 1r.

[25] El primer miembro documentado de esta familia es Giacomo di Pietro Carlone de Scaria, activo desde 1533 hasta 1566. Conocidos por ser maestros del mármol en Liguria y Carrara. El 5 de mayo de 1540 un escultor llamado Giacobo Carlone recibe del estado genovés 30 libras por los trabajos realizados en la torre; a partir de entonces aparece en varias obras. Su proyecto más importante es el encargo del monumento funerario de Giovanni Paolo Pinelli, en 1557, ahora desaparecido (VV. AA.: 1987) Gracias a esta documentación inédita del Archivo de Simancas podemos relacionarlo también con los proyectos de María de Hungría en España.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).indd



Fig. 2. *María de Hungría.* Leone Leoni y Pompeo Leoni. 1553-1564.
Museo Nacional del Prado. Madrid

(Baroni, 1939: 38[26] y Campori, 1969: 261-262[27]), ¿pudo haberlo recomendado personalmente a la Reina? Este artista es el encargado de elegir las piezas de mármoles para la hechura de una escultura, su historia y una medalla, todas ellas de mármol de Carrara, además de otras doscientas sesenta piezas de mármol. Qué artista pensaba finalizar esos esbozos es aún una incógnita, aunque posiblemente fuera Pedro de Requena, ya que se hallaron en su poder el resto de las esculturas. Se sabe que desde Génova llegaron cuatro esculturas de mármol asociadas a Leoni, en la carraca *Centuriona*, en 1556 (Arciniega,

[26] "A fine febbraio giungeva da Genova un marmoraro, Giacomo Carlone, seguito da un muratore e da due scalpellini, per cominciare la selicata e per mettere li baluastri".

[27] En una carta de Domenico Giunti a Ferrante Gonzaga también se menciona al marmolista: "S. Giovanni Maona à volsuto li replichi un'altra volta la medesima litera circha l'esser venuto qua il marmo della selicata che è un mro muratore simplice il quale è venuto con quel m.ro Iac.º Carlone marmoraro e si è partito per 4 giorni cioè per di qui a domenica prosima con volontà del S. Giuliano Salvago e li o dato dua e avavamo pensato farli cominciare il capo di scala inanzi alla logia però non si é volsuto far niente se prima non s'a à la resolutione da V. extia perchè non si perde tempo nè si cresce spesa, però lui non si vole obligare a far la stagnia da l'aqua e dice la farà con quella diligentia saprà e vole esere pagato a mesi e si rimete al S. Giuliano Salvago, penso di certo che domenica sarà qui e quella arà risposta la sua volontà el tanto si seguirà. Apresso il ditto m.ro Iacopo farà venire fra 3 o 4 giorni 2 marmorari scarpelini che sono a Pavia e si meterano subito alli balaustri".

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

2013: 95)[28]. Las de Carlone llegan un año más tarde, en 1557, en el navío *Santo Spirito*[29]. Es a partir de febrero de 1558 cuando María se reúne con Carlos y le plantea varios proyectos de vida, aunque por las fechas, sabemos que María tenía muy claro el tipo de vida cortesana que quería vivir en España.

María llegó a nuestro país acompañada, no solo de obras de arte, sino también de artistas. Poco antes, ante el inminente retiro del emperador y de sus hermanas a España, Maximiliano II y María de Austria decidieron visitar al Emperador en Turnhout como despedida. Múltiples artistas y artesanos fueron contratados para trabajar a toda prisa para reformar las salas del palacio. El pintor que más facturó en estas reformas fue Simon van den Noevele (*ca*. 1532). Las 620 libras que se le adelantaron fueron empleadas en pagar a un grupo de pintores que trabajaron junto a él durante seis semanas. También gastó en la compra de hojas de oro y plata, tintes y otros suministros. Aunque no se especifica el encargo, otro pago se refiere a postes de madera y mástiles de los que se colgaron "los cuatro cielos de pinturas en el salón de banquetes", por los que Edmond Roobaert, el historiador que ha publicado esta documentación supone que los pintores proporcionaron estas pinturas sobre lienzo. Gauthier Thirion[30], maestro carpintero, es también mencionado en las reformas, trabajando en el oratorio de la Reina y otras salas (Roobaert, 2010: 5).

Ambos artistas viajarían con la reina a España y seguirían trabajando en sus proyectos en Cigales[31].

En cualquier caso, el que María de Hungría continuase encargando obras a ambos nos hace imaginar que la reina tenía en mente retirarse en un palacio decorado a la altura de sus anteriores residencias. Con ella también viajó otro entallador flamenco, al que le encargó un juego de ajedrez que quedó sin pagar. En el pleito por el pago, este artista, "Nicolás Trempes" aparece como entallador de su majestad. Ante el Consejo de Castilla informa que es natural de Amberes y se analiza la calidad de este tablero para tasarlo. Uno de los tasadores es otro entallador de la reina, "Gautier Tibnes" o "Gutiérrez Tizzon", que ha de ser el entallador de Turnhout, Gauthier Thirion, al que posteriormente encontramos trabajando en el palacio de Aranjuez para Felipe II (Añón y Sancho, 1998: 260). Asimismo, da fe "Simon van Nubel", es decir, Simon van den Noevele (Van Den

[28] AGS, Est, leg. 133, exp. 124.
[29] AGS, CSR, leg. 377, n.º 70.
[30] Este entallador llegó a recibir una pensión vitalicia de quince mil marcos a la muerte de la reina por voluntad de su testamento: "Gautier Tyzions por quinze mill marcos de por vida se le dan de a quatorze siete mill y quinientos marcos". AGS, Patronato Real (PR), leg. 31, n.º 26, f. 5v.
[31] AGS, CMC, 1ª época, leg. 1017, pp. 1866 y 2049. Por su participación como testigos en un pleito que tuvo lugar en Valladolid, sabemos que el 1 de enero de 1559 tanto Gauthier Thirion como Simon van Novele estaban en España. Éste último contaba con tan solo veintiséis años, por lo que cuando lideró las reformas del palacio de Turnhout rondaría los veintitrés años. AGS, CMC, leg. 743, n.º 6. También conocido como Simon van Nevele, fue hijo de Gilis van Nevelle, siendo así miembro de la familia de artistas de Bruselas del mismo apellido. Por orden del Emperador pintó un reloj y varios relojes de sol en una pared del patio. Su maestro fue Willem de Pannemaker. Poco se sabe de la trayectoria de este joven artista quien debía estar emparentado con otro pintor cartonista casi tan desconocido, Josse van Noevele, cuñado de Willem de Pannemaker, autor del cartón para tapiz de Vertumo transformado en agricultor (N 17/I), de la serie del Kunsthistorisches Museum de Viena.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).indd

Kerkhoeve, 1973: 243-251), el artista que participó en los arreglos del castillo de Turnhout junto a Thirion. En el pleito, firma como "Simon van Tinomus" y dice ser pintor de la reina[32]. Estos y otros artistas quedaron en España a la muerte de María de Hungría. Así, el entallador encargado del juego de ajedrez, Trempes o Tiempes, ha de ser Nicolás Tiempers, el entallador documentado en Valladolid hasta 1577 (Martí y Monso, 1901: 344-345, 363, 365 y 373). Trabajó con el escultor Juan de Juni en algunos retablos, contrayendo matrimonio con su hija, María de Montoya[33].

Pese al poco tiempo que María de Hungría pasó en nuestro país sus ideas y recursos proyectaron una sombra alargada, ya que gran parte de las esculturas que encargó y las obras de arte que trajo fueron aprovechados por Felipe II. No solo las obras materiales, también artistas, Jacome da Trezzo aparece asociado a las cuentas de María de Hungría antes de realizar las grandes obras en el Escorial por las que hoy es conocido[34].

Incluso aquel jardinero que viajó a Italia a petición de la reina, Francisco Holbeque, fue contratado por Felipe II para la reforma de sus jardines en El Pardo e intervino en las reformas de una casa de oficios del palacio de Aranjuez (Llaguno y Amirola y Ceán Bermúdez, 1829: 277-282)[35]. Las esculturas y la materia prima de los proyectos de María de Hungría acabaron siendo usadas en este mismo palacio y sus jardines (Estella, 2001). Asimismo, como se ha observado en múltiples ocasiones, los edificios que Felipe II construyó en España manifiestan una profunda influencia de la arquitectura palaciega y la jardinería flamencas.

Con todo podemos concluir que María pretendía crear una nueva residencia palaciega a la altura de Binche, deseos que quedaron sin materializar por su muerte el 18 de octubre de 1558 en Cigales. En ella habría colocado multitud de esculturas, las cuales podemos imaginar tanto dentro del palacio como distribuidas por un gran jardín. Muy probablemente desearía erguir una villa al estilo italiano, de manera similar a la del cardenal Antonio Perrenot de Granvela, con quien mantenía contacto e intercambiaba ideas artísticas (Pérez de Tudela, 2016). Granvela hizo construir un palacio a principios de 1551, aunque no se terminó hasta marzo de 1564. La gran galería y el jardín corresponden al periodo de 1555-1557 y posee una arquitectura similar al palacio Farnese en

[32] AGS, CMC, leg. 743, n.º 6, f. 20v.

[33] Nicolás de Amberes seguía vivo el 8 de abril de 1577 cuando Juan de Juni hizo testamento y mencionó que el entallador de Amberes le adeudaba parte de la dote que había recibido al casarse con su hija María de Montoya.

[34] "Je a pay et delivre comptant a Jacomo da Trezo. Et ce pour largent et la fason dung cachtte de argent que nous a fourun et livre". AGS, CSR, leg. 377, n.º 32, f. 1r.

[35] Estos autores publican una "Memoria de lo que se ha de hacer en la fábrica de la casa de los oficios que se hace para el servicio de S. M. en Aranjuez", en la que se menciona al jardinero. "(...) 6º. Idea de una casa de aguas, con una nota de Juan de Herrera: "Francisco Holbeque dice que le dejen a él trazar esta casa de las aguas, porque él lo hará mejor que nadie, por saber mejor lo que es menester para ella. Así se le dejará trazar a su gusto; y si fuere menester que Bartolomé Ruiz le haga la traza, se la haga como el dicho Holbeque quisiere; y despues de hecha se envie para que S. M. la vea, y mande lo que sea servido. Joan de Herrera".

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

Roma y una galería parecida a aquella del palacio de Binche, al menos en su concepción y disposición (De Jonge y Janssens, 2000: 368).

Las cuentas de su actividad en sus últimos años la sitúan visitando la huerta del arquitecto florentino Rafael Archioli. Este arquitecto estuvo documentado en Valladolid entre 1551-1554, y continuaba allí en 1557, a la luz de los nuevos documentos. Dirigió las obras del Real Cuarto del convento del Albrojo, y, posteriormente, se le encargaron las obras de la fortaleza de Simancas (Agapito y Revilla, 1910: 318). Quizá este es el arquitecto al que planeaba encargarle los proyectos que tenía en mente, un italiano idóneo para una villa a la romana. En este palacio que no llegó a materializarse habría alojado su vasta colección de obras de arte y habría sido la residencia donde la Reina habría continuado dedicándose a la cetrería, además de probar nuevos pasatiempos como la agricultura, ostentando la jurisdicción del señorío tal y como hizo con Binche.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

LAS MUJERES DE LA FAMILIA ORTAL DE ZARAGOZA Y LOS OFICIALES DE LA CORTE IMPERIAL. ESPACIOS, RELACIONES SOCIALES E INIQUIDAD EN EL SIGLO XVI

Carmen Gómez Urdáñez[1]
Universidad de Zaragoza

Tratado puntualmente el significativo caso que puso en relación a la familia Ortal y a la de Martínez de Luna de Zaragoza en un reciente trabajo (Gómez Urdáñez, 2022: 71-84 espec.), en el que también se pone de manifiesto la conexión de ambas familias con la Corte imperial –no solo la consabida, en sus términos, de los Luna–, se desarrolla aquí el tema de los espacios y los ambientes en los que se produjeron los llamativos hechos de que informa la documentación, la más explícita y detallada de la cual es de tipo judicial. Esta concreta información radica en el proceso, o mejor, los procesos sostenidos por los Ortal y los Luna en los años finales de la década de los veinte y los primeros de los treinta del siglo XVI, un periodo de excepcional vitalidad política, económica y cultural para la ciudad de Zaragoza, que vivió el trasiego de la Corte hacia Barcelona e Italia con motivo de la coronación del emperador, en 1529, y las idas y venidas de la familia imperial y su acompañamiento, junto con las de los diputados aragoneses, todos concurrentes en las Cortes Monzón, en 1528 y 1533-1534.

En este efervescente ambiente tuvieron lugar: el cortejo de Pedro Martínez de Luna, señor de Illueca y alférez del reino, a María, la menor de la prole de los Ortal, familia de ricos mercaderes bien conectados en los ambientes políticos y religiosos al más alto nivel; el casamiento de ambos, secreto por interés del de Luna; la negación ulterior de la existencia de tal matrimonio por parte de él; los procesos, eclesiástico y civil –este por bigamia, al casarse Pedro de nuevo con Inés de Mendoza, viuda del marqués de Camarasa–, y las apelaciones a Roma de las sentencias favorables a Luna que promovieron los Ortal; la corrupta y rocambolesca última defensa del de Illueca; y, finalmente, la intervención del propio emperador y de sus consejeros bajo la dirección del primero de ellos, Francisco de los Cobos, imponiendo un acuerdo entre las partes que se sustanció en la extraordinaria suma de 168.000 sueldos de compensación a María (Gómez Urdáñez, 2022: 71-84 espec.).

Tiempo después, desaparecidos los protagonistas del caso, María Ortal en 1566 y Pedro Martínez de Luna en 1570, la validez de su matrimonio secreto volvió a ser objeto de un proceso judicial en el seno de la propia familia Luna, pues de ella dependía la legalidad de la transmisión del señorío al primogénito de Pedro y de Inés de Mendoza, Miguel:

[1] https://orcid.org/0000-0002-5349-2024.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in



Fig. 1. Carlos V, su hermano Fernando y, entre ellos, en segundo plano, el secretario y consejero imperial Francisco de los Cobos. Grupo procedente de la capilla de los Reyes, de la familia Ortal, en su día junto a la cripta del monasterio de Santa Engracia. Damián Forment (atribuido). Fotografía: Carmen Gómez Urdáñez

de demostrarse ser este hijo de ilegítimo matrimonio por ser válido el anterior de Pedro con María Ortal, el estado pasaría a su primo Juan de Luna, hijo de su homónimo, señor de Purroy, hermano de Pedro (Gómez Urdáñez, 2022: 71-84 espec.).

Toda esta información judicial, principalmente, brinda un mosaico de situaciones, ambientes y lugares, estampas completas en suma, de la vida sobre todo de las mujeres de estas familias poderosas, y de otras a su servicio, en el seno de la sociedad de su momento, de gran interés general; además de explicar el trasfondo de una obra de extraordinaria importancia, enmascarada hasta ahora por una resignificación antigua, que contiene no solo un magnífico retrato de cuerpo entero de Carlos V, sino también los desconocidos

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

de su hermano Fernando rey de Romanos y de su secretario y primer consejero Francisco de los Cobos, salidos de las portentosas manos del escultor Damián Forment (fig. 1). Esta obra, constituida por dos grupos de personajes que, seguramente desde el siglo xvii, acompañan a una efigie de Santa Engracia también reacomodada en la cripta de la iglesia del antiguo monasterio jerónimo de la ciudad, procede con toda probabilidad del retablo de la capilla de los Reyes Magos que los Ortal poseían, privilegiadamente, junto al tan venerado santuario (Gómez Urdáñez, 2022: 71-84 espec.).

en la ciudad

María *"erat et est infancona et oriunda a parente nobili genere nato"*, se decía recién comenzado el proceso eclesiástico por pretensión de matrimonio[2]. Como *ciudadanos* de Zaragoza, los Ortal, hijos de Felipe, mercader de altura fallecido repentinamente, probablemente de peste, en 1516, y de Gostanza Almazán (Gómez Urdáñez, 2022: 48-49), eran, efectivamente, equiparables a infanzones[3]. El mayor, Jerónimo, que fue fraile en el monasterio de Santa Engracia y, en Roma, escriptor apostólico, capellán y familiar de Clemente VII, sostuvo la empresa familiar de mercaduría al morir su padre hasta quebrar en 1526, circunstancia que le supuso la salida del reino y el aterrizaje en Indias, en donde, gracias al apoyo de Francisco de los Cobos, desempeñó primero el cargo de tesorero de la Real Hacienda y después el de gobernador de Paria (actual Venezuela) (Gómez Urdáñez, 2022: 55-56). Los siguientes varones, Miguel Juan y Lupercio, con estudios universitarios en Salamanca y en Zaragoza –Lupercio obtuvo el grado de doctor en derecho[4]–, fueron priores de la Seo consecutivamente desde los años veinte hasta los

[2] Archivo Histórico Provincial de Zaragoza [AHPrZ], Morata, P-2415/2, f. 47v.

[3] "Y que sea hidalgo sábelo porque los ciudadanos de Çaragoça son havidos por tales infançones", se afirmaba en un proceso ajeno al caso en 1545. AHPrZ, Inquisición, caja 24-2/MICR. 92/2, sin foliar. "Desde 1348 –explica J. M. Lacarra– [los ciudadanos] están exentos de pagar monedaje, pueden armarse caballeros sin especial licencia del rey, así como comprar bienes muebles e inmuebles en cualquier lugar del reino, los cuales serán francos e inmunes de toda exacción" (Lacarra, 1977: 156-157). En 1499, tratando ciertos juristas de la pertinencia de la aplicación de la sisa a según qué infanzones, se distinguía con precisión: "Quanto a los caballeros nuebamente fechos por comisión del señor Rey los quales no son *ciudadanos honrrados* tales que ayan acostumbrado entretener en los oficios et regimientos de la ciudat, declaramos que no deven ser franquos de sisa, enpero si demuestran por pribilegio antygo atorgado a la dicha ciudat que qualquiere *habitador* e *vezino* de aquella puede ser fecho caballero por comisión del señor Rey, en tal caso declaramos que devan ser franquos de la dicha sisa" (Archivo Histórico de Protocolos de Zarazagoza [AHPZ], Gimeno Gil, 1499, ff. 6v-12v, 12 de enero). A los *ciudadanos honrados* les estaban reservados, ciertamente, los oficios del gobierno de la ciudad, de los que quedaban al margen *vecinos* y *habitadores.* Los miembros de esta élite urbana reunían las condiciones de tener una profesión no manual, casa propia y cabalgadura. En 1616, en las ordenanzas de los oficios de la tabla de depósitos se incluía la exigencia de los requisitos de los demás oficios de la ciudad para desempeñarlos "exceptado en razón de tener casa propia y cavalgadura de su propio uso y servicio" (Archivo Municipal de Zaragoza [AMZ], *Actas,* 1616, f. 213v). Un buen porcentaje de estos *ciudadanos* extractos para ocupar los principales cargos municipales eran mercaderes (Jarque Martínez, 2007: 26-27). El propio Felipe Ortal había sido consejero, en 1500 y 1513 (AMZ, Actas, 1500, f. 4, *passim; ibid.* 1513-1514, ff. 1, 5, *passim; ibid.* 1513-1514, borrador, f. 9 bis), y mayordomo en 1514 (Ibídem, 1514-1515, f. 4, *passim*).

[4] Los "graduados en derechos", establecerían en 1542-1543 las Cortes de Monzón presididas por el príncipe Felipe, atendido ser "justo sean honrrados y favorescidos por las leyes, ordinaciones y estatutos de los reynos y

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 172/25 16:01(17X 24).in

setenta. Luis, más joven, sobrevivió al segundo en la misma iglesia como canónigo enfermero. Otro de los hermanos, Pedro, siendo mayor de catorce años y menor de veinte, tras la muerte de su padre, pasó a Italia y se asentó en Milán, sirviendo allí en el ejército imperial. Un último vástago de Felipe y Gostanza, Felipe, debió de morir de corta edad (Gómez Urdáñez, 2022: 54 y ss).

Las hermanas de María fueron: Esperanza, casada con Miguel Cerdán, señor de Sobradiel, *ciudadano* de Zaragoza con cierta relevancia en el gobierno municipal, que presidió como *jurado en cap* en varias ocasiones[5]; Francisca, monja en el monasterio cisterciense de Trasobares, sito en el señorío de Illueca, a la que implicó Pedro Martínez de Luna en el proceso entre él y su hermana; Violante, que casó con Sebastián de Erbás, mercader, que había sido socio de su padre y siguió en la empresa familiar, más adelante señor de Mozota y Mezalocha; y Jerónima, monja en el convento franciscano de Santa Catalina y más tarde en el de Altabás, de la misma orden, ambos en Zaragoza (Gómez Urdáñez, 2022: 86-87).

La mercaduría proveyó a los Ortal de una destacada posición económica junto a privilegiadas relaciones personales derivadas de sus servicios a los poderosos, tanto en el ámbito civil como en el eclesiástico. Su dinero, que salvaron de la quiebra en 1526 alzándose con sus bienes, y estas relaciones personales, que radicaban en la Corte y en Roma, además de sus *virtudes* –la belleza de María, incuestionada en los procesos[6], la formación de sus hermanos, particularmente Lupercio, doctor–, los situaron en el punto de contacto no solo del alférez del reino, señor de Illueca, cabeza de una de las más importantes familias aragonesas, emparentada además con otras de su rango –Pedro descendía del papa Luna Benedicto XIII y era nieto del conde de Aranda– , y de sus adláteres –el lugarteniente general del reino o el gobernador de Aragón–, sino también del círculo de los primeros oficiales de la Corte imperial (Gómez Urdáñez, 2022: 54-88).

En la ciudad alborozada de 1528 a 1534, cuando se produjeron los hechos, Pedro Martínez de Luna, recién enviudado de Marina de Lanuza, hija del difunto Juan de Lanuza (el Mozo), justicia de Aragón, vivía, como buena parte de la familia de su ex suegro, junto a la iglesia de San Antón y a la puerta de Toledo, por la que se salía al Mercado –su

provincias de donde naturales son, por razón de los grandes trabajos y gastos que han sostenido en poder obtener tal grado y muchos se afficionen a la tal profesión", "puedan ser promovidos" "a cavallero por qualquier otro cavallero y assí et según que los hidalgos en el presente reyno de Aragón pueden ser promovidos a cavalleros", y "gozen y gozar puedan de los privilegios y prerrogativas que los hidalgos de fuero y drecho gozar pueden, asssí de honrras y privilegios como de facultades y excepciones" –con vigencia temporal, el fuero, y también con ciertas limitaciones geográficas–. (*Fueros y observancias,* 1576: 193v). Esta consideración expresa de los graduados en derechos es ilustrativa, al margen de la fecha y de la vigencia del fuero. Antes de ser prior, Lupercio se decía doctor en derechos e infanzón. AHPZ, Pedro López, 1531, f. 224r y v.

[5] Gostanza la identificaba en su testamento, en 1549, cuando Esperanza ya había muerto –en 1533–, solo como "hija del dicho señor y marido *quondam*", es decir: Felipe Ortal, aunque en la capitulación de matrimonio de Esperanza y Miguel Cerdán –era el segundo matrimonio de éste–, acordada en 1511, se nombraba hija de ambos. AHPZ, Gimeno Gil, 1511, ff. 74-81, 10 febrero. *Vid.* Gómez Urdáñez, 2022: 69-71, 85.

[6] "*quod dicta Maria d'Ortal* (…) *fuit era et est multum pulcra et formossa et inter alias mulieres dicte civitatis Cesarauguste est una de pulcrioribus dicte civitatis".* AHPrZ, Morata, P-2415/2, s. f. También: "*fuit, erat et est in omnimoda eius pratica et conversatione honestisima, virtuosisima, recti sensu et juditii*", Ibídem

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

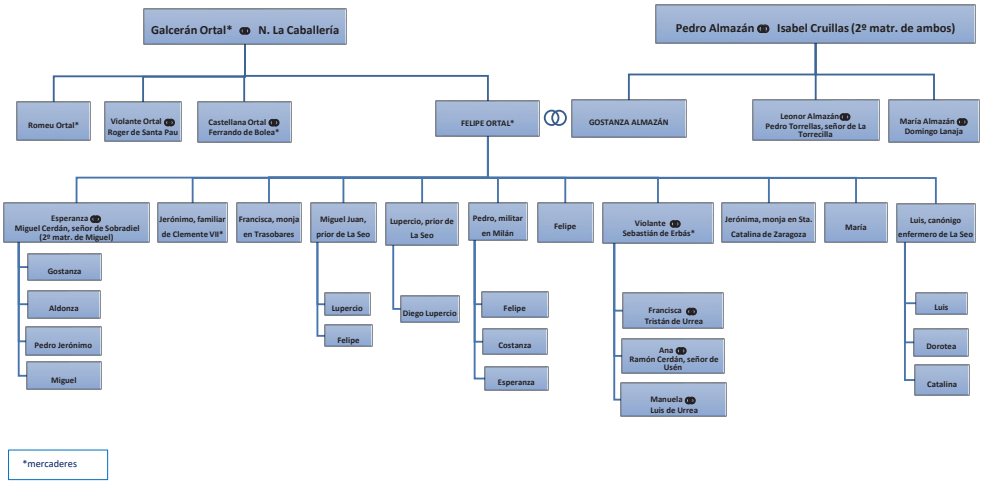


Fig. 2. Genealogía de los Ortal. Por Carmen Gómez Urdáñez

hija y de Marina, casada en 1531 con Artal de Alagón, conde de Sástago, heredaría de su abuela materna, Beatriz de Pimentel, viuda de Juan de Lanuza, virrey de Sicilia, la casa familiar que daba nombre, y da hoy, a la plaza del Justicia–. En esta casa de Pedro, siendo ya lugarteniente general o virrey –desde 1540; conde de Morata desde 1538–, se alojaría el joven príncipe Felipe un 6 de octubre de 1548 a su paso por Zaragoza con la posta para cruzar a Italia en el comienzo de su *felicísmo viaje*[7] –la impresionante casa del Coso, posterior, no corresponde a este contexto–. La casa de María Ortal, la familiar de Felipe, su padre, se encontraba cerca, en el callizo de la Traición –hoy calle de Pedro Atarés–, junto con el "granero" o almacén de sus mercadurías, contigua a la casa de Martín Díez de Aux, señor de Alfocea, en la parroquia de Santa Cruz[8]. La casa de Esperanza, señora de Sobradiel, hermana de María, ante quien esta y Pedro Martínez de Luna se desposaron una noche secretamente por palabras de presente, después de haberlo hecho anteriormente por palabras de futuro, equidistaba aproximadamente de ambas, situada en la calle llamada entonces de la señora de Botorrita –actual de Contamina–, lindante también, por su trasera, con la calle Nueva y contigua a la casa de los Sesé, bailes de

[7] "Apeose en casa de don Pedro de Luna, conde de Morata Visorrey de Aragón, el qual sirvió muy altamente a su Alteza, y hospedó y trató a todos aquellos señores y cavalleros con mucho acogimiento y voluntad. El siguiente día después de aver comido corrió hasta Osera..." (Calvete, 1552: 3). "A la tarde, llegó el príncipe don Felipe a Çaragoça por la posta. Apeose en la possada del Birrey. Partió al otro día, domingo, a las dos horas después de comer" (Espés, 2019: 756).

[8] *Vid* Gómez Urdáñez (2022: 62). La actual calle Jusepe Martínez, que conecta con Pedro Atarés por uno de sus extremos, con la que también lindaba la casa, se llamó antes Goya, Contamina y, antes aún, parcialmente, del Prior Ortal (Ximénez de Embún, 1901: 93).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

Aragón[9] –hoy casa del torreón Fortea–, esto es: al lado de la Torre Nueva y de la iglesia de San Felipe. Entre las tres casas, ubicadas en una zona calificada de la ciudad, mediaban apenas dos o tres cortas calles, que se transitaban en pocos pasos.



Fig. 3. Ubicación aproximada de las casas de los Ortal (1), de los señores de Sobradiel (2) y de Pedro Martínez de Luna (3). A: iglesia de Santa Cruz. B: Iglesia de San Felipe. C: Torre Nueva. D: Mercado. E: Puerta de Toledo. F: Plaza de la Seo. G: Monasterio de Santa Engracia. *Vista de Zaragoza* (detalle). A. Van den Wyngaerde. 1563. Österreichische Nationalbibliothek, Viena)

Por esta ciudad paseaban las Ortal en su cabalgadura –como *ciudadanas*[10]– asistidas por un acompañante, según declaraba este mismo procesalmente: "porque las llebó a

[9] En las capitulaciones matrimoniales de Miguel Cerdán y Esperanza, en 1511, se *confrontaban*: "con casas de Manuel de Sessé, bayle general del reyno de Aragón, que fueron de mosén Luys Santángel, con casas que fueron de Leonis de Molinos a las espaldas con casas que fueron de Guillén Ruyz de Moros, belero, et con la calle Nueva et con otra carrera pública". AHPZ, Gimeno Gil, 1511, ff. 74-81, 10 febrero. En 1459 las mismas casas mayores de los Cerdán se delimitaban "con casas de micer Loys de Santángel e con carreras públicas de entramas partes" (García y Lozano, 2006: 159-160). En el vecindario de la parroquia de San Felipe de 1530, realizado para organizar la vigilancia frente a la peste, se registró al señor de Sobradiel en la calle de la señora de Botorrita. *Vid.* Gómez Urdáñez (1993: 191, 215-217). El año de su matrimonio con Esperanza, 1511, Miguel Cerdán reconocía haber abierto una ventana en la pared común de un entresuelo de sus casas, recayente al "huerto" de Manuel Sesé, baile, para dar "lumbre" a la estancia, sin tener derecho. AHPZ, Gimeno Gil, 1511, ff. 350v-351, 5 diciembre.

[10] *Vid.* nota 3. Al morir, en 1516, Felipe Ortal, se inventariaron en su casa: un caballo rucio, una mula negra y un asno pardillo. AHPZ, Gimeno Gil, 1516, f. 512v. El estudioso florentino contemporáneo, autor de los *Hieroglyphica,*Pierio Valeriano, al tratar de la soberbia que representa el caballo, afirma: "*Est enim equus animal omnino superbum, et equitare magnificum habetur*": "El caballo es en definitiva un animal absolutamente soberbio y cabalgar se tiene por acción ostentosa" (1556: lib. IV, 38; 2013: 293).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

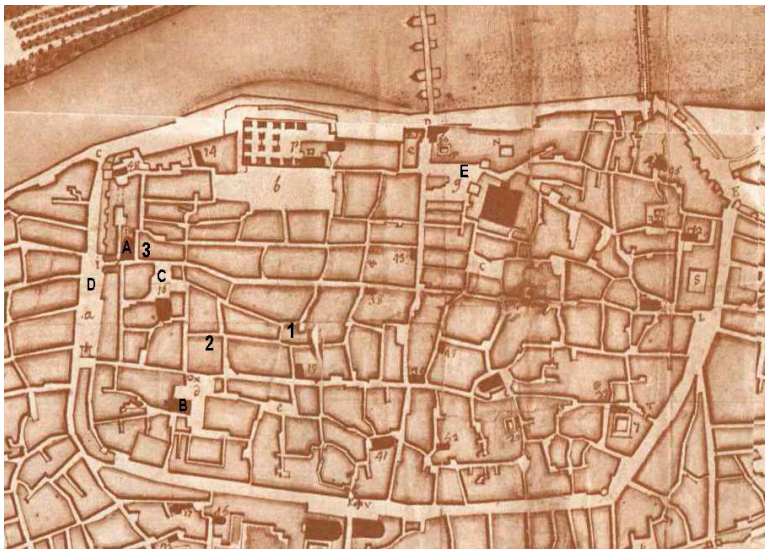


Fig. 4. Ubicación aproximada de las casas de los Ortal (1), de los señores de Sobradiel (2) y de Pedro Martínez de Luna (3). A: iglesia de San Antón, junto a la Puerta de Toledo. B: iglesia de San Felipe. C: Plaza del Justicia. D: Mercado. E: Plaza de la Seo. Sobre plano de Zaragoza de 1712, detalle

ancas de mula paseando por Caragoca con otros cavalleros", refiriéndose, concretamente, a Francisca, monja en Trasobares, y a María, incumbidas en la causa[11].

Habían quedado atrás el apaleamiento público de su hermano Jerónimo por mercader alzado, las imprecaciones y agresiones físicas a su hermano Miguel Juan, ya prior de la Seo, por el mismo motivo (Gómez Urdáñez, 2022: 74), y, mucho más lejos –un 28 de septiembre de 1486, concretamente–, el dramático hecho de la quema en la hoguera, en la plaza de la Seo, de su abuela materna Isabel de Cruillas, "en un cadafalso con otros muchos condenados", "tubiendo en su cabeca una coroça y puestas en su persona unas vestiduras ignominiosas" –describía otro testigo de la causa[12]–. En otros autos de fe fueron quemados, en persona o en "estatua", su abuelo y otros familiares, acusados de judaizantes y de participar en el complot que acabó con el asesinato del canónigo inquisidor Pedro Arbués en 1485. Pedro de Almazán, mercader, segundo marido de Isabel Cruillas –ella era también segunda mujer de Almazán[13]–, abuelo de María, sería condenado "a fuego"

[11] AHPrZ, Morata, P-2415/2, f. 258v.
[12] No en 1492, como, por error, indiqué en Gómez Urdáñez, 2022: 74-75.
[13] En 1480 ambos acordaban los capítulos matrimoniales de sus hijos y de sus fallecidos cónyuges respectivos: Pedro de Almazán el joven, hijo de Pedro y de María Pérez de Buisán, y Esperanza Traper, hija de Isabel Cruillas y de "don Juan Traper". AHPrZ, Pergaminos, 35/8, 1480, 29 de febrero.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

en enero de 1487 (Combescure y Motis, 2003: 217-218)[14], aunque, huído, "le quemaron la estatua" (Gómez Urdáñez, 2022: 74-75, nota 63)[15]. El hermano de Pedro, Manuel de Almazán, mercader, había recibido la misma condena en junio de 1486 (Combescure y Motis, 2003: 217-218)[16], tras haber sido ya acusada su mujer, Constanza de Perpiñán, en 1482, por prácticas judaicas[17]. El hijo del primero –y de su primera mujer, María Pérez de Buisán[18]–, Pedro de Almazán el joven, hermano de padre de Gostanza y tío de María[19], convocado a la Aljafería en 1486 tras las inquisiciones practicadas a diversos testigos, que le acusaron, era consignado como "fugitivo"[20], igual que lo fue su padre –"porque se fueron a Aniñón", informa el *Libro Verde,* por Avignon–, antes de ser sentenciado a la misma pena en agosto del mismo año 1487[21]. En 1506 todavía era encausado Jaime Cruillas, quien informaba de que en su familia, además de su tía Isabel Cruillas, hermana de su padre –madre de Gostanza y abuela de María–, había habido otros penitenciados. Los inquisidores le hacían confesar que uno era su propio padre, Ramón Cruillas[22]. De la

[14] Un testigo declaraba en 1486 "que en casa de Pedro de Almaçán se fazían los conçertos de fazer quitar la Enquisición, do dize entrebivían Pedro de Almaçán, el assessor del governador [Francisco de Santa Fe] y Domingo Lanaja", a la sazón jurado en cap de la ciudad y yerno de Almazán y de Cruillas. AHPrZ, Inquisición, 6/10, 1486, f. 10v. (Lanaja estaba casado con su hija María Almazán, hermana de Gostanza. AHPrZ, Documentos sueltos, 4, 1509. Era hijo de Domingo Lanaja, señor de Pradilla, según el *Libro verde de Aragón.* Combescure y Motis, 2003: 100). En otro proceso, contra el jurado micer Juan Ribas, el mismo año 1486, este trasladaba a los inquisidores la conversación que había tenido con Lanaja, "que agora –declaraba– es jurado en cap", en la escalera principal de la Diputación: Lanaja le habría dicho "que la hora havía un mes que la muger de Pedro d'Almacán, su consuegra, era pressa, de la qual pressión el dicho Domingo Lanaja estava muy enojado". Y también, más extensamente: "que antes que no matasen a maestre Épila, inquisidor, quando quisieron tomar a la muger de Manuel d'Almaçán e después tomaron a la muger de Pedro d'Almacán en Sant Paulo [su casa estaba en la parroquia, en la calle de las Armas], subiendo este confesante la escalera mayor de la Diputación y entrando por la puerta d'encima de la escalera, se topó luego este confesante con Domingo Lanaia y fallolo que estava mucho congoxado e tribulado acerqua de la forma de la cabción de la muger del dicho Pedro d'Almaçán, diziendo que fasta ad'aquí havía tovido paciencia pero que de aquí adelante, atendido la forma como havían tomado a la dicha muger del dicho Pedro d'Almaçán, que todo se fazía por causa suya e que no era cosa que él lo pudiesse comportar e que conocería que tenía amigos e parientes que acudirían por ella e dineros procearía [*sic* por procuraría] la dicha muger del dicho Pedro d'Almaçán e que por dineros no quedaría de fazer qualquiere desastre" (AHPrZ, Inquisición, 9/4, 1488, ff. 4 y 16v-17, respect). Otros testigos acusarían a Cruillas de instar activamente el atentado contra el inquisidor y también de ordenar el acuchillamiento de Antón Bautista, mercader –con el que existía el precedente de un enfrentamiento por cierto negocio en el ámbito profesional– por haber declarado en su contra en la Aljafería. Uno de los dos escuderos que debían actuar como sicarios contra Bautista había dicho que lo harían "de noche porque ninguno non lo sopiesse", ante lo que Pedro de Almazán menor, hijo de Pedro mayor e hijastro de Cruillas, había respondido: "no, que mi madre, la muger de Pedro de Almaçán, quiere que se faga de día por que sepan que ella lo manda fazer, que este Anthón Bautista ha ydo a depossar contra ella en la Inquisiçion". Ibídem, 6/10, 1486, ff. 8v-9.

[15] En el *Libro verde de Aragón*: "que él y su mujer fueron quemados" (Combescure y Motis, 2003: 98 y 99).

[16] En abril, en otras fuentes. AHN, Inquisición, L. 1282, f. 38v (Lahoz y Benedicto, 2011: 24).

[17] AHPrZ, Inquisición, 2 /3, Proceso contra Constanza de Perpiñán, mujer de Manuel de Almazán, 1482.

[18] Un Guillén de Buisán, también fue quemado en efigie en 1486 (Combescure y Motis, 2003: 217-218; Lahoz y Benedicto, 2011: 24).

[19] En Combescure y Motis (2003: 218-219) se dice tío de Gostanza, lo que recogí en Gómez Urdáñez (2022: 54, nota 4).

[20] AHPrZ, Inquisición, 6/10, 1486. Proceso contra Pedro de Almazán, último f. (s. f.).

[21] Combescure y Motis, 2003: 217-218. AHN, Inquisición, L. 1282, f. 38v. Combescure, 2014: 295.

[22] AHPrZ, Inquisición, 20/6, Proceso contra Jaime Cruillas, mercader, 1506, f. 7r y v.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

familia Traper, un homónimo del Juan Traper que fuera primer marido de Isabel Cruillas, también había sido penitenciado el año 1487 (Combescure y Motis, 2003: 219).

Así pues, los priores de la Seo, Miguel Juan y luego Lupercio, que vencieron la resistencia del cabildo –y del mismo arzobispo don Hernando de Aragón, que lo respaldó en su momento– a su aceptación como tales, imponiendo sus derechos emanados de instancias superiores, desempeñaron su cargo durante décadas ante la plaza en la que se había quemado viva a su abuela ignominiosamente ante el gentío, después de leer la sentencia que incluía la privación a sus descendientes hasta el primer grado –ellos eran el segundo– de cualquier oficio y beneficio, eclesiástico y seglar[23].

El otro lugar en el que se levantaba habitualmente el cadalso era la plaza del Mercado. Allí, en 1497, habían liberado los boneteros a uno de su gremio acusado de hurto y otros delitos, participando significadamente en el hecho el sobrino de Isabel Cruillas, ante la multitud –más de dos mil personas– que gritaba al verdugo: "suéltalo, suéltalo", mientras "una mujer del partido", sacada del burdel ex profeso, reclamaba al reo como marido[24]. También se celebraban en la misma plaza autos de fe a los que llegaban los condenados desde la cárcel de la Inquisición, en la Aljafería, vestidos con sus sambenitos, soportando los gritos y a veces los impactos de objetos lanzados por los asistentes. En este señalado emplazamiento se ubicó privilegiadamente la familia Ortal: una casa de su propiedad, dada habitualmente en alquiler, servía de palco a sus miembros en las ocasiones en las que tenían lugar sobre todo otro tipo de espectáculos. Como explicaba concretamente Gostanza en el contrato de arrendamiento de 1546, la matriarca se reservaba las estancias delanteras con sus tres ventanas miraderas a la plaza, "que son las más principales", para tenerlas a su disposición, "siempre que fiesta alguna, assí de toros como otras algunas en el dicho Mercado se harán, assí por la ciudat como por qualquiere otra persona particular" (Gómez Urdáñez, 2022: 92, nota 105)[25]. No es posible saber si desde esas ventanas los Ortal, y particularmente María, llegaron a contemplar algunos de los actos festivos organizados por el secretario y consejero imperial Francisco de los Cobos en 1543, con motivo de las sonadas bodas de su hijo Diego con la hijastra de Pedro Martínez de Luna, hija de su mujer, Inés de Mendoza, y del primer marido de esta Francisco Ferrando de Luna, marqués de Camarasa y señor de Ricla y Villafeliche (Keniston, 1980: 295. Enríquez de Guzmán, 1960: 235)[26]. Solo un año antes el ya conde de Morata y virrey había

[23] Ibídem, Morata, P-2415, 2, f. 239.

[24] AMZ, Procesos, caja 7286, 173. 1497, Proceso de denuncia a instancia de los jurados de Zaragoza contra Dalmau de Terrades, Jaime Cruillas y otros (García Herrero, 1989: 313). Un caso similar narra El Aretino en Italia, en la segunda de sus *Seis jornadas* de la Nanna: "Ella, habiendo sabido que cualquiera barre-burdeles (¡malditas sean!) podía salvar a alguien que fuese a la horca, con salirle al encuentro y decir: «Este es mi marido…», (…) dijo: «soy tu mujer»", con lo que "se paró la justicia", y el corregidor "por fuerza tuvo que aplicar las leyes de la razón" y liberar al preso (Aretino, 2000: 197-198).

[25] AHPZ, Juan de Alfajarín, 1546, f. 179r y v, 19 de julio, e *ibid.,* 1539, ff. 258v-259, 15 noviembre.

[26] En su testamento de 1549 Gostanza expresaba su deseo de que las casas del Mercado no fueran enajenadas en los veinte años siguientes a su muerte, que se produjo en 1550, con la siguiente expresa justificación: "quiero que durante el dicho tiempo todos mis hijos y nietos tengan y les dexo poder y facultad de hir a las ventanas de la dicha casa a mirar las fiestas que por la ciudad o en otra manera serán fechas" (Gómez Urdáñez, 2022:

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

saldado su deuda con María pagándole la última de las tandas en las que se distribuyeron, en 1535, por mediación del secretario imperial Alonso de Idiáquez, colaborador de Francisco de los Cobos, y, en última instancia, del mismo emperador, los 168.000 sueldos de compensación acordados por la inconfesada rotura de su matrimonio, a la que se pudo añadir la de su *desfloración* (Gómez Urdáñez, 2022: 77-78).

en la casa

Los testigos del primer juicio por pretensión de matrimonio declararon que Pedro Martínez de Luna "*recognovit et se jactavit coram pluribus et diversis fidedignis personis quod dicta Maria de Ortal fuit, erat et est multum pulcra et una de pulcrioribus dicte civitatis*"*;* que "*concepit in se erga ipsam Mariam d'Ortal maximam affectionem et illi fuit multum grata*"*;* y que *"conversando et pluries praticando cum dicta Maria d'Ortal, videns et considerans eius praticam et conversationem honestisimam et eius rectum sensum et iudicium, et eius pulcritudinem, fuit captus amore eiusdem dicte Marie D'Ortal*"*,* lo que el de Luna reconoció igualmente ante diversas y fidedignas personas: "*quod erat captus amore eiusdem Marie d'Ortal*". Enamorado, "*requisivit*" "*contrahere cum eodem matrimonium, et hoc conversando praticando tam in domibus habitacionis dicte Marie d'Ortal quam in domibus magniffici civis Michaelle Cerdan*" (Gómez Urdáñez, 2022: 73)[27].

la casa de los ortal

En la casa familiar de los Ortal, en el callizo de la Traición, o en la de Miguel Cerdán, señor de Sobradiel, casado con Esperanza, hermana de María, tenían lugar, así pues, estas conversaciones, durante las cuales podía el de Luna ir sumando a la apreciación de la ostensible belleza de María el conocimiento de la honestidad y el recto juicio que esta manifestaba. Una de ellas tenía lugar cierto día de abril o mayo de 1528, en "*talia vel similia verba*":

> –Señora María d'Ortal, yo tengo muy buen grado de vos y mucho contentamiento y según vuestra virtud y honestidad es perder tiempo ir tras vos sino con fin de casamiento y assí yo tengo intención de casarme con vos y estoy determinado de hazerlo y en esto ninguna duda pongáys.
>
> –Señor, yo creo que os burláys.

92, nota 105). Una vez fallecida, en 1550, en el reparto de sus bienes entre sus descendientes, que tuvo lugar en 1552, se decidía que las casas del Mercado se cedieran a las tres hijas de Violante Ortal, ya fallecida, y de Sebastián de Erbás, compensando a Lupercio y a María con 6.130 sueldos. AHPZ, Juan de Alfajarín, 1552, s. f., cuadernillo al final del protocolo.

[27] AHPrZ, Morata, P-2415/2, ff. 47v-48v.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 172/25 16:01(17X 24).in

Respondía María, "*credendo* –razonaba en latín el relator de la escena– *no fore ipsam voluntatem dicti domini don Petri Martínez de Luna*". A lo que, este, "*videns incredulitatem dicte Marie d'Ortal de voluntate eiusdem contrahendi matrimonium cum eadem, replicavit et dixit eiusdem Marie d'Ortal abjurando et dicendo talia vel similia verba*"*:*

> –Señora, yo os juro a Dios que no es otra mi voluntad sino de casarme con vos según el buen grado y contentamiento que de vos tengo.

Pero María, "*non obstantibus juramentus factis per dictum nobilem domini Don Petrum Martínez de Luna de voluntate et intentione contrahendi cum eadem, iterum dixit et responsum dedit eadem domini Don Pedro de Luna*":

> –Señor, siempre creo que os burláys, no habléys más en esta plática conmigo.

Vista la incredulidad de María, Pedro –informaba el narrador– replicó:

> –¿Con quién queréys que hable esto, queréys que lo hable con vuestra hermana la señora de Sobradiel y ternéys por hecho lo que ella hará en esto?
> "*Cui dedit responsu dicta María d'Ortal*" –continuaba el relato–:
> –Señor, sí[28].

En la estancia, "*quadam camera domus proprie habitationis dicte Marie d'Ortal*", "*non audientibus nec intelligentibus*", se encontraban el *circunspecto* Juan de Lanuza, lugarteniente general del reino de Aragón –primo carnal del ex suegro de Pedro– y el *espectable* noble Francisco de Gurrea, regente el oficio de la gobernación de Aragón, "*ac etiam aliis personis, ibi in dicta camera*"[29]. La situación hace recordar el testimonio del declarante de la parte del de Luna –concretamente el infanzón, nacido en Morata, Juan Muñoz, de 35 años–, que decía haber paseado a las hermanas Ortal, Francisca y María, en ancas de mula, con otros caballeros, el cual añadía: "y las fue a visitar a casa de su madre y estubo con ellas en casa de la dicha su madre"[30]. Otro testigo añadiría al conde de Aranda, Miguel Ximénez de Urrea, en alguna de estas visitas de Pedro a casa de María[31].

Probablemente, como consta en otro episodio clave de la historia, tales visitas tenían lugar en una estancia baja, en el piso de entresuelos, más accesible y menos privado que el de la planta principal[32], además de apropiado para los meses cálidos del año. En este

[28] AHPrZ, Morata, P-2415/2, ff. 47v-49v.
[29] Ibídem, f. 50.
[30] Ibídem, f. 258.
[31] Ibídem, f. 62.
[32] Este podía tener incluso interceptado su acceso: el destacado jurista Miguel Donlope hacía disponer rejas en la desembocadura de la escalera de su casa, encargadas a Pedro rebollo, rejero del rey, en 1542 (Gómez Urdáñez, 1987-1988, I: 196).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

piso bajo, no solo el estudio –o los estudios si había más de uno, como en la casa de los Ortal–, lugar destinado a despachar los negocios, profesionales o no, del cabeza de familia, era accesible a personas ajenas. También podían serlo la sala baja y las cámaras adyacentes, estancias caracterizadas entre otras indiferenciadas denominadas simplemente entresuelos[33].

En la casa de los Ortal, en la que murió Felipe en 1516, había, en los "entresuelos baxos" –dejando al margen "los estudios", que eran tres– entresuelos, sala y cámaras. Precisamente, en una cámara entrando en la sala –se decía– "murió el señor". Más adentro, en una *retreta*, cuando se hizo el inventario de bienes del difunto se halló, a buen recaudo, la plata, un considerable conjunto de piezas de un peso total de 314 marcos –más de setenta kg–. Los ricos tapices, no pocos, se hallaron "en la guardarropa de casa" –en la mencionada sala baja se consignaron cinco "palos" "para parar panyos" –. Unos los ubicaba María más tarde, en 1565, en su testamento, en la sala alta de la casa: "los tres paños de gilofres y el paño grande donde está figurado *un emperador*, los quales quatro paños acostumbran estar en la quadra principal de la sala alta de mi casa" –expresaba–[34]. Y añadía: "y los guadamacís de la sala baxa como suelen estar", describiéndolos: "los cueros y guadamacís de oro donde están las armas de los Ortales y los otros guadamacís colorados con las faxas de oro y plata". Sin duda incluían los que en 1516 se inventariaban como las "vint y dos piecas de guadalmeziles, diez pequenyos", que se encontraban, también guardados, en uno de los entresuelos de la casa (Gómez Urdáñez, 2022: 91).

Estos elementos de enriquecimiento ilustran bien la posición económica de Felipe, hasta su temprana muerte, y de su familia[35]. También se contaron entre sus bienes un "clavicordio de verde y encarnado" y, concretamente en uno de los entresuelos, "un laut en una caxa"[36], evocadores de su vida social[37], especialmente la que transcurrió en las mencionadas estancias compartida con los encumbrados personajes citados en el proceso

[33] En circunstancias menos placenteras que las de los encuentros entre María y Pedro de Luna, en los peligrosos tiempos en los que en casa de los Almazán, en la calle de las Armas, entre otras de la ciudad, se conspiraba para dar una lección a los inquisidores con el fin de detener su acoso a los conversos, los convocados se reunían generalmente en el estudio de la vivienda de uno de ellos, aunque en alguna ocasión la estancia se había visto desbordada por los asistentes, como declaraba uno de los Almazán metido a clérigo, ensañado a la sazón con los de su estirpe: "E estava lleno el estudio dellos e la sala quasi de mujeres y hombres", refiriéndose concretamente a la casa del eminente jurista Gonzalo García de Santa María, lugarteniente del justicia de Aragón. AHPrZ, Inquisición, 9/4, 1488, ff. 7v-9. Proceso contra Juan de Ribas, jurisperito.

[34] Los demás *panyos de raz* eran: "de setos", "de niños", "de figuras salvajes", los de la *Entrada de Fernando el Católico en Savona y de su comida con el rey de Francia*, del *Rey David*, de *Asuero y Ester*, y de la *Historia troyana*, en estos dos últimos casos de más de una pieza. María mencionaba además en 1565 el de la *Superbia y Avaricia,* que no se nombraba en el inventario de bienes de su padre, quizás por consignarse, al igual que otros, como "de figuras" (Gómez Urdáñez, 2022: 89-90). AHPZ, Gimeno Gil, 1516, ff. 498-512, más 2 ff., 7 de mayo.

[35] Otra significativa dotación que reflejaba su posición era una capilla, en la que, como decía más tarde Gostanza, se decía misa (Gómez Urdáñez, 2022: 91).

[36] AHPZ, Gimeno Gil, 1516, ff. 505v y 508v.

[37] Tiempo atrás, en la insegura circunstancia de la persecución de los conversos tras el asesinato del canónigo inquisidor Pedro de Arbués, concretamente en 1486, una mujer contaba a la Inquisición cómo sus vecinos, en la calle Castellana –paralela a Las Armas, en la parroquia de San Pablo–, disponían la "casa muy adereçada y adobada" y "dançavan con otros conversos y conversas valencianos y valencianas que venían allí, a su casa, a dançar los días del sábado, y tañían allí clavicémbalos y otros instrumentos". AHPrZ, Inquisición, 6/10, 1486, ff. 13-14.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

de María, y parece que alguno más: cuando, años después, en 1549, Gostanza, la madre, hacía su testamento, se refería de modo especial a "una garra –por jarra– y bernegal" de vidrio, grandes, "que me dio Cobos" (Gómez Urdáñez, 2022: 58), dejando así constancia documental de la relación personal que tuvieron los y las Ortal con el comendador de León, primer secretario y consejero imperial, la cual ratifican, por lo demás, otras fuentes.

La casa de los Cerdán, señores de Sobradiel

Fehacientemente, en la planta de entresuelos de la casa de Miguel Cerdán y Esperanza Ortal, señores de Sobradiel, "que se suve para entrar en ellos, de la entrada, dos o tres escalerones, entrando a mano izquierda"[38] –se concretaba–, en una cámara, entrando en la sala "grande", la cual solo tenía una ventana corrediza, aunque se iluminaba por una vela de sebo, o bien dos de cera[39], pues era de noche, tuvieron lugar las escenas que condujeron definitivamente al conflicto.

Pedro Martínez de Luna habló a la hermana mayor de María:

> –Señora, yo quiero notifficaros mi voluntad, y tengo muy buen grado de vuestra hermana María de Ortal, tanto que mi intención es de casarme con ella, hame remittido ha vos diziendo que con ella no hable nada desto sino que todo lo que vos haréys en esto tendrá ella por hecho.

Le respondió Esperanza:

> –Señor Don Pedro, bien veo que essa intención y voluntad para con mi hermana es sobrada y debéys hos burlar y si no pensadlo muy bien.

Siguió la promesa de matrimonio de Pedro, jurando este sobre los santos evangelios, es decir: su matrimonio *por palabras de futuro*[40], que no satisfizo a María:

> Vio –declaraba una testificante– cómo el dicho don Pedro de Luna, rudillado con el bonete en la mano, juró sobre unas oras que tenía la dicha señora de Sobradiel a los sanctos quatro evangelios de no tomar a otra por muger sino a la dicha señora María de Ortal, y que, hecho el dicho juramento, la dicha María de Ortal le respondió que por aquel juramento no quedaba segura ni era matrimonio, y en pie el dicho don Pedro le

[38] Ibídem, Morata, P-2415/2, f. 141v.
[39] Ibídem, ff. 142, 144v.
[40] *Vid.* al respecto García Herrero (1987: 236; 1990, I: 156-158).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

respondió y con juramento le prometió de que como viniesse de Monçón que él contrahería matrimonio con ella por palabras de presente[41].

Vuelto, efectivamente, Pedro de Monzón, en donde se tenían Cortes, un día de junio de 1528 –"que era a bueltas del Corpus y San Juan"[42]–, repitió su visita a la casa de la señora de Sobradiel, en la que a la sazón estaba María:

–Señoras, yo vengo ha cumplir con lo que os offrecí.

–Señor, bien paresce que soys cavallero pues venis ha cumplir con lo que prometistes –respondió Esperanza–.

–Ay vereys que soy, que no he venido por más de por esto.

Continuando la conversación:

–Señora, desposadnos vos y decid las palabras.

–Señor, dezíoslas vos que ya hos habéys casado como yo.

–Por nuestro Señor que era tan mochacho la primera vez que me casé que ya no me acuerdo[43].

La hermana mayor de María dijo entonces las *palabras legítimas de presente*, que repitieron Pedro y María:

–Yo, Don Pedro de Luna, tomo a vos María d'Ortal por mujer y por sposa por estas palabras de presente, como la Santa Madre Yglesia de Roma lo manda y sanct Pedro y sanct Pablo lo confirman.

–Yo, María d'Ortal, tomo a vos Don Pedro de Luna por sposso y por marido por estas palabras de presente,…[44].

El matrimonio "*fuit contractum etiam* –se decía– *cum subarratione annulli, factum mediante dicta uxore dicti Michelis Cerdán*". Después, los ya cónyuges "se abraçaron y vesaron" "*tamquam verus maritus et uxor, et fecerunt quam plurima alia qui fieri solent inter veros desponsatos et conjugatos per verba legittima de presenti*"[45]. Lo que Juana Cerdán, hija natural del señor de Sobradiel, de 18 años, la doncella Ana Navarro, de 16, y las dos sirvientas de la casa, Isabel Esteban, viuda, de entre 50 y 60 años, y María de Sos, de 44,

[41] AHPrZ, Morata, P-2415/2, ff. 140-141. También en ibídem, ff. 50-51v, *passim.*
[42] Ibídem, f. 155.
[43] En 1510, con aproximadamente 18 años, con Marina de Lanuza, según se ha dicho. Habían pasado 18 años.
[44] AHPrZ, Morata, P-2415/2, ff. 52-53v; 141v-142.
[45] Ibídem, f. 53v. *Vid.* sobre el rito, lo usual de su celebración íntima en casa de un familiar de la novia, la toma de las palabras de presente por una mujer con autoridad en la familia, y el anillo como prueba de matrimonio, García Herrero, 1990, I: 190 y ss., espec. 195 y 227.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in





Fig. 5a: *Pareja sentada en una cama,* de *Escenas de la vida cotidiana.* Israhel van Meckenem. *Ca*. 1440-1503
Fotografía: Metropolitan Museum. Nueva York
Fig. 5b: *José y la mujer de Putifar* (detalle). Lucas van Leyden. 1512. Fotografía:
Metropolitan Museum. Nueva York

que presenciaron la escena desde la puerta de la cámara "todas apellucadas"[46], transmitieron con sus palabras y con todos los detalles que se les exigían en sus testificaciones: "la dicha muger del dicho Miguel Cerdán, les puso una sortija con un diamante en los dedos de los dichos don Pedro y María de Ortal, primero en el dedo dél y después en el della, el qual diamante o sortija –que era de María– se llebó el dicho don Pedro de

[46] AHPrZ, Morata, P-2415/2, ff. 140r y v., 144v.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

Luna" –se lo vio Juana "al otro día en el dedo"–, y hecho esto, "se abracaron y vesaron como desposados verdaderos por palabras de presente"[47].

Durante el rito Pedro y María permanecieron sentados "cabe la cama", o bien "en el canto de la cama", o también "en la frontera de la cama" o "en la delantera de la cama" –varían las versiones–, mientras "la de Sobradiel estava asentada sobre una arquela (*sic*, por arquilla) cabe ellos"; Pedro vestido con "una ropeta de terciopelo negro[48] y una capa negra", María –podía recordar Juana, transcurrido más de un año– "traya luto leonado en la cabeca por un pariente suyo"[49]. Ana Navarro sí recordaba que María llevaba una saya negra, además de una toca blanca[50]. María de Sos describía a Pedro con "un vestido de terciopelo negro cenydo", sin poder precisar "si era sayón o ropeta", "una capa negra y un sombrero a su pareçer de terçiopelo", mientras María "tenía un mongil[51] de taffetán negro" y "en la cabeça una toca blanca o [de] paño o de algodón"[52]. El circunstancial luto revestía, así pues, a María con una apariencia de extrema honestidad, comparable a la de una monja. La sirvienta Isabel Esteban vio llegar a la casa a don Pedro y cómo este, entrando, "se asentó en una arquilla cabe la cama", para después levantarse y, con María y Esperanza, "todos en pie", decir uno tras otro las consabidas palabras de presente[53]. Era –testificaba la criada– "entrada la noche", y "havía dos velas de cera con dos candeleros de plata en el dicho entresuelo encendidas", "encima de la cama"[54], con lo que Pedro y María "estavan muy cerca de la lumbre"[55] –se trataba de identificar con seguridad a los actores–.

De estos detalles aportados por las mujeres de la casa de los Cerdán es de destacar el uso como asiento de una arquilla de la estancia. Un visitante ilustre, como el alférez del reino, la utilizaba de tal modo en la casa anfitriona del señor de Sobradiel, poniendo de manifiesto lo generalizado del gesto, atestiguado sobradamente en fuentes literarias[56]. Pero es más interesante el testimonio de las deposantes sobre la forma de utilizar la cama misma como asiento más confortable, trascendiendo este uso el esperable de un contexto privado; de la misma manera que lo trasciende el de la propia cámara que alberga el lecho.

[47] Ibídem, ff. 143-144.
[48] Prenda corta con mangas, equivalente "en cierto modo a la chaqueta de nuestros días" –compara C. Bernis–, una de las que podían sustituir al sayo (Bernis, 1962: 16).
[49] AHPrZ, Morata, P-2415/2, ff. 144v-145, 146v.
[50] Ibídem, f. 150. De varios tipos, uno de los cuales solo dejaba libre el rostro, como "las que llevan las monjas en nuestros días", eran "el tocado predilecto de las mujeres que por su edad o estado, vestían con recato" (Bernis, 1962: 18-19).
[51] Traje "sencillo y honesto, amplio y despegado del cuerpo", apropiado para el duelo. *Cfr.* Bernis (1962: 18).
[52] AHPrZ, Morata, P-2415/2, f. 168v.
[53] Ibídem, f. 148v.
[54] Ibídem, f. 149v. María de Sos declaraba que estaban "junto con la paret encima de unas arcas empañadas". Ibídem, ff. 164, 168. Coincidía con Ana Navarro cuando esta testificaba sobre la escena de la noche de la promesa de matrimonio: "estaba la lumbre en unos cofres empañados". Ibídem, f. 154.
[55] Ibídem, f. 151v.
[56] "Y sentándose en un arca, que estaba al pie de su lecho, así empezó a hablarle […]" (Boccaccio, 2001: 119); "Vi que […] estaba sentado en un arcón y pasaba el brazo por el cuello de Catalina", narra Benvenuto Cellini sobre su traidor ayudante y su infiel criada (Cellini, 2018: 452); etc.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).indd



Fig. 6. *La mujer de Spinelloccio y Zeppa sobre el arca en la que se encuentra el primero,* del *Decamerón* (jornada octava, novela octava). Hans Schäufelein. *Ca*. 1480-1540. Fotografía: Metropolitamn Museum. Nueva York

Ni el espacio, en principio destinado a dormir, ni el propio descanso nocturno de las personas se sujetaban a un concepto de privacidad comparable al de hoy día, como también ilustra la literatura[57] y, menos frecuentemente, la documentación, como es el caso que nos ocupa. No del todo ajeno a él, la escena que trasladaba el embajador Luis de Ávila en una carta dirigida a Francisco de los Cobos desde Italia, es sumamente elocuente: dándole noticias de la condesa de Novellara y de una de sus protegidas, con la que el secretario había mantenido una estrecha relación personal, y, recordándole su propia estancia en el castillo del lugar durante el viaje de la coronación imperial, le decía: "entré en la sala donde se haze la cuaresma, como Vuestra Señoría sabe, y de ahí en la cámara donde yazían las ilustres. Senteme al fuego y allí me desnudé, como en casa mía, y tiré las botas y tomé una ropa". Añadiendo Ávila: "Todo se pasó en risa y acordarnos de cuánto Vuestra Señoría rió toda la noche que estávamos sentados en la cama y el ilustre

[57] "Entrados que fueron al aposento de don Álvaro, el cura se asentó junto a su cama y le comenzó a preguntar cómo le había ido con su huésped"; "Venida la mañana, entró don Álvaro Tarfe en el aposento de don Quijote y, sentándose junto a su cama, en una silla, le dijo"; por ejemplo (Fernández de Avellaneda, 2014: 37 y 101, respectivamente).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

Pedro [González de Mendoza?] que dezíamos que en Venecia no se traía espada. Está allí la misma cama y cubierta con el mismo paño". En nueva misiva, Luis de Ávila relataba a Cobos que también había visto a la madrastra de la condesa: "Vine a Correzo donde almorcé. Vi a la señora Verónica en la cama, con una cofia muy labrada y una colcha muy bordada" (González Palencia, 1932: 69; cit. por Keniston, 1980: 129 y 131)[58]. Las escenas descritas, la "cofia muy labrada" y las indicaciones de la "cubierta" y "la colcha" son del todo sugerentes sobre el uso no íntimo del mueble y de la cámara, en Italia y en España. En relación con el tema, no obstante, hay que tener en cuenta la posible fusión de la cama y el arca que suele encontrarse a sus pies, a la hora de interpretar los relatos de los testigos. El grabado de Israhel van Meckenem (fig. 5a), conocido como *Pareja sentada en una cama,* que en realidad la muestra sobre el arca cuyas aristas casi pasan desapercibidas bajo las abundosas telas, es significativo al respecto.

Sería medianoche cuando, tras la ceremonia de casamiento de Pedro y María, el intercambio del anillo, los besos y abrazos –la sirvienta María de Sos relataba en román paladino que él le echó a ella "mano a las tetas"[59]–, "don Pedro se fue de dichas casas", saliendo, "solo, por la puerta principal" –declaraban las criadas–[60]. No hubo en esa circunstancia –se afirmaba en el proceso– consumación del matrimonio mediante cópula carnal. Tampoco más tarde, cuando Pedro "*plures et diversis vicibus intrabat et exibat, intrabit et exivit, tam in domo habitationis dicte Marie d'Ortal quam in domibus dicti Michaellis Cerdan*", "*et in loco de Sobradiel qui locus est Michaellis Cerdan*"[61]. En esas ocasiones el de Luna requería, tanto a María como a su madre Gostanza, que le permitieran consumar el matrimonio: "pese a tal –exclamaba– dexarme a mi mujer a mi plazer para hazer della a mi voluntad pues es mi mujer, *et alias quam plures requisitionis et importunitates ad finem et effectum predictum*" –se exponía–[62]. Pero María y Gostanza se resistían, queriendo evitar el "*peccato et infamia*" que suponía, a su juicio, la consumación "*sini solempnitatione in facis sancte matris ecclesii*", pues el matrimonio por palabras de presente, incuestionablemente legítimo –"porque los hijos que de allí nacen son legítimos", razonaba en su testimonio María de Sos[63]– se había mantenido en secreto, según acuerdo de los cónyuges, por diversas razones convenientes a Pedro[64]. Este había puesto por escrito de su propia mano y, junto con María, firmado las palabras de presente con las que ambos habían contraído matrimonio oralmente, en un "cartel" o "albarán" que terminaba: "[…] porqu'es verdad hago el presente albarán hecho de mi mano firmado de mi nombre Don Pedro de Luna, yo María d'Ortal confiesso todo lo sobredicho", pero, llegado el momento, la autenticidad del tangible testimonio fue tan

[58] El corchete es de Keniston. Sobre la dotación textil de las camas y sus usos, *vid.* Ágreda (2017 y 2022).
[59] AHPrZ, Morata, P-2415/2, f. 170.
[60] Ibídem, ff. 150v, 166v.
[61] Ibídem, f. 55 r y v.
[62] Ibídem, ff. 55v-56.
[63] Ibídem, ff. 167-168.
[64] "*Fuit inter eosdem pactatum et concordatum que dictum matrimonium per tunc non publicaretur imo quod inter eos secrete teneretur ex pluribus causis et rationibus eadem domino don Petro de Luna convenientibus necesariiis et hoc per aliquod tempus videlicet causis et rationibus antedictis*". Ibídem, ff. 55, 56r y v.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

cuestionada por la parte del de Luna como el mismo compromiso verbal originario[65]. Ciertamente, Pedro no solo no solemnizó el matrimonio ante la Iglesia, ni llevó a María a su casa como esposa –"*retrocedit effectis tradere et eamdem dictam Mariam d'Ortal ad eius domum ut sponsa de presenti ducere*"[66]–, sino que trató de anular el casamiento, negando que este alguna vez hubiera existido.

el palacio de sobradiel

Además de a las casas de los Ortal y de los señores de Sobradiel en Zaragoza, el proceso lleva, según se ha visto, al palacio de los Cerdán en el lugar que da nombre a su señorío, distante de Zaragoza menos de cuatro leguas, aguas arriba del Ebro. En él entraba y salía Pedro, y –declaraba un testigo– "*cenavit in una mensa cum dicta Maria d'Ortal et Gostança d'Ortal eius matre, publice, tamquam cum eius uxore, vocando Mariam d'Ortal uxorem*"[67].

Cuando, tiempo después, en los años setenta, se reactivara el proceso sobre la legitimidad del matrimonio de María y Pedro por otros intereses, y se retomara, entre otros, el testimonio inicial de Juana Cerdán, la parte del conde de Morata, a la sazón Miguel, hijo de Pedro, lo reprobaría por provenir de una hija "adulterina" de Miguel Cerdán, que –se señalaba– vivió, sin embargo, en su casa y de la señora de Sobradiel, hermana de María[68]; añadiendo en su desprestigio que, siendo de 17 años, tuvo cópula carnal con un criado de su hermano Pedro Jerónimo –primogénito de Cerdán y Esperanza Ortal–, "*propter quod et alia fuit murata*"[69]. Esta afirmación podría revelar uno de los pocos casos documentados de mujeres *emparedadas*, es decir: recluidas en un mínimo espacio, con carácter punitivo por su pérdida de la castidad, práctica que se remontaba al menos a época romana[70]. Es probable, sin embargo, que, manifestada en el contexto del proceso

[65] Ibídem, ff. (post 384) 14-18 y ss. María Ortal contra Juan Moles, "*super executione literarum compulssorialium appostolicarum et extractione scripturarum*".
[66] Ibídem, f. 56v.
[67] Ibídem, f. 92v. Años después, en 1585, E. Cock referiría de su viaje acompañando a la Corte: "venimos a las Casetas y de allí a Sobradiel, pueblo de cristianos nuevos, cuyo señor es don Martín Cerdán, caballero Çaragocano, en cuyo palacio fuimos aposentados, y dando cebada a los caballos almorzamos también lo que el muy mísero lugarcillo nos daba. Es este género de hombres tan inclinado a miseria que con solo pan, leche y yerbas se contentan, y conosciendo muy bien dineros no saben aposentar ni regalar personas" (1876: 67).
[68] Miguel Cerdán, en su testamento de 1533 –que revocaba en 1534– dejaba a Juana, "fija natural mía" –expresaba–, 10.000 sueldos "para ayuda de su matrimonio y en lugar de alimentos", y "pora entretanto que no será casada, quiero que mi heredero infrascripto sea tenido e obligado de alimentarla de comer, beber, vestir y calzar y de todos los otros alimentos". AHPZ, Juan de Alfajarín, 1533, f. 108v, 26 de junio. *Vid.* García Herrero y Lozano Gracia (2006: 175), sobre las esposas obligadas a criar a los hijos adulterinos de sus maridos.
[69] AHPrZ, Morata, P-2430/1, f. 159.
[70] Otras circunstancias concurrían en los emparedamientos voluntarios de mujeres que llevaban al extremo su ascetismo, más fácilmente registrables, directa o indirectamente, en distintas fuentes. *Vid.* Cavero Domínguez, 2020, y García Herrero y Campo Gutiérrez (2005: 356-357). El Aretino describe con detalles la falsa decisión de Nanna de emparedarse en la iglesia de Camposanto y lo que ello le supondría: "No más pompas, no más modas, no más vestidos: mi habitación será casi una estancia desnuda; mi lecho será un fardo de paja sobre una tabla; mi comida, la gracia de Dios; y mi bebida, el agua de lluvia" (2000: 242-244).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

por un testigo de parte, se exagerara con ella una realidad que cabe imaginar no se llevara tan al límite, aunque el testimonio de la posibilidad de su vigencia no deja de ser interesante[71]. Por otra parte, es posible que al señalar las tachas de Juana se quisiera ir mucho más lejos en su descrédito, pues podían traer a la memoria el escándalo familiar en el que además radicaba la ilegitimidad del linaje de los Cerdán desde 1467. Ese año había heredado el señorío de Sobradiel el abuelo de Juana, Ramón Cerdán, hijo de Pedro Cerdán y de una de sus mancebas, la cual había vivido como señora en la casa de los Cerdán de Zaragoza mientras la legítima mujer de Pedro, Beatriz de Castellón, permanecía recluida en el castillo de Sobradiel, hasta, casi al final de su vida, pasar a morar en el convento de Santa Clara de la ciudad (García Herrero y Lozano Gracia, 2006: 160, 164, 180, *passim*). Miguel de Luna y sus procuradores amplificarían, con este lejano eco, el efecto de su argumentario contra sus rivales en la causa.

la casa de pedro martínez de luna

El otro ámbito doméstico recreado, en sus términos, en el proceso, es el de la casa de Pedro Martínez de Luna, sita en la parroquia del Pilar, junto a la iglesia de San Antón, a la que este rehusó llevar a la mujer, María, con la que había contraído matrimonio legítimo por palabras de presente, y en la que vivía su madre, Catalina de Urrea, hija del primer conde de Aranda, Lope Ximénez de Urrea, y hermana del segundo, Miguel Ximénez de Urrea.

Apoyándose en otra práctica usual a la sazón, el retracto puso de relieve la disparidad de un tal matrimonio y, en consecuencia, su inverosimilitud[72]. No solo María era hija de mercaderes y hermana de uno, Jerónimo, alzado, castigado por ese motivo con cárcel y penas corporales; y de otro, Miguel Juan, a quien alcanzaron por ese motivo las injurias y agresiones públicas; sino que también descendía, por parte de madre, de la peor estirpe: la de los herejes judíos, algunos quemados, vivos o en efigie, en la hoguera purificadora de la Inquisición[73]. Frente a tan abominable linaje, Pedro oponía el suyo, noble, perteneciente a las casas de Luna y Urrea, principales en Aragón[74], y el de su primera mujer, Marina de Lanuza, hija de Juan de Lanuza, justicia de Aragón, y de Juana de Rocabertí, y nieta de Juan de Lanuza, virrey de Sicilia, y Beatriz de Pimentel. De ella –esgrimía el alférez del reino– había obtenido además en su matrimonio una elevadísima dote y patrimonio por valor de 100.000 ducados[75]. La calidad de María quedaba incluso por debajo –comparaba– de la de las mujeres que habían vivido y vivían en su casa al servicio

[71] En el proceso se argumentaba también que Juana era afecta a María Ortal, y que –como efectivamente demuestra la documentación– esta le había dejado en su testamento, redactado en 1565, una pensión de 200 sueldos anuales durante su vida. AHPrZ, Morata, P-2430/1, f. 159. AHPZ, Martín de Gurrea, 1566!, f. 239v.

[72] *Vid.* sobre la paridad, García Herrero (1989: 319); y, en general, García Herrero (1990, I: 151 y ss).

[73] AHPrZ, Morata, P-2430/1, ff. 238v-239, 249. Ibídem, P-2415/2, ff. 75v-76.

[74] Ibídem, P-2430/1, ff. 187r y v, 244.

[75] Ibídem, f. 187v; Ibídem, P-2415/2, f. 250, *passim.* El "cartel" que había registrado por escrito, de la mano de Pedro, su casamiento con María hacía expreso que ambos se tomaban por esposos "sin condición alguna". Ibídem, P-2415/2, f. 14v.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 172/25 16:01(17X 24).in



Fig. 7. Traslado del hijo de Trajano a la casa de la viuda, detalle de la *Historia de Trajano y la viuda.* (Pintura de *cassone)*. Giovanni di ser Giovanni, llamado El Scheggia. *Ca.* 1430-1440. Museo de la Basilica de Santa Maria delle Grazie, San Giovanni Valdarno, Toscana (Italia). Fotografía: Wikimedia Commons. La escena adapta el traslado de la recién casada, con su ajuar, a la casa del marido

de Marina y de su madre: "tenían en su casa y servicio muchas mugeres y donzellas familiares y domésticas de calidad y condición"[76]; entre ellas –declaraban los testigos– "una tal Muñoza y Ana de Torres, hijas de algo, y otras que sus padres dezían havían seydo y eran ricos y hidalgos", mujeres que –concluían los deposantes– "excedían a la dicha María d'Ortal en linaje y calidad"[77].

Era impensable, así pues, que María pudiera entrar en esta casa como señora: "María no es para ser su mujer" –afirmaban estos testigos–, mientras sí era –decían– para ser "amiga", esto es: manceba[78]. El mismo Pedro declaraba: "que le ha parecido bien, como [a] otros muchos, para amiga"; "que le ha parecido muy hermosa, y confesádolo, para amiga"; "que para amiga le concedió la dicha buena voluntad". Aunque el interfecto tenía que responder también en el interrogatorio: "que procuró haver cópula con la dicha María de Ortal, como amiga, y que ella lo rehusó, que no sabe por qué causa"[79]. O un testigo instruido por Pedro, al hecho de las visitas nocturnas, en Zaragoza o en

[76] Ibídem, f. 250v.
[77] Ibídem, P-2430/1, ff. 188, 244v-245. Ibídem, P-2415/2, ff. 256v, 262.
[78] Ibídem, P-2415/2, f. 250r y v. *Vid.* sobre el tema García Herrero (1989; 1990: t. I, 232-233).
[79] AHPrZ, Morata, P-2415/2, ff. 61r y v, 63.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

Sobradiel, que trataban de mantener en secreto el matrimonio, contestaría: "que cree que yo he entrado a visitar a María d'Ortal a horas cautas de noche según que cavalleros acostumbran yr a visitar sus amigas"[80].

Sobre la base de esta condición de "amiga", argüida, la parte del de Luna forjó sospechas sobre el comportamiento de María: "si sabe si es honesta", se preguntaría a los testigos; "si es festejada de algunos hombres, de aquí y de fuera, y si se ha holgado con ello", aceptando sus dádivas[81] –tras el casamiento, Pedro le había hecho llegar desde Monzón una cruz de diamantes con tres perlas (Gómez Urdáñez, 2022: 73)–; etc. A lo que los testigos de los Ortal oponían su correcto comportamiento: que "siempre la ha visto muy virtuosa y honesta y de recto sentido y juizio", aclarando: que ser honesta es "siempre hallarla enbuelta en cosas ermosas y que buen seso es no haberla visto jamás hazer cosas de libiandad"; y "que la dicha María de Ortal se ha criado con su madre y sus hermanas y que ha visto que las dichas madre y hermanas de la dicha María de Ortal han seido muy preciadas y galanas y oy en día lo son"[82].

En diciembre de 1529 el comisario apostólico de la diócesis de Tarazona, a la que pertenecían los territorios del señor de Illueca, dictaba sentencia a favor de Pedro: "*declaramus inter dictos Mariam de Ortal et don Petrum de Luna nullum fore, fuisse nec esse vinculum matrimonii et dictam Mariam falso de pretenso matrimonio se jactasse*"[83]. No mucho después, el de Luna contraía matrimonio con Inés de Mendoza, viuda del marqués de Camarasa y señor de Ricla y Villafeliche; primero, en septiembre de 1531, por palabras de futuro, y más tarde, obtenida la dispensa papal a su afinidad en tercer grado y a su consanguinidad en cuarto, en marzo de 1532, por palabras de presente; al modo acostumbrado, el que había seguido con María, solo que esta vez no estaban presentes testigos accidentales de despreciable estimación –todos mujeres, la mayoría del servicio– sino que ambos actos se adveraban y registraban, con testigos a propósito, ante notario[84]. En el registro de 1531 los contrayentes habían firmado una cláusula que proclamaba que ninguno se había casado ni había dado palabra de matrimonio a otra persona, la cual fue tachada (Gómez Urdáñez, 2022: 76). Efectivamente, la sentencia de 1529 que la hacía cierta no resultó definitiva. María, y su madre Gostanza, persistieron en la pretensión de matrimonio, denunciando a Pedro esta vez por la vía civil, como bígamo, y también como abusador de María, con la que –ahora sí se esgrimía– había tenido cópula carnal: "*turpiter defloraverat seu quedam alia delicta super hoc perpetraverat*" –se expresaba– (Gómez Urdáñez, 2022: 71).

[80] Ibídem, f. 99r y v.
[81] Ibídem, ff. 77, 161v.
[82] Ibídem, ff. 160v-162.
[83] Ibídem, P-2430/2, f. 1; P-2430/1, f. 101; *passim.*
[84] *Vid.* sobre la mediación de un notario en el casamiento: García Herrero (1990: I, 182, 191 y ss).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

La revigorización del caso, en estos nuevos términos, tipificados jurídicamente con claridad y castigados con duras penas –la bigamia, la desfloración[85]– llevaron al alférez del reino, señor de Illueca, Pedro Martínez de Luna a la cárcel real o común de la ciudad, conducido por el regente de la general gobernación –el mismo Francisco de Gurrea que había visitado con él a María en los tiempos de su cortejo–. No tardó el cautivo en cambiar esta cárcel por la de la casa de su hermano Juan de Luna, señor de Purroy, y –también se testifica– la del conde de Sástago, su yerno –recién casado con su hija María de Luna y Lanuza–, por la mediación, esperable, de poderosas instancias[86]. Mientras, Inés de Mendoza –se aducía– era acogida en la casa zaragozana de los condes de Ribagorza, situada en la calle Predicadores, sobre la ribera del Ebro, por la condesa, Ana Sarmiento, permaneciendo allí con ella un año y medio[87]: se debía demostrar que, en ese tiempo, en tanto no se resolvía la causa del matrimonio de Pedro con María, había vivido apartada del de Luna, sin haber tenido con él cópula carnal, que –esto era lo importante– diera origen a un hijo ilegítimo. Su primogénito, Miguel, sería, efectivamente, cuestionado como heredero del señorío tras morir su padre, Pedro, en 1570, por su primo Juan de Luna, quien reactivaría así el proceso sobre la validez del matrimonio de Pedro y María de 1528. El conde Miguel aseguraba que había nacido en marzo de 1533, concebido así pues tras la mencionada estancia de su madre en la casa de los condes de Ribagorza, cuando su padre había recibido también sentencia absolutoria de la cárcel en marzo de 1532[88], aunque él y su madre tenían que justificar el hecho de que esta hubiese dado a luz alejada de Zaragoza, en Arándiga, lugar del señorío de Pedro, ante contados y controlados testigos[89].

EN EL CONVENTO

TRASOBARES

El grado de agudización del proceso entre Pedro y María Ortal no había llegado, sin embargo, a su punto culminante. La baza que jugó, entonces, el de Illueca lo alcanzó por encima de cualquier expectativa. Nuevas adiciones al proceso por su parte trataron de demostrar que no podía haber tenido una relación amorosa con María Ortal porque con quien la tenía verdaderamente, desde incluso años antes de que muriera su mujer Marina de Lanuza a

[85] *Vid.* ibídem, 183-184.
[86] AHPrZ, Morata, P-2430/2, ff. 138v-139, 152, *passim.* Ibídem, P-2429/6, Comisión de causa criminal obtenida en curia romana a suplicación del Ilmo. don Pedro de Luna, preso detenido por el gobernador de Aragón. *Passim.*
[87] Ibídem, P-2430/2, f. 15v, *passim.*
[88] En el segundo proceso, de los años setenta, se aducían otros datos para asegurar la cronología favorable de los hechos, como que Inés, entre la muerte de su marido Francisco de Luna en 1530 y su casamiento con Pedro "*fecit ut omnes suos famulos et servitores domesticos portasent lutum longivisimum et usque ad finem primi anni in circa capuzes cerrados (sic) ut moris erat et signanter portarum dictum lutum et caperucas per totum annuum 1531 et ita moris erat de dicto tempore et aduc durat".* Ibídem, P-2430/1, f. 60v.
[89] Ibídem, ff. 24v-25 y ss., *passim.*

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 172/25 16:31(17X 24).in

principios de 1528, era con su hermana Francisca, monja en el monasterio de Trasobares –ya profesaba en él en 1516–. Pedro conocía bien el convento, puesto que estaba en su señorío, y no menos los testigos del entorno –el alcaide de Tierga y su hijo, el hijo del alcaide y el barbero de Illueca– a los que utilizó para proporcionar los detalles que harían creíble su declaración, aunque el más importante a este efecto fue el vicario encargado del culto en el monasterio, de nombre Martín de Ratia o Arratia (Gómez Urdáñez, 2022: 81-82). Este trazó un contexto verosímil para explicar la relación del señor del territorio con la profesa: "acostumbraba venir muchas vezes al dicho monesterio –exponía– y fazer muchas fiestas y banquetes a las señoras monjas", y "oyó decir servía a la dicha señora Francisca"[90].



Fig. 8. *Aragón*, de Juan Bautista Labaña (1619), aumentado, corregido e ilustrado por Tomás Fermín de Lezaun en 1777. Real Academia de la Historia. Detalle, mostrando las localidades del caso: Zaragoza, Sobradiel, Trasobares, Illueca y, junto a ella, Gotor, y Calatayud (todas en la actual provincia de Zaragoza)

En la instalación religiosa, de la orden del Císter, convivían –se decía en el proceso– entre doce y quince monjas. Alguna más se contaba en capítulos de 1530 o de 1535[91]. No era de clausura[92], como aducía el de Illueca para favorecer su aclaración de que sus

[90] AHPrZ, Morata, P-2415/2, f. 93v.

[91] Entre ellas, María Conchillos, hija del infanzón de Tarazona Pedro Conchillos; Blanca Sánchez, de la familia del tesorero real Luis Sánchez; o de otros significativos apellidos, como Albamunta Santángel. AHPZ, Juan de Alfajarín, 1530, ff. 364-365v, 15 junio. Ibídem, 1535, f. 281, 17 diciembre. Ibídem,1540, f. 85v, 4 abril.

[92] Ciertamente, en 1578 Gregorio XIII daba instrucciones para la clausura al abad de Veruela, a cuya autoridad obedecía el monasterio, pero aún en 1605 Paulo V trataba de su introducción, a petición de la abadesa y el

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

visitas a la casa de los Ortal no tenían como objetivo a María, sino a Francisca, puesto que esta venía a Zaragoza a ver a sus parientes y estaba en casa de su madre. Pero los detalles que extremaban el escándalo se referían sobre todo a sus encuentros con la monja Ortal en el monasterio de su señorío, previas "cartas de amores", "sin sobrescripto" –se decía, esto es: anónimas– que hacía llegar Pedro a Francisca a través de sus colaboradores y que esta le respondía con oportunas indicaciones:

> y ya de noches –declaraba el barbero de Illueca Juan Magdalena–, que podrían ser las nueve o las diez horas poco más o menos, vino el dicho don Pedro con uno llamado Luis de Chaves, hijo del alcayde de Illueca, y allí descavalgaron el dicho don Pedro y el que con él vinía [*sic]* y ataron las mulas un poco aparte del camino y assí todos tres juntos fueron al dicho lugar de Trasovares y puso el uno dellos unos palos por unos agujeros de las paredes de un corral que está entre las dos iglesias, del lugar y del dicho monesterio[93], y por allí subieron, el uno dellos primero y ayudó dende encima a la pared a subir al dicho señor don Pedro y después subió el otro y assí entraron en el dicho corral y fueron a la puerta falsa de la iglesia del dicho monesterio y hallaron la dicha puerta apretada mas no cerrada con llave –tal como Francisca habría prevenido– y entraron todos tres juntos y subieron al coro de la dicha iglesia por la escalera y del coro salieron por una puerta a la sobreclaustra, que tiene ciertos escalones para subir a la dicha sobreclaustra, y de allí, la claustra adelante, fueron a la cámara de la dicha Francisca Hortal, monja del dicho monesterio, y hallaron la puerta apretada sin estar cerrada con llave y entraron dentro todos tres y hallaron dentro en la dicha cámara una lampadica encendida y hallaron un candelero de acófar con una candela la qual candela encendieron […] y, encendida, con aquella lumbre entraron todos tres en otra cámara que estaba más adentro y lo ayudaron a desnudar y descalçar al dicho señor don Pedro de Luna y assí se acostó en la dicha cámara en una cama que en ella estaba y mataron la candela y dexaron allí al dicho don Pedro y por mandado del dicho don Pedro se salieron ellos y se fueron por donde entraron y tomaron sus mulas y se fueron[94].

Otra noche –continuaba relatando el barbero– repitieron en parte la operación: dejaron las mulas a "dos o tres tiros de vallesta", entraron por el corral y, esta vez, esperaron a don Pedro en la puerta falsa de la iglesia, como con él tenían acordado.

Otra noche más –seguía–:

> y entraron de la manera que arriba tiene dicho y que entraron en la dicha segunda cámara adonde hallaron y estava la dicha Francisca de Hortal […] estando ella en la cama acostada desnuda y assí en entrando vido –el testificante– que después de saludado y

convento, en un breve dirigido al nuncio. AHN, Clero Secular-Regular, Car. 3762, N.13. y N. 16, respect.

[93] Una, la parroquial, actualmente desaparecida. La del monasterio, renovada a mediados del s. XVI, hace hoy de parroquial.

[94] AHPrZ, Morata, P-2415/2, ff. 273v-274v.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

> habládose se allegó a la cama el dicho don Pedro y la besó a la dicha Francisca Hortal, monja, y luego este testigo y el dicho Luis de Chávez que allí estava le ayudaron al dicho don Pedro a desnudar y descalçar y vido cómo, assí desnudo, se acostó en la dicha cama donde la dicha Francisca Hortal, monja, estaba desnuda acostada y acostose el dicho señor don Pedro de Luna junto con ella en la dicha cama donde los vido besar y abracarse y assí les mandó que se fuessen y se fueron del dicho monesterio y cavalgaron en sus mulas y se fueron a Tierga o a Illueca[95].

Los mismos Magdalena y Chávez volvieron a Trasobares y al monasterio –decía el testigo– otras cuatro o cinco noches, a acompañar a don Pedro y a buscarlo, insistiendo –según era su cometido– en que

> vido al dicho don Pedro de Luna acostarse con la dicha Francisca de Hortal en la cama, desnudos, dentro de la dicha cámara y los vido besarse y abracarse y retocar en la dicha cama el uno y el otro y quedarse allí solos aquellas noches en la dicha cama desnudos […] y ellos entornaban las puertas de las cámaras y se iban[96].

El hijo del alcaide de Illueca, Luis Chávez, trataba de disipar cualquier duda sobre la validez de su testimonio sobre el retozo:

> y algunas vezes saliendo dende la primera cámara, deteniéndose algo en adrescar los vestidos y matar la candela, sintió este testigo grunyr la cama en donde estaban acostados el dicho don Pedro de Luna y la dicha Francisca de Hortal monja y assí se iban y volvían por el dicho don Pedro[97].



Fig. 9. Iglesia del convento cisterciense de Santa María de la Piedad de Trasobares (Zaragoza), renovada a mediados del siglo xvi, con el aún llamado hoy "Jardín de las monjas" en primer plano. Actual parroquial. Fotografía: Carmen Gómez Urdáñez

[95] Ibídem, ff. 274v-275. Tierga dista algo más de una legua de Trasobares y casi dos de Illueca (17 km en total).
[96] Ibídem, ff. 275v-276.
[97] Ibídem, f. 280v.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in



Figs. 10 y 11. *La monja* y *El cura*, de *La danza de la muerte*. Hans Holbein, el joven. *Ca*. 1526. Fotografía: Metropolitan Museum. New York

Pero el testimonio determinante debía ser el del vicario Martín de Arratia:

> que habrá tres años poco más o menos que este testigo entró en el dicho monesterio de Trassovares y paseando por el dicho monesterio vido abierta la cámara de la dicha Francisca Ortal monja […] y entró dentro en la dicha cámara como algunas vezes solía entrar en la dicha cámara y en otras cámaras de las otras monjas, que como es vicario del dicho lugar tiene mucha conversación honesta con ellas, y assí, dize, vido este testigo en una cama que estaba en la dicha cámara, acostados desnudos, al dicho don Pedro de Luna y a la dicha Francisca de Ortal monja […] e que era verano y era la siesta del día, a los quales conoció muy bien porque le hablaron y le dixeron que lo tubiesse secreto[98].

Tenía que ser de día para verlos: los reconoció –aclaraba– "porque estaba una ventana de la dicha cámara donde estaban acostados ubierta, con un encerado"; y aun habló con ellos, para garantizar lo incuestionable de su identificación. Más tarde Arratia se retractaría de su testimonio, considerando que, por su difamación de la monja Francisca, iría derecho

[98] Ibídem, ff. 282v-283.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

al infierno, con lo que descubriría cómo había sido forzado al perjurio con amenazas, además de sobornado con dádivas, por Pedro Martínez de Luna:

> Habéysme de fazer plazer de deposar –le habría dicho, llamándolo a Morata–: dentrando vos en el monesterio de Trasobares como otras vezes solíades fazer os subisteys a la sobreclaustra y entrastes os en la camara de Francisca Artal, monja del dicho monesterio, y que vistes a mí y a la Francisca Artal en una cama hechados y baxo la ropa y en esto me haréys mucho plazer, que si assí lo fazéys yo os lo agradesceré y mi casa siempre estará abierta para lo que os complacerá[99].

El retracto del vicario, que no solo le costaría la cárcel eclesiástica sino finalmente la vida –escondido durante un tiempo, fue hallado por un criado de Luna cuando intentaba pasar a Roma y, llevado a Arándiga, donde estaba Pedro, "ya nunca más ha parecido", declaraba un testigo–, acabaría por provocar la intervención en el caso del propio Carlos V y de sus secretarios, sin duda Cobos, familiarizado con Gostanza, María y las mujeres de la casa, y su colaborador Alfonso de Idiáquez. A otro de los secretarios hechura de Cobos, Juan Vázquez de Molina –su primo, de hecho (Keniston, 1980: 114) –, se le había oído comentar sobre el asunto: "que si en Castilla pasara tal que no se burlara assí don Pedro como en Aragón" (Gómez Urdáñez, 2022: 82-83).

GOTOR

Los relatos insistentes y las apreciaciones dirigidas a demostrar que no había duda de que Pedro y Francisca Ortal habían tenido trato carnal eran prácticamente los mismos que los que se hicieron constar cuando Pedro Martínez de Luna e Inés de Mendoza consumaron su matrimonio ante testigos, después de solemnizarlo ante la faz de la Iglesia, un 27 de mayo de 1532, en el monasterio de la Consolación de Gotor, situado a poco más de media legua de Illueca, el cual había fundado Jaime Martínez de Luna, padre de Pedro, diez años antes:

> dentro la yglesia del dicho monasterio, en presentia (*sic*) de los nobles y magníficos don Francisco de Mendoza, habitador de la villa de Almazán de (*sic*) Reyno de Castilla, et don Miguel Gilberte, habitador de la ciudad de Saragoza (*sic*) y de presente presidente (*sic*) en el dicho monasterio, y de otras personas y de mi Yaime (*sic*) Malo, notario público, y testigos debaxo nombrados, el venerable morsen (*sic*) Bartholomé Origuel, presbítero vicario de la villa de Illueca, dixo la messa nuptial (*sic*) a los espectables nobles

[99] AHPrZ, Morata, P-2415/2, f. 6r y v. Al mostrar reticencias, el de Luna hizo que fuera a declarar a Calatayud acompañado: "dixendo a Luys Chávez, criado suyo: vos Luys de Chávez, anda, yd con él y no me lo dexéis de la halda hasta que haya ydo a Calatayud y haya deposado y hecho lo que me a ofrecido". Por su testimonio falso recibió el vicario paño fino negro "para una ropeta como sayón de cenir", un rocín y diez ducados. AHPrZ, Morata, P-2415/2, ff. 6v-8, 11v-18v. María Ortal contra Martín de Ratia. *Vid.* Gómez Urdáñez, 2022: 81-82.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in



Fig. 12: Lápida funeraria del alcaide de Illueca "Pedro de [Cha]ves" y su mujer "A[...] de Mendoza", fallecidos en 1550 y 1540, respectivamente, recuperada en el monasterio dominico de Nuestra Señora de la Consolación de Gotor (Zaragoza). Fotografía: Carmen Gómez Urdáñez

muy magníficos señores don Pedro de Luna, señor de la villa y baronía de Illueca, y doña Ynés de Mendoza, mugier (*sic*) que fue en las primeras nuptias (*sic*) del muy noble señor don Francisco Ferrando de Luna, señor de Villafeliche, hermano del suso dicho don Francisco de Mendoza y agora mayor que es del dicho don Pedro de Luna, y los dos de rodillas oyeron la dicha missa con todas aquellas solemnitades (*sic*) que en semeyantes (*sic*) missas se suelen dezir necessarias acostumbradas y, ante de la dicha missa, a la puerta de la dicha yglesia toccaron (*sic*) las arras y les disieron las amolestaciones (*sic*) acostumbradas, y todo lo suso dicho fue fecho y assi lo vimos y oymos yo dicho notario y los testigos infrascriptos y todos los arriba nombrados (…) et luego después de fecho lo suso dicho los dichos día, mes, anno ariba (*sic*) calendados, en el dicho monasterio, dentro de una cámara de aquellas señoras[100], don Pedro de Luna y doña Inés de Mendoza se desnudaron y acostaron en una cama que en la dicha cámara havía y estando assí desnudos y acostados en dicha cama, en presencia de los suso dichos don Francisco de Mendoza et don Miguel Gilberte y de mi dicho notario y testigos suso dichos

[100] El convento era de frailes dominicos.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

> infrascriptos, los dichos cónyuges se vesaron y abracciaron, y de todo lo suso dicho los dichos señores don Pedro de Luna y Ynés de Mendosa (*sic*), conyuges, requirieron por mí dicho notario ser testificado acto público[101].

De nuevo se registraba todo, además, ante notario.

en la corte

Los extremos del proceso entre Pedro de Luna y María Ortal se conocieron en la Corte, después de que ya en su momento se hubieran difundido el enamoramiento y aun el casamiento de Pedro, tanto en Zaragoza como en las Cortes de Monzón, "*apud graves et nobilissimos viros et alias graves personas*"[102], habiendo llegado a oídos no solo de su ex familia política –"el visorrey Juan de Lanuza dixo a don Pedro de Luna que le habían dicho que estava casado con la Ortala, que se maravillava", relataba un testigo (Gómez Urdáñez, 2022: 75, nota 64)–, sino también de la propia Inés de Mendoza, quien habría llegado a contrastar la información personalmente con la propia María Ortal, diciéndole en consecuencia a Pedro "*quod non erat nobilis militis officium non servare fidem dicte Marie de Ortal pro ut obligatus erat*"[103] –no obstante lo cual llevaría adelante su matrimonio–.

Efectivamente, uno de los testigos de la parte de María, el mercader Bartolomé Fortún, declaraba que estando "en la Corte, en casa del secretario Vázquez [Juan Vázquez de Molina, *sobrino* de Cobos[104]], también oyó dezir que don Pedro haría tan mala cossa –esto es: que sí era de creer, conociendo al personaje– y que si en Castilla pasara tal que no se burlara assí don Pedro como en Aragón" (Gómez Urdáñez, 2022: 82-83). No era de extrañar una tal circunstancia: los mercaderes, como los propios Ortal, eran asiduos de la Corte, a cuyos poderosos integrantes servían con sus actividades mercantiles y bancarias, e igualmente como portadores de fiables noticias, pues en ellas radicaba buena parte del éxito de sus operaciones. El propio hermano de María, Jerónimo, había facilitado créditos y caras piezas de guadamecíes a Juan Rodríguez de Fonseca, obispo de Burgos, consejero real, fallecido en 1524, y también fue el mismo Jerónimo quien en 1521, en el contexto de la movilización contra los franceses en la guerra de Navarra, llevó la noticia de la elección de Adriano VI primero a Calahorra y, acompañado de Blas Ortiz, provisor de Juan Castellanos de Villalba, obispo de esta sede, finalmente a Vitoria, donde se encontraba el recién elegido pontífice (Gómez Urdáñez, 2022: 56).

---

[101] AHPrZ, Morata, P-2430/2, ff. 294v- 295. Nótese cómo la parte del rito nupcial, esto es: la entrega de arras y las amonestaciones, se efectuó en la puerta de la iglesia, antes de entrar en ella para oír la misa, como se representa en muchas pinturas de la época, según ya señaló M. C. García Herrero (1990, I: 220-221).
[102] AHPrZ, Morata, P-2415/2, f. 54.
[103] Ibídem, P-2430/1, ff. 111r y v, 112v, 113, *passim.*
[104] *Cfr.* Keniston (1980: 114).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

Conocido, así pues, en la Corte el escandaloso caso del alférez del reino, fue el retracto del vicario de Trasobares Martín Arratia el que justificó la intervención del mismo emperador. En una carta escrita en primera persona y firmada de su mano, dirigida al regente de la gobernación de Aragón Francisco de Gurrea, Carlos requería a este información puntual de los hechos con "mucho secreto", porque –exponía– "esta revocación importa mucho al bien de la justicia", y "para que Nos podamos mandar proveer sobre ello como convenga", "en lo qual –advertía al gobernador– no haya falta ni dilación alguna, por ser cosa de tanta importancia" (Gómez Urdáñez, 2022: 81-82).

La carta de Carlos se dató en Toledo el 30 de abril de 1534. El 1 de julio la Rota de Roma dictó nueva sentencia reiterando no haber entre Pedro y María "ningún matrimonio", la cual apeló María. Roma confirmó la sentencia y María volvió a apelar, con el mismo resultado, emitido por el tribunal eclesiástico ya en 1535. No habría más apelaciones. En marzo de ese año, pocos días después de la partida del emperador de Zaragoza, en la que había permanecido entre el 13 y el 18 de marzo, y encontrándose ya Carlos en Barcelona, la estela de sus oficiales que quedaba en la ciudad resolvería definitivamente el caso. El secretario y consejero Alfonso Idiáquez, colaborador de Cobos, ejecutaba los pasos de una compensación a María de cuantía extraordinaria: 168.000 sueldos, que serían retribuidos en tandas anuales, garantizadas por las villas y lugares del señorío de su oponente. Junto a Idiáquez, que adquirió la comanda a su nombre en primera instancia para transferírsela después a María, gestionaron el compromiso los procuradores respectivos de los dos implicados en la causa: Lupercio Ortal, infanzón, doctor en derecho, hermano de María, e Inés de Mendoza, esposa de Pedro Martínez de Luna (Gómez Urdáñez, 2022: 77-78).

Dos años después, en julio de 1537, Juan Fernández Manrique de Lara, marqués de Aguilar, enviaba a Francisco de los Cobos una carta desde Roma en la que le comentaba: "La señora María Artal me embió aquí a mandar absolutamente acabase un negocio suio, el mandato fue tan determinado, que *por venir de donde* viene, no pude hazer otra cosa sino con todas mis fuerças entender en él". La procedencia del respaldo de María no era Cobos –se deduce de la fórmula que Aguilar compartía con él cómplicemente–, sino alguien a quien ambos, embajador y primer consejero imperial, rendían pleitesía. La conexión de los y las Ortal con la Corte, a raíz de la ignominiosa causa de María, se situaba, pues, por encima del propio Cobos, con quien H. Keniston relacionó en su día, a través de esta y de otra carta más en la que se la menciona, a una "María Artal" desconocida para el autor (Keniston, 1980: 196). En la reactivación del proceso de los años setenta la parte de Miguel, conde de Morata, también intentaba reducir el apoyo que tuvieron los Ortal en la Corte a una relación personal, amorosa, de Idiáquez y de Cobos con la bella María: "*qui erant amore capti Marie*", "*et sic erant passionis pleni*" (Gómez Urdáñez, 2022: 79-80), pero la coyuntura, se ve, tuvo otro alcance, atinente como era el caso a la autoridad y el ejercicio de la justicia real.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

La segunda carta alusiva a María "Artal" referida por Keniston es ya de julio de 1542. El canónigo tesorero de la Seo Alonso de Rávago, capellán del emperador, informaba sobre ella a Francisco de los Cobos:

> He visto a María Artal, está muy gorda y no hermosa. Paréçeme que ha ya hecho su viaje. Holgose de saber de Vuestra Señoría y con sus encomiendas nunca le faltan negoçios, agora suplica a Vuestra Señoría por esta carta que aquí va hecha, y por un renglón de su mano, ella y las demás besan las manos a Vuestra Señoría (Keniston, 1980: 196; Gómez Urdáñez, 2022: 80).

María había perdido su belleza, pero no su relación de confianza con el secretario y consejero Cobos, lo mismo que, cabe entender, "las demás" mujeres de su casa.

Poco después, en 1543, el comendador de León casaría a su hijo Diego con la hijastra de Pedro, Francisca Luisa de Luna, hija de Inés de Mendoza y de Francisco Fernando de Luna, marqués de Camarasa. En mayo del mismo año Carlos V valoraba al ya conde de Morata y Virrey como "el menos malo" de los posibles ostentadores de este cargo en Aragón, en su *instrucción secreta* al príncipe Felipe (Fernández Álvarez, 1973: II, 111-112; Keniston, 1980: 248). Tal estimación se quedaba corta a los ojos de muchos regnícolas, como se ponía de manifiesto en las Cortes de 1547, año de la muerte, en Úbeda, de Francisco de los Cobos y también, azarosamente, en Múnich, de Alfonso Idiáquez:

> En estas Cortes –consignaba años después el canónigo de la Seo Diego de Espés– hubo grandes passiones de algunos de los del reyno con el birrey don Pedro de Luna, y llegaron a tanto que suplicavan al prínçipe lo quitasse y removiesse de aquel ofiçio. Y teniendo el arçobispo [don Hernando de Aragón] mayores quexas que nayde, y que fuera más creydo del prínçipe, nunca quiso hablar en cossa suya por estar el emperador aussente y no dar pesadumbre al prínçipe, ni detener su serviçio sino en cosas jenerales y que conbiniessen al reyno (Espés, 2019: 743).

No faltarían otras muestras de lo inicuo de sus acciones en el ejercicio de su oficio, causantes de nuevas quejas[105] y de la reprobación de su persona. A ellas se sumaría su insolvencia económica, cargados de deudas su casa y su estado (Abadía, 1998: 119, 226), y a su muerte, en 1570, su ignominioso legado de la cuestionable legitimidad de su descendencia para hacerse cargo de su herencia, por su matrimonio, en 1528, con María Ortal.

En 1550 moría Gostanza Almazán y Ortal, madre de María, tras haber ordenado su testamento el año anterior mencionando especialmente *la jarra y el bernegal* de vidrio "que me dio Cobos"[106]. María la seguiría en 1566, dictadas ya también sus últimas voluntades,

[105] *Cfr.* Panzano (1705: 407).

[106] No fue el único regalo de este tipo hecho por el secretario imperial a una dama. Como documentó H. Keniston (1980: 133), en 1533 el embajador aragonés Lope de Soria, que había recibido para él, en Venecia, una

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in



Fig. 13. Carlos V (dcha.), Fernando rey de romanos (izda.) y, en segundo plano, en medio de ambos, Francisco de los Cobos. Grupo de la epístola de la cripta del monasterio de Santa Engracia, procedente de la capilla de los Ortal, dedicada a los Reyes Magos. Damián Forment (atribuido). Fotografía: Carmen Gómez Urdáñez

en las que desglosaba un considerable patrimonio, una pequeña parte del cual se destinaba a un Lupercio Ortal cuya identificación solo conocían dos personas y, tras la apertura del testamento, el notario encargado de darle cumplimiento. Varios de los testigos de la causa por pretensión de matrimonio se refirieron a la preñez de María –y a un supuesto aborto–, como también, con intereses contrarios, a la de la monja Francisca[107]. María no ocultaba, en cambio, en su testamento a sus sobrinos hijos naturales de sus tres hermanos clérigos en el cabildo de la Seo, los dos priores y el canónigo enfermero (Gómez Urdáñez, 2022: 95-99), de quien se identificaba a su duradera manceba.

La capilla familiar de los Reyes Magos adosada a la cripta de Santa Engracia acogió los restos de Gostanza y de María, junto a los que ya yacían en ella de Felipe Ortal,

gran botella de cristal adornada de nácar, le sugirió evitar el riesgo de que se quebrase enviándosela a la dama acompañante de la condesa de Novellara, Cornelia, a la que Cobos era afecto.

[107] Sobre María, AHPrZ, Morata, P-2430/1, f. 110r y v, *passim.* "Las cosas assí estando, hablando algunas vezes con la dicha Francisca Hortal, monja, este testigo, la dicha Francisca Hortal le dixo y confessó que estaba prenyada del dicho señor don Pedro y que si quería que él podía ganar las albricias". AHPrZ, Morata, P-2415/2, f. 276. Ibídem, f. 281.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

marido y padre de ambas respectivamente, fallecido hacía tiempo. De su cercenado y luego destruido retablo, los dos grupos de esculturas supervivientes testimonian hoy las relaciones de estas mujeres Ortal, integrantes de una importante y hasta ahora prácticamente desconocida familia, con los oficiales reales en el reino y en la Corte. Como ya se ha dicho, entre los personajes de uno de estos grupos, que representan a los Reyes Magos y a sus acompañantes en sus séquitos, se encuentran, personalizándolos, Carlos V –junto a su hermano Fernando, Rey de Romanos– y Francisco de los Cobos, este, con gorra de alas bajadas y túnica talar, como ilustración del buen consejero del que sabe servirse un rey sabio elegido de Dios para regir, por su delegación, sus dominios. Formando parte de una aún más compleja composición, resuelta sin duda para los Ortal por el gran escultor Damián Forment, este habría realizado la obra en los años del proceso por pretensión de matrimonio de María (Gómez Urdáñez, 2022: 103 y ss.)[108].

Epílogo. De Zaragoza a Nápoles

En los años setenta, cuando, a raíz de la muerte de Pedro Martínez de Luna, se activó el segundo proceso sobre la validez de su matrimonio con María Ortal, todavía vivía la doncella Ana Navarro que había presenciado la escena de la toma de las palabras de presente entre ambos, en la puerta de la cámara junto a la sala baja de la casa de Esperanza, señora de Sobradiel. Conocido por el conde Miguel que ella y su hermana Francisca declararían por la parte contraria de su primo Juan de Luna, señor de Purroy, puso en marcha una indagación cuyos resultados revelan otros ambientes y otros espacios de desenvolvimiento de las vidas de estas mujeres carentes de toda protección; aunque no otras actitudes y argumentos conducentes a su descalificación.

El cuestionamiento de la honestidad de María que había llevado aparejada la vía de la defensa de Pedro, al considerarla *su amiga*, como –decía en su día– lo era de otros, que *le servían*, constituyó para la menor de los Ortal y para su familia un hiriente agravio; inferior en agudeza, sin embargo, al que se propinó a su hermana monja Francisca, de la que los testigos del de Morata –entre ellos otras dos monjas de Trasobares– declararon tenía además trato carnal con el vicario de Jarque, y también con Juan Molón, clérigo en Cariñena. Las conversaciones con el primero en el locutorio, que manifiestamente complacían a ambos –se decía–, dieron pie a la acusación. No se enuncia en el proceso cuál fue el sustento de la segunda con el clérigo Molón, que –se reforzaba así la declaración– habría provocado desavenencias entre Francisca y su afecto vicario de Jarque[109]. Pero, siendo *recio* este último lance –Pedro Martínez de Luna también fue absuelto de tal

[108] *Vid.* sobre su cronología, dentro de la obra de Forment, Morte García (2002: 168-172; 2009: 260-263).

[109] AHPrZ, Morata, P-2429/2, ff. 31-33v; 61v-62v; 69-72 (por 71), *passim*. Francisca saldría de Trasobares al monasterio de Cambrón (Huesca), de la misma orden, para no volver sino muerta, para su sepelio. Ibídem, f. 129r y v, *passim*.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

sacrilegio, que cometió "*instigante diabolo*", justificaba el juez apostólico Juan Muñoz, arcediano de Tarazona[110]– no llega a la inclemencia esgrimida en el caso de la recuperada testigo Ana Navarro, acompañada de su hermana Francisca, ambas hijas de padres pobres, la madre conversa de mora, y originarias de la localidad de Vierlas, próxima a Tarazona (Zaragoza), de la que en su día –se informa en el proceso– fueron expulsadas por sus fechorías. Comenzó en ese momento su azarosa deriva, que las llevó a Tudela, donde Ana casó con un mozo de mulas que pronto la dejó viuda[111]; a Zaragoza, integrando el mundo miserable del servicio, del que fácilmente pasaron al amancebamiento[112]; a Barcelona y, cruzado el mar –Ana como *amiga* de un alférez, "vizcayno de nación"–, a Roma y a Nápoles. En esta última ciudad testigos obtenidos sin mucho esfuerzo por allegados del conde Miguel, principalmente procedentes de la colonia española entre la cual se movieron las hermanas –militares y del servicio de altos oficiales del reino en varios casos– [113], encadenaron episodios de sus vidas a cual más aciago, entre el amancebamiento, la alcahuetería y la prostitución en la calle neopolitana *de los Griegos*[114], extendiendo su degradación a las hijas que habían tenido; concretamente, Ana, una del mayordomo del

[110] Ibídem, pergamino, 1534, 18 de mayo, *passim*.
[111] Ibídem, P-2430/1, f. 59v, *passim*.
[112] Ibídem, f. 107v.
[113] "María Ramírez, cordovesa, en el fundigo del polvorista; Madalena de Luna, de Çaragoça, junto al postigo del virrey de Nápoles, a la puerta de la cadena, al lado de Morales, cordonero; Anna Amadora, en la calle de las Campanas; Joan de Loso, especiero de Guadalayara; Joan de Suesa, de Murcia, cabe la Esperança"; también, se indicaba: "que pregunten a Osorio, lugarteniente de la compañía de a caballo d'Espés, que este sabrá dezir dellas y dará muchas personas que las conocen y saben sus defectos; (…); done Nicola, prete cabe san Josephe […]; Giraldo el cantor y su mujer y su criada dirán dellas"; Ana García, que "bive en Roma y es amiga de Nicolo el vehedor del cardenal Granvela y estuvo en servicio del Anna por parte del capitán Gerónimo Francés, que era amigo del Anna, la qual puede dar relación de la vida que an hecho; la Ginesa podrá dezir a qué edad vinieron a Roma y de su vida muy largo: tenía muy buena hazienda y todo se lo a gastado con sus rufianes; Lumbreras bive cabe Montecalvario y sabe destas mugeres; el secretario del señor duque de Soma que nos dexe poner por escrito lo que se acuerda, así de que fue amiga como su alcagueta"; "uno que está en casa de la del atambor al lado de la espadera; Perales sabe dellas"; Brianda de Cacares y su marido Casales; el capitán Diego López de Angulo, cabe Santiago, sabrá dellas, y sabe lo de Alano y sobre lo de la muger y lo de los mochachos que se allaron en la yglesia; Peñalosa bive cabe Montecalvario y podrá dezir de Alano y de la calle de los Griegos destas mugeres; Alonso Díez y Gregorio Real; Alarcón, soldado del castillo las conoce meyor (sic) que ninguno; el de los antojos que escrive en palacio llamado Alexandro; el cantor mayor del virrey –"de la capilla de su excelencia", en otro lugar–, contrabaxo, llamado Giraldo, las conoce; preguntar a la muger de Bargas un xiquito, que fue alabardero destas mugeres; Castillo sabrá dellas; Aroyazo el largo sabrá dellas; la Ginesa sabrá dellas y podrá dezir de qué edad vinieron a Roma; el secretario del señor duque de Soma; Laura Navarro, madre de Juan Antonio Navarro que está preso en el criminal porque dezía mal del vir[r]ey"; además: "Domingo Crespo, continuo de su Magestad"; "el capitán Lisón"; "Isabel Ximénez, de Caragoça"; "Francisco del Castillo y Virgilia su mujer"; "Don Pedro de Arias"; "Juan Antonio, corredor de caballos"; Miguel Coloma; Joan de Villena; "el capitán Nicolo Dracolao, griego"; "doña Hisabel de Castilla, hija que fue de don Pedro de Castilla, govierna los Incurables; Julio Alato y su hermano Joan Paulo Alato y su madre, *oppidi* de Alano; Gaspar Visca, notario; Joan Angelo, notario; el capitán Francisco Santiago; Cola de Marsilio y sus hermanos; Cola de Colantonio Napolione; Juan Antonio de Mastromuche y su hermano; Baptista de Joan de Renzo y su madre Antonesca"; etc. AHPrZ, Morata, P-2430/1, ff. 50-54, 58, *passim*.
[114] Entre otros, Ana había sido *concubinaria* de Íñigo Gómez, criado de don García de Toledo, del cual había tenido hijos; de Felipe de Aguilar, gobernador de Alano, en los Abruzzos; y de "*alterius nominati Pereda, necnon alterius fratris eiusdem Pereda et plurimum aliorum*" (Ibídem, f. 65v, *passim*); y también –se decía– de Don Pedro de Castilla, que había sido condenado por la Inquisición, lo que convertía a Ana además en sospechosa de herejía". Ibídem, f. 66v.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 172/25 INC.01(17X 24).indd

virrey don García de Toledo, y Francisca –antes María; también ambas hermanas habían cambiado su apellido por el de Salcedo al pasar a Italia–, dos del maestresala del mismo señor, de las cuales, llegado el momento –se decía–, habían vendido su virginidad[115]. Inconvenientemente grávida la hija de Ana, dio a luz a dos criaturas en un parto, que ella y su progenitora abandonaron una noche en el cementerio de la iglesia de la localidad de Alano, en los Abruzzos, en donde a la sazón residían, Ana como cuestionada mujer –seguramente *amiga,* se decía– del gobernador de la plaza, Felipe de Aguilar. Antes de que nadie pudiera recoger a los expósitos, llegaron los perros que los devoraron, dejando reconocibles solo sus manos, sus cabezas y algunas partes de sus pies[116]. Por este delito madre e hija fueron a la cárcel de la ciudad de *Cheta* –Chieti– y luego a la de Nápoles, en donde la hija de Ana fue atosigada, esto es muerta por envenenamiento[117]. Su madre sería liberada después por un afecto con suficiente potestad.

Reprobadas, en fin, "las Salcedas" por la parte de Miguel de Luna por esta su condición vil y mísera – "por diez ducados harán cien testigos falsos", se aducía–, por si acaso se les intimidaba preguntándoles si conocían al virrey de Nápoles, primo de Inés de Mendoza; al "presidente del criminal de Nápoles" –en donde estaba preso el marido, o amigo, de Ana, Felipe de Aguilar–, llamado don Pedro de Mendoza, primo hermano de la misma Inés de Mendoza; y al duque de Sesa, "casado con [la] hermana del marqués de Camarasa, cuñado del conde de Morata, yerno de la señora doña Ynés de Mendoza, casado con la marquesa de Camarasa, su hija"[118].

Estas estampas de "las Salzedas", buscadas con empeño por el segundo conde de Morata, muestran, como se ha dicho, otros escenarios, en general los de la pobreza –"la vida de ellas a sido que an bivido cono pobres mugeres siendo cortesanas", resumía un testigo–, frente a los de la riqueza y la influencia, política y religiosa, de las mujeres de la relevante familia Ortal; pero no un distinto grado de iniquidad en la estrategia procesal que los dos Luna señores de Illueca, Pedro y su hijo Miguel, entendieron, en el contexto de su época, era la idónea contra sus oponentes femeninas, de una y otra condición. La literatura, que trató los recaudos de los conventos y los recados y las visitas a las profesas en sus locutorios (Fernández de Avellaneda, 2014: 181 y ss., por ejemplo), y los matrimonios "por amor y sin dote"[119], también recogió a grandes rasgos esta realidad:

> No soy yo mujer de todos, como otras disolutas –afirma la moza gallega de la venta que el Quijote de Avellaneda convertirá en infanta y "soberana señora"–. Doncella, pero

[115] "*quod predicta Anna tradidit quandam eius filiam pretio et premio deflorandam eiusdam militi neapolitano*". Ibídem, ff. 65v y 66; 108v, *passim.*
[116] Ibídem, ff. 65v, 73, 129, *passim.*
[117] Ibídem.
[118] Ibídem, ff. 130v-131.
[119] "La mayoría de las veces, casi siempre, las mujeres que se toman por amor y sin dote acaban mal: porque el amor del que corre sin freno a casarse rabioso de amor es como el fuego que devora la chimenea, que hace un ruido que aterrorizaría al Tíber, y resulta que después se puede apagar con dos palanganas de lejía" (Aretino, 2000: 395).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

recogida, mujer de bien y criada de un ventero honrado y engañome un traidor de un capitán, que me sacó de mi casa dándome palabra de casamiento; fuese a Italia y dejome perdida, como vuesa merced ve (Fernández de Avellaneda, 2014: 55-57).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

ESTANCIAS FEMENINAS EN EL PALACIO DEL BUEN RETIRO DURANTE EL REINADO DE FELIPE IV: DE ISABEL DE BORBÓN A MARIANA DE AUSTRIA

Mercedes Simal López[1]
Universidad de Jaén

La creación y decoración del palacio del Buen Retiro por parte del conde-duque de Olivares constituye sin duda una de las empresas artísticas más importantes del reinado de Felipe IV "El Grande".

Creado como lugar de recreo y no de gobierno, tal como recogía la etiqueta y distintas publicaciones contemporáneas –como el *Origen y dignidad de la caça* de Juan Mateos Ballesteros, en donde era descrito como "fabrica de grandeza, y recreación capaz de la asistencia de sus Magestades, ya para divertirse, ya para ser festejados" (Mateos, 1634: 13)–, si bien son muchos los estudios dedicados a las colecciones de obras de arte que alhajaron las estancias públicas y las que componían el cuarto del rey en este edificio[2], las noticias que tenemos sobre los espacios ocupados por las soberanas en el palacio son muy escasas.

Además de servir de lugar en el que esperar hasta que estuvieran listas las entradas solemnes de las soberanas a la Villa y Corte, o al que retirarse durante Cuaresma o períodos de luto, el Real Sitio era utilizado por las reinas para disfrutar de todo tipo de fiestas y diversiones –desde toros a academias literarias y todo tipo de representaciones teatrales–, así como para deleitarse en sus jardines o navegar en el estanque grande (fig. 1). Sabemos que Isabel de Borbón siguió con interés el avance de las obras, visitándolas en varias ocasiones[3]. Y era aquí donde las soberanas también podían recibir audiencias y se reponían de enfermedades y descansaban durante sus embarazos, si bien el parto

[1] https://orcid.org/0000-0002-6128-8373. Este trabajo se ha realizado en el marco del grupo de investigación "Arquitecto Andrés de Vandelvira" de la Universidad de Jaén (HUM-573) y de la Estructura de Investigación EI HUM9_2021.

[2] Sobre las colecciones del Retiro en las décadas de 1630 y 1640, véanse los siguientes textos de referencia (con numerosa bibliografía precedente): Domínguez Bordona (1933: 83-90), Caturla (1947), Azcárate (1966), Brown y Elliott (2005) y Simal (2017a).

[3] A comienzos de 1633 la Reina hizo una visita a las obras, ya que por ese motivo la víspera se sirvió una cena a los oficiales y peones que trabajaban en el palacio por orden de Crescenzi (Libranza de 14 de enero de 1633. Archivo General de Simancas [AGS], Tribunal Mayor de Cuentas [TMC], 4ª época, leg. 3763, citada en Azcárate (1966: 111). Del mismo modo, en marzo de 1635 los *Avisos* de Madrid informaban de que los Reyes se trasladaron al Buen Retiro para ver las últimas construcciones que se habían realizado, entre las que destacaba el patio grande para las fiestas y el "*salone principale p[er] le commedie*" y también admiraron los nuevos "adornos riquísimos" que se acababan de comprar (*Avisos* de Madrid, 10 de marzo de 1635. Archivio di Stato, Florencia [ASF], Mediceo del Principato [MPr], f. 4.960, f. 776), y en el mes de agosto de nuevo los *Avisos* mencionaron que la reina y el príncipe acudían con frecuencia al real sitio para ver los nuevos estanques, las fuentes y la

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in



Fig. 1. Juan de la Corte. *La familia real visita una arquitectura efímera construida en el patio del caballo, guiados por el conde-duque de Olivares*. 1635-1640. Pollok House (Glasgow)

tenía lugar en el Alcázar, por su calidad de residencia oficial del monarca (Carlos Varona, 2019). Así mismo, desde el real sitio las soberanas también podían atender asuntos devocionales de diversa índole, bien en el oratorio del rey, la aneja iglesia de San Jerónimo o en el vecino convento de Nuestra Señora de Atocha.

Por ello, a través de las figuras de Isabel de Borbón –espléndidamente representada en uno de los retratos ecuestres del Salón de Reinos (Oliván, 2011: 271-300)– y Mariana de Austria –quien, por su condición de soberana y, posteriormente de reina viuda, a lo largo de su vida residió en distintas zonas del palacio– hemos querido profundizar en este escurridizo tema.

El área femenina del nuevo palacio del Buen Retiro

Cuando el nuevo palacio del Buen Retiro fue solemnemente inaugurado en diciembre de 1633, las únicas estancias concluidas y amuebladas de esta residencia eran los cuartos de los reyes[4].

ampliación de las habitaciones y jardines que se estaba realizando (*Avisos* de Madrid, 11 de agosto de 1635. ASF, MPr, f. 4.960, f. 1055).

[4] Respecto a este tema, dimos un primer avance en Simal (2016: 137-178).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

En el caso de Isabel de Borbón, sabemos que sus aposentos se localizaban en la zona de nueva fábrica, entre el cuarto viejo de San Jerónimo y la crujía sur del patio principal, en el *piano nobile* o piso principal, sin seguir el rígido sistema de correspondencia axial que caracterizaba la distribución de los aposentos reales en el real alcázar de Madrid, debido a la particular génesis del Retiro y a las funciones con las que fue concebido (Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 1997: 214).

El acceso a esta zona se podía realizar bien a través del cuarto del rey o desde la escalera de bufones, ubicada en la Torre del Reloj, que según Palomino, era utilizada habitualmente por la familia real para tomar los coches y acceder al jardín de los Reinos (Palomino, 1988, vol. 3: 233-234).

Los datos que conocemos sobre la disposición del cuarto de Isabel de Borbón datan de la inauguración del Buen Retiro, cuando el cuarto de la reina estaba compuesto, al menos, por siete estancias: la alcoba en donde dormía, una pieza para vestirse, otra que daba a un mirador y en la que los reyes tomaban el sol, otra pieza decorada con una tapicería y mobiliario de las Indias, otra sala de gran tamaño en la que estaba colgada la mejor tapicería del palacio, y que por lo tanto debía de tener un uso oficial y de representación, y otras dos piezas que servían de recámara. También sabemos que la cámara y antecámara de la reina se situaban en las inmediaciones del cuarto de los frailes y que sus estancias contaban con una pieza de estrado, que desde un "callejón" se comunicaba con las tribunas de san Jerónimo[5].

En cuanto a su alhajamiento, las cuentas conservadas permiten conocer que las distintas estancias tenían las paredes revestidas de tejidos de color rojo, similares a los que cubrían las puertas[6], y todas las piezas "están alombradas con braseros de plata y las puertas y ventanas con cortinas, los aposentos de grana con grana y pasamanos de oro, [y] las galerías de cordellate de Rubielos con lo mismo"[7].

La "alcoba grande donde duerme la reyna", que contaba con una "puerta secreta" que conducía al cuarto del rey, y aneja a su oratorio[8], estaba amueblada con "dos camas de Portugal de évano y bronce con "colgadura de felpa açul mosquerada de oro y el aforro de felpa corta", y sus paredes estaban guarnecidas con una tapicería "de jardines [...] recién venida de Flandes". Entre las dos camas estaba "la tribuna al altar mayor del convento" de san Jerónimo, y asimismo tenía otras dos puertas grandes que comunicaban con la

[5] Conocemos la existencia de una pieza de estrado en el Retiro desde 1634, gracias a que en esa fecha se colocaron en ella tres rejas: AGS, TMC, 4ª época, leg. 3.764. Así consta también en la descripción que Magalotti hizo del real sitio en 1668 (1927, I: 104), con motivo de la visita de Cosme de Medici, y en el inventario de Carlos II (*Fernández Bayton*, 1975, II: 223, asiento facticio núm. 72). Sobre este tipo de estancias en el siglo XVII, véase Aguiló (1990: 106-109).

[6] Sobre la importancia de los tejidos italianos en la decoración de estancias, véase Rodríguez y Vila (2006: 57-68) y Dominicis (2014: 307-324).

[7] Así consta en la descripción del palacio realizada con motivo de la inauguración conservada en el Archivo de la Nobleza [AHNOB], Osuna, Cartas, leg. 198-33, transcrita en Chaves (1992: 222), y en las cuentas de los gastos que realizó Jerónimo de Villanueva para el amueblamiento del Buen Retiro, octubre 1633-marzo 1634. BNM, mss. 7.797, f. 172v, asiento 4.

[8] Sobre la evolución de la decoración de esta estancia durante los reinados de Felipe IV y Carlos II, véase Simal (2022).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).indd

sala en donde la reina se vestía. Esta habitación, de pequeño tamaño, estaba decorada con una tapicería de "Decia" que había aportado el duque de Medina de las Torres, y sus únicos muebles eran cuatro grandes espejos, muy adecuados para los usos de la estancia.

De esta pieza se pasaba a otra, en donde estaban colgados el resto de paños que componían la serie de "Decia", y que tenía una zona con vidrieras y cortinas de paño de Segovia teñido con cochinilla y decoradas con pasamanería de oro de Milán, en donde estaba el balcón en el que los reyes tomaban el sol y disfrutaban de las vistas del jardín, denominado "de la Reina"[9].

Dicho jardín de la reina estaba decorado con dieciséis fuentes de mármol "que el condestable truxo de Italia y las tenía en su quinta"[10], colocadas cuatro en el centro, y las doce restantes en hornacinas, tal como puede apreciarse en la *Veduta del Ritiro vista da S[an] Bigio* realizada por Andrea Parigi hacia 1668 conservado en la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano (fig. 2), y que muy probablemente fue realizada en Madrid durante la estancia del artista en la corte, a la que llegó formando parte del séquito de Cosme de Medici[11]. Los cuadros del jardín estaban dotados de celosías, y era aquí en donde se ubicaba el zaguán de los coches, junto a la torre del reloj, por donde sus majestades accedían al palacio en carroza. Este gran espacio abierto fue el elegido en octubre de 1642 para colocar la escultura ecuestre de bronce de Felipe IV realizado por Pietro Tacca que haría que este lugar pasara a ser conocido a partir de entonces como el jardín del caballo, en donde el conde de Sandwich también vio durante su visita al real sitio a finales de la década de 1660 una fuente rematada con la escultura de un tritón, de la que se conserva un dibujo en su diario[12].

La siguiente estancia del cuarto de la reina estaba decorada con un marcado gusto oriental, ya que en ella había una colgadura "de Diego de Alburquerque, caballero portugués, hecha en la China, con alombra y sillas de los mismo" (Chaves Montoya, 1992: 222).

A esa sala le seguía otra de mayor tamaño, debía estar destinada a recibir audiencias, dado que estaba decorada con una rica tapicería, cedida a regañadientes por don Fadrique de Toledo, que era "la mejor que allí ay", tasada en 211.000 reales[13]. Y a continuación,

[9] AGS, Secretarías Provinciales [SP], libro 412, ff. 14-15. Este espacio tal vez se corresponda con la denominada galería o "pieza de los vidrios", para la que se costearon distintas pilastras, una cornisa y bastidores en enero de 1633 (Archivo de la Venerable Orden Tercera, Madrid, leg. 169-2, s. f.).

[10] En su quinta madrileña de Mirafuente –vendida por el VI condestable de Castilla a la corona el 1 de diciembre de 1630, y conocida sobre todo como la "Fuente del Berro"– dicho noble había instalado en sus jardines un total de veintitrés fuentes de mármol traídas de Milán en julio de 1613, así como distintas esculturas y pedestales y columnas. Tras ser adquirida, la mayoría de estos objetos se trasladaron al Buen Retiro y se colocaron en el jardín que daba al mirador del cuarto de la reina (1633), en los de las distintas ermitas del real sitio (1634), y en los jardines anejos al Casón (1637). Sobre este tema, Carlos Varona (2005: 236, nota 101).

[11] Fundación Lázaro Galdiano, IM. 9.344.

[12] Sobre el encargo y colocación del retrato ecuestre de Felipe IV realizado por Pietro Tacca en el Retiro, Matilla (1997 y 1999: 50-59). Respecto a la fuente del Tritón vease Loffredo (2012: 57-114).

[13] Esta tapicería fue adquirida por el padre de don Fadrique, Pedro de Toledo y Osorio, V marqués de Villafranca, en Malta (Estella, 2008: 223). El 25 de noviembre de 1633 fue medida y tasada por Gabriel Medel y Pedro Blanes, tapiceros del rey, ante el escribano Pedro de la Cruz Guerra. "Tenia 455 anas y media las 406 anas dellas en siete paños de a siete anas de caida y las 47 y m[edi]ª restantes en un dosel con su çielo y cenefas y toda ella la

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

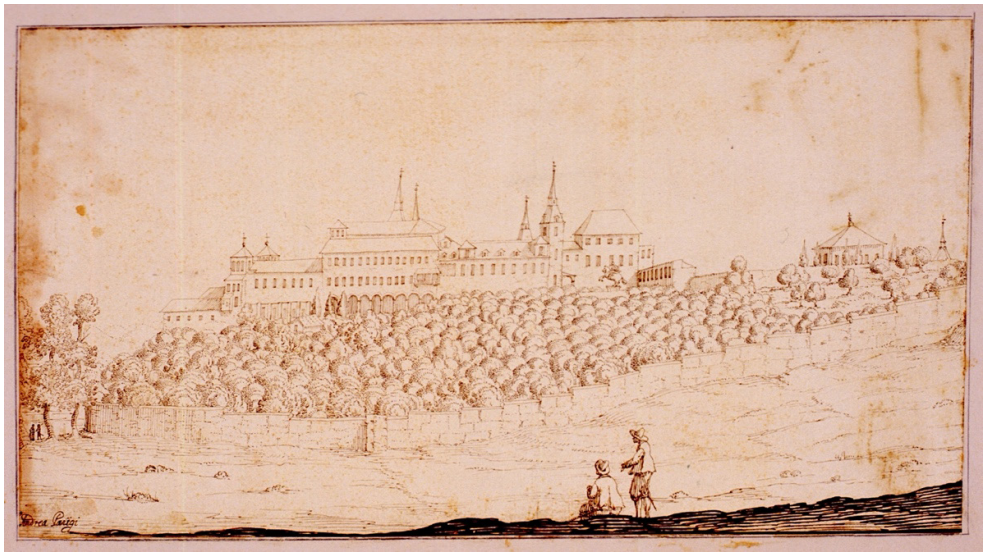


Fig. 2. Andrea Parigi. *Vista del Buen Retiro desde la ermita de san Blas. Ca.* 1668.
Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano (Madrid)

otras dos piezas debían hacer las funciones de recámara, dado que estaban amuebladas con alacenas doradas que contenían numerosas piezas de vidrio y otras hechas en "barro".

Además, según la descripción del cuarto de los reyes realizada tras la inauguración del real sitio el 1 de diciembre de 1633, en las inmediaciones de estas habitaciones se localizaban las dos escaleras por las que las damas accedían a sus cuartos –ubicados en el piso superior, al igual que sucedía en el alcázar– y una galería adornada "de pinturas de unos payses de hermitaños que embió de Nápoles el conde de Monterrey"[14].

Para terminar de complicar aún más la comprensión de la distribución del cuarto de Isabel de Borbón, sabemos que una zona del claustro de los Jerónimos estaba "ataxado porque allí es la cámara y antecámara de la Reyna" (Chaves Montoya, 1992: 222), y también tenemos constancia de que entre 1633 y 1634, se hicieron distintos pagos para los enrejados de alambre destinados para el "camarín" y el "tocador" de la soberana[15].

tasaron a quarenta ducados el ana en moneda de vellon. Y por los imbentarios de la almoneda del señor marques de Villafranca pareçio que tenia el dosel media ana mas y que estaba tasada la tapiçeria a 500 reales cada ana. Y el dosel a 660 reales conforme a lo qual monto 234Q680 reales". Y tras la muerte de don Fadrique, su heredero el marqués de Mirabel finalmente aceptó la oferta de compra de Felipe IV conforme a la tasación y medida que habían hechos los tapiceros de la casa real el año anterior (AGS, SP, leg. 20).

[14] Tras la inauguración es más que posible que estas pinturas cambiasen de ubicación, y probablemente cuando llegaron el resto de cuadros que componían la serie se reunieron todos en la galería de Madrid, remodelada tras el incendio que sufrió en 1640. Sobre el encargo de esta serie de pinturas, véase un estado de la cuestión en Úbeda de los Cobos (2011: 69-77) y Simal (2011: 245-260).

[15] Biblioteca Nacional de España [BNE], mss. 7.797, f. 113v, asiento 22, y f. 114v, asiento 27, cuentas de los gastos que realizó Jerónimo de Villanueva para el amueblamiento del Buen Retiro, octubre 1633-marzo 1634.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

Entre los documentos contables relativos al alhajamiento del cuarto de Isabel de Borbón en esta época, hemos localizado noticias relativas a mobiliario, como los gastos que se hicieron para los pies de nogal construidos para los bufetes de jaspe del cuarto de la reina[16], el dorado de cinco pies de mesas también de jaspe –en los que tal vez se quería colocar los tableros de este material que se habían traído desde El Escorial en 1633[17]–, además de compras de libros de devoción[18], y una detallada cuenta de adquisiciones de pinturas, muebles y objetos de plata que se hicieron en noviembre de 1634[19].



Fig. 3. Pedro de Orrente. *Parábola de la cizaña*. Década de 1630.
Museo Nacional del Prado (Madrid)

Los responsables de algunas de dichas compras fueron los pintores Pedro de Orrente y Juan de Lanchares, y entre las pinturas seleccionadas, algunas de las cuales tuvieron que

[16] AGS, TMC, 4ª época, leg. 3.763, fol 825.
[17] BNE, mss. 7.797, f. 173, asiento núm. 7, y f. 113, asiento 15, cuentas de los gastos que realizó Jerónimo de Villanueva para el amueblamiento del Buen Retiro, octubre 1633-marzo 1634. También se les pusieron adornos de plata en los pies y cerca de ébano. *Ibidem*, f. 115, asiento 36.
[18] *Ibidem*, f. 114bis, asiento n.º 31.
[19] AGS, Dirección General del Tesoro, inv. 24, leg. 583, cuentas de distintos gastos para la decoración del cuarto de la reina, noviembre de 1634.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

ser restauradas por el mencionado Lanchares y Antonio Marielo, había dos paisajes de Collantes, un lienzo de Orrente de la *Parábola de la cizaña* (fig. 3) conservado actualmente en el Museo Nacional del Prado[20], dos sobrepuertas realizadas por Juan de la Corte, un lienzo atribuido a Bassano, una vista de Sevilla "grande", varios paisajes, tres lienzos de Snyders de distintos animales y cacerías, una pintura de Troya, otra de la batalla de Laugel, otra de la batalla de la amazonas, una máscara en palacio de noche, seis pinturas de gran tamaño con escenas del Antiguo Testamento y otra, larga y angosta, de la escalera de Jacob. Algunos de los lienzos adquiridos, debido a que contenían desnudos fueron sustituidos por otras pinturas más decorosas, siguiendo las indicaciones que en 1632 hizo fray Hortensio encaminadas a evitar que pendieran "en aposentos cristianos […] estos lienzos gentiles" (Portús, 1996: 77-105)[21]. Era el caso de una *Dido* de Blas de Prado para sobrepuerta, que fue reemplazada por un "zeston de frutas de su mismo valor", o de una pintura de *Orfeo* adquirida a Angelo Nardi, que por ser de desnudo y de pequeño tamaño se sustituyó por un lienzo grande de la ciudad de París que se compró a "Agustín Çipricindo".

Carecemos de nuevas noticias sobre el cuarto de la reina hasta 1640, fecha del primer gran incendio que sufrió el Buen Retiro y que destruyó en su mayor parte los cuartos reales. Gracias a las noticias que recogieron los distintos cronistas de la época, sabemos que las obras de reconstrucción abarcaron "desde la torre del reloj continuando en el cuarto de medio que es el de su Magd.", y que también se repararon "cien pies en el quarto que llaman de Madrid" y otros cien pies "que son los mismos que se quemaron de la galeria que llaman de los Reyes de Aragón hasta topar con la torre del Relox", por lo que en el momento del incendio parte de dicha serie de retratos encargados por Felipe IV en 1634[22], instalados inicialmente en la "sala de máscaras" aneja al Salón de Reinos, se encontraban colocados en el cuarto de la reina en el momento del incendio (Azcárate, 1966: 123).

El deseo del conde-duque de Olivares por devolver el orden al Retiro con la mayor rapidez hizo que el real sitio, según Pinelo "reparose tan presto que por Pascua de resurreccion estava acabado" (León, 1971: 319), y para entonces los cuartos reales contaron con una nueva disposición y decoración, probablemente más acorde a los usos y a la circulación interna que se había establecido en el edificio con la paulatina finalización del Salón de Reinos, la galería de paisajes, el Casón y el Coliseo. No obstante, tenemos noticias de que en el cuarto de la reina se siguieron representando comedias, como demuestran los pagos realizados en 1643[23].

---

[20] Museo Nacional del Prado, P-2.421.

[21] Sobre la presencia de pintura de desnudo en la colección real sigue resultando fundamental Portús (1998).

[22] Se refiere a la cuarenta y dos retratos de los reyes de Navarra y Aragón que Felipe IV mandó copiar en 1634 de los originales que se hallaban en el Sala Real de la Diputación de Zaragoza, y que el rey conoció durante su estancia en la ciudad en 1626, cuando fue a jurar allí los Fueros, y según las fuentes "mostró tal agrado de la perfeccion de los retratos, que dio orden se copiaran con la mayor imitacion, para colocarlos con las mismas inscripciones en el Palacio del Buen Retiro, como hoy se ven". Sobre esta serie, que se conserva en el Museo del Prado, véase Tormo (1916) y Morte (1990: 19-35; 1991: 13-28).

[23] Archivo General de Palacio [AGP], Administración general [AG], leg. 11.744, exp. 18, citado en Shergold y Varey (1982: 51-52).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

Desde la caída en desgracia del conde-duque de Olivares en enero de 1643, el real sitio del Buen Retiro dejó de ser tan frecuentado por la familia real en beneficio de otros palacios –principalmente el real alcázar de Madrid y Aranjuez–, agravándose esta situación a raíz de los fallecimientos de Isabel de Borbón en 1644 y del príncipe Baltasar Carlos dos años más tarde.

Por ello, cuando en 1648, con motivo del nuevo matrimonio de Felipe IV con Mariana de Austria, el rey decidió que se adecentara el real sitio del Buen Retiro y que se realizaran "los reparos de las ruinas que aquella fábrica ha empezado a padecer, y de que se reduzca a estado que cuando […] llegue mi sobrina pueda gozar desta recreación"[24].

Para tratar de mejorar el estado del Retiro, el 6 de diciembre de 1648 el monarca nombró por real decreto a don Luis Méndez de Haro y Guzmán, VI marqués del Carpio y II de Heliche –que desde 1648 ocupaba el cargo de valido del rey–, como alcaide interino del real sitio, mientras se resolvía el litigio entre el marqués de Leganés y del duque de Medina de las Torres sobre la sucesión del estado de Sanlúcar y la herencia del conde-duque de Olivares[25].

Debido a que, en palabras de Felipe IV, por "la estrechez de los t[iem]pos" no se podían hacer más que los gastos "inexcusables", de cara a la llegada de Mariana de Austria se decidió tomar distintos muebles, colgaduras y alfombras del Retiro para alhajar las habitaciones de la nueva reina en el alcázar, aunque el soberano indicó que la selección debía hacerse "con atencion a que quede en él lo necesario para que los dias que mis hijos quisieran gozar de aquella recreacion, aya lo neces[ari]o al serv[izi]o y adorno"[26].

Gracias a los jardines –que la reina podría disfrutar tanto a pie como en los coches que había disponibles en el real sitio para recorrerlos[27]–, a la posibilidad de navegar en el estanque y a las espléndidas representaciones teatrales que tenían lugar en real sitio[28], el Buen Retiro se convirtió en la residencia preferida de la nueva soberana.

Como es bien conocido, era tal el gusto de Mariana de Austria por el real sitio que Barrionuevo llego a asegurar que "no hay que sacarla del Retiro, que se aflige en Palacio, donde gasta las mañanas frescas en montería de flores[29], los días en festines y las noches

[24] AGP, Personal, Luis Méndez de Haro, c. 668, exp. 2, citado en Frutos Sastre (2006: 244, nota 22).

[25] Don Luis se ocupó de los asuntos artísticos del Buen Retiro desde 1648 –fecha en la que fue nombrado por real cédula de 29 de diciembre de dicho año, con las mismas atribuciones y poderes que disfrutó el conde-duque de Olivares– hasta agosto de 1654, cuando delegó estas responsabilidades en su hijo don Gaspar. Sobre su figura en relación con las artes, Burke (2002: 87-106), Frutos Sastre (2006: 209-216; 2010: 1896-1903) y distintos trabajos incluidos en Valladares (2016).

[26] AGP, AG, leg. 878, disposición de 27 de julio de 1646, citada en Válgoma (1958: 140-141).

[27] El 31 de diciembre de 1649 se entregaron, por real cédula 1.500. reales a Martin Goblet, furrier de la caballeriza, para aderezar y componer los trece cochecillos que había en el real sitio para "quando biniese la Reyna nra Sª", AGP, AG, leg. 6.733.

[28] Sobre las representaciones organizadas durante estos años, Flórez (2010: 145-182).

[29] El 31 de diciembre de 1649 el maestro de cámara libró por real cédula a Martin Goblet, furrier de la caballeriza, 1.500 ducados de vellón para que se aderezaran y compusieran trece "cochecillos del Buen Retiro […] que se havian de ajustar" para cuando la reina se trasladase al real sitio. AGP, AG, leg. 6.734.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

en farsas" (Barrionuevo, 1968: 166)[30]. Por ello, durante los siguientes años se realizaron importantes gastos relacionados con representaciones[31] y, sobre todo, en obras de reforma en el Coliseo, que hay que poner en relación con la llegada a España de Baccio del Bianco y que convirtieron al teatro del real sitio en uno de los más innovadores a nivel escénico de toda Europa, y en la creación de un nuevo teatro al aire libre en los jardines de la remodelada ermita de san Pablo[32]. Pero en lo que respecta a las colecciones del Retiro, a pesar de la predilección de la soberana por esta residencia, durante esta época continuó el traslado de obras de arte en beneficio de otros palacios, en especial al real monasterio de San Lorenzo de El Escorial, con objeto de utilizarlas para concluir las obras del panteón real.

Respecto al estado del cuarto de la reina, son muy escasas las noticias que conocemos al respecto. Sabemos que el segundo gran incendio que sufrió el palacio, acaecido el 15 de marzo de 1653, que comenzó en una chimenea del cuarto del Rey[33] y afectó también al cuarto de la soberana[34], si bien apenas dos meses después del incendio, gracias a una carta dirigida al duque del Infantado ese año sabemos que ya estaba todo reconstruido, "tanta fue la prisa que en esto se puso y la superintendencia de esto corrio por el mar[qués de Liche"[35].

En el archivo de la Casa de Alba hemos localizado numerosos pagos relativos a materiales y a las labores que realizaron todo tipo de oficiales (pintores, ebanistas, entalladores, canteros albañiles, etc.) en el real sitio bajo la dirección del maestro mayor Alonso Carbonell para reparar los desperfectos. Entre ellos, una memoria de las tareas realizadas por Bartolomé Zumbido en esas fechas incluye, entre otros, distintos trabajos de cantería que llevó a cabo en la puerta por donde salía la reina y en el corredor que daba al jardín del rey, así como los arreglos que hizo en "el mirador sobre la charca de agua", en la fuente

[30] *Avisos* de 24 de julio de 1655. En este mismo sentido, Barrionuevo afirmaba que "no hay que sacar a la reina del Retiro, que el desahogo con que allí lo pasa es grande, afligiéndose su corazón en viéndose en Palacio" (Barrionuevo, 1968: 214, *Avisos* de 6 de noviembre de 1655). Este rechazo hacia el alcázar se fue haciendo cada vez mayor, y en 1656 este cronista afirmaba que, tras dar a luz, cuando se pudo levantar Mariana de Austria se trasladó al Retiro, porque "la Reina no puede ver a Palacio" (Barrionuevo, 1968: 236; *Avisos* de Madrid, 8 de enero de 1656).

[31] En el apartado de "aumento que an tenido las alajas en el año de 1660" figuras los "tres estrados nuevos de almoadas de telas ricas con sillas y taburetes que se hizieron para sus Magestades en ocasión de comedias y embarcaciones". Archivo Histórico Nacional [AHN], Consejos, leg. 25.793, f. 364.

[32] Sobre las numerosas representaciones teatrales celebradas en el palacio, Lobato (1999: 79-111) y Chaves (2004: 137-157).

[33] Así consta en el memorial del carpintero Juan Bautista, en el que solicitaba ser incluido en la plantilla del Buen Retiro al haber asistido "últimamente a los tres incendios que ha habido en dicho Real Sitio: uno, el de la Casa, otro, en la Plaza, y el último en la chimenea del cuarto del Rey". S. f. [1653]. Real Academia de la Historia, Fondo Salazar y Castro, 9/1075, ff. 306-307, citado en Cuartero, 1968: 61-62.

[34] Así lo menciona también Cristóbal Crespí en su diario: "Se pegó fuego en el Retiro en el quarto de la Reina por un descuido", reconociendo que "el susto del fuego fue grande porque bieron las llamas antes que la Reina saliese de su aposento" (2015: 31, f. 29v).

[35] Carta de Francisco Bardaxi al duque del Infantado, Madrid, 17 de mayo de 1653. AHNOB, Osuna, Cartas, c. 16, doc. 9.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

del jardín, o los gastos que tuvo por asentar dos chimeneas en la galería del cuarto del rey para sustituir a las que se deterioraron durante el incendio[36].

La delicada situación económica que atravesaba la Corona en 1655 obligó a tener que restringir numerosos gastos, e incluso a que los Consejos solicitaran formalmente a Felipe IV que no acudiera con tanta frecuencia al Retiro, debido a los fuertes desembolsos que estos traslados acarreaban y que utilizara para pasear los jardines del real alcázar[37].

Pero a pesar de la situación, por la riqueza de las decoraciones del Retiro, además de su uso como lugar de deleite de la Corona, su función como lugar de recepción de visitantes extranjeros recogidos en las *Etiquetas*[38] y residencia ocasional de visitantes extranjeros desde tiempos del conde-duque de Olivares –como sucedió en 1638, cuando el duque de Módena se alojó en el Retiro (Simal, 2012: 197-237)– se puso de nuevo de manifiesto de nuevo en 1656, cuando se preparaban aposentos en el pasadizo de la Encarnación para la posible estancia de Cristina de Suecia a Madrid, a pesar de que Barrionuevo afirmó que "lo mas cierto será aposentarla en el Retiro" (Barrionuevo, 1892, 2: 282).

El mariscal Antonio de Gramont, embajador extraordinario del rey de Francia, visitó el real sitio en 1659 durante su estancia en Madrid con motivo de la petición de mano de la infanta María Teresa para el futuro Luis XIV, y destacó el gran número de pinturas y tapicerías que adornaban el palacio "muchos más bellos que los de la Corona de Francia" (García Mercadal, 1999, vol. 3: 375).

Ciertamente, con motivo del regio enlace se intentó poner el palacio en el mejor estado posible y entre otras intervenciones, sabemos que por orden de don Luis de Haro, alcaide del real sitio, se adquirieron distintas "alfombras y sobremesa bordadas de telas ricas" para "el adorno de las piezas de el Cason donde se celebraron las entregas de la sª Infª reina de Francia"[39]. Asimismo, de este momento datan algunas cuentas de mejoras practicadas en el palacio –consistentes principalmente renovación de tejidos– entre 1658 y 1660, como la colgadura de cama de chamelote de aguas verde de plata, con sus almohadas de estrado, sobremesas y cortinas todo gayado de franjas y puntas de plata que se hizo en 1658 para adorno del cuarto de la infanta, o las "alfombras y sobremesas bordadas de telas ricas que su exª conpro para el adorno de las piezas de el Cason donde se celebraron las entregas de la sª infª reyna de Franzia"[40].

Otro testimonio muy interesante que nos ha llegado a este respecto son las impresiones de Lodewijck Huygens, gentilhombre de uno de los embajadores extraordinarios que componían la delegación que los Estados Generales enviaron a la corte de Felipe IV entre

[36] Archivo de los duques de Alba, c. 145, docs. 28, 30, 32, 34-41 y 60-61.
[37] Como afirma Barrionuevo, los reyes así lo hicieron durante algunos días "con harto pesar de la reina, que resistió lo que pudo, que se aflige en Palacio; pero el Reino y Consejos le suplicaron lo hiciese por muchas causas y no la menor el gasto de 1.000 ducados más que hace el Rey cada día que asiste allí, así en raciones como en mesas de estrado y otras cosas, no habiendo de donde sacarlos" (1968: 167-168), *Avisos* de Madrid, 31 de julio de 1655.
[38] Así consta en las *Etiquetas de palacio y gobierno de la Casa Real*, ordenadas en el año de 1562 y reformadas en 1647. AGP, SH, c. 53, reproducidas en Rodríguez Villa (1913: 65, 69-71, 79-88, 119-128 y 154-156)
[39] AHN, Consejos, leg. 25.793, f. 364.
[40] Ibídem, ff. 359v-360.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

1660 y 1661. Durante su viaje, este holandés, hijo del gran poeta Constantijn Huygens, secretario del estatúder Federico Enrique de Nassau, príncipe de Orange, llevó consigo un diario en el que fue reflejando sus impresiones, que constituye una preciosa fuente de información para el conocimiento de la corte y del estado de los distintos palacios reales de Felipe IV a comienzos de la década de 1660. En el caso del Buen Retiro, que fue visitado por la delegación holandesa el 12 de enero de 1661, la comitiva accedió al palacio por el cuarto del rey, recorrió la galería de paisajes -decorada con tapices, tal y como correspondía a esa época del año-, y a continuación la del cierzo, deteniéndose en la contemplación de las batallas del Salón de Reinos. Hasta llegar al Coliseo pasaron por varias estancias de esa crujía en donde se habían colocado las pinturas de paisajes con anacoretas encargadas en Italia y desde allí se dirigieron a las estancias del cuarto de la reina y posteriormente a las del Príncipe, que anteriormente habían sido ocupadas por la infanta María Teresa hasta su matrimonio con Luis XIV en 1660. Respecto al cuarto de la reina, Huygens destacó la sala de audiencias de la soberana "colgada también con tapices riquísimos y famoso hay uno del Sol de bordado excelentísimo" (Huyghens, 2010: 207-211).

Y fue probablemente en dicha estancia en donde Mariana de Austria, acompañada de la infanta Margarita –prometida ya con el emperador Leopoldo I– recibió a Lady Fanshawe. El encuentro tuvo lugar el 27 de junio de 1664, y sabemos que "Su Majestad estaba al final del salón, sentada bajo dosel regio, sobre tres almohadones, y a la izquierda la Emperatriz [...]" (Hume, 1912: 348-349).

Respecto a la decoración del cuarto de Mariana de Austria, los fragmentos que se han conservado del inventario de pinturas del Retiro de 1661 recogen varios lienzos colgados en la alcoba de la reina: "dos batallas de dos terçias de mano del manchino de Roma" y "quatro paesillos de a media bara hechos en Roma", mientras que en la "la pieza junto a los bufones en el q[uar]to de la reyna" figuraba "otro pais de los mismo con una fabula de una muger y un satiro de figuras pequeñas de dos baras en quadro de Collantes a dho p[lieg][41]", conservado en Stratfield Saye House, Hampshire (Inglaterra)[42]. Asimismo, sabemos que el cuarto de la infanta Margarita estaba alhajado con ocho cuadros de paisajes, distintas vistas de ciudades –entre ellas "la discribçion de la Plaça de Palacio en una noche de mascara"– y un bodegón (Simal, 2017b: 407, asiento facticio 26), temática que también se repetía en las pinturas que alhajaban el cuarto de la infanta María Teresa (Simal, 2017b: 408, asientos facticios 37-39).

[41] AGP, Administración General, leg. 771-3, exp. 42. Sobre este documento, que se ha conservado solo de forma fragmentada, Simal (2017b: 407, asientos facticios 22 y 23).
[42] Sobre este lienzo, Fayos y Gatta (2022: 87-89).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

Mariana, reina viuda, y el cambio de estancias en el Retiro tras el matrimonio de Carlos II

El 17 de septiembre de 1665 falleció en el real alcázar de Madrid Felipe IV, dejando por heredero a Carlos II, de tan sólo cuatro años de edad. Dado que el soberano vinculó a la Corona sus bienes muebles para evitar que se hiciera pública almoneda con ellos como había sido habitual hasta entonces para pagar deudas y cumplir mandas testamentarias, tras su fallecimiento las obras de arte que decoraban el palacio del Retiro no sufrieron mermas (Anes, 1996: 26).

En su calidad de regente, Mariana de Austria estableció su residencia en el Alcázar, y apenas hay constancia de estancias en el Retiro, máxime teniendo en cuenta que entre 1665 y 1672 el Coliseo permaneció cerrado (López Alemany, 2022: 133 y 136).

A pesar de las dificultades económicas que atravesaba la Corona, había una fuerte voluntad de mantener el Retiro "con la decençia que convenia, asi por ser la mas frequente diversión de S. M. como por estar a la vista de todas las naciones y las malas consequencias que se originarían de que se dejase perder una recreación que esta tan incorporada en esta corte […] y q en entrando S. M. en hedad conviene divertirle para su salud y para los exerçicios q ha de hazer"[43].

Cuando en 1666 el clérigo y erudito boloñés Domenico Laffi visitó el Buen Retiro una de las cosas que más destacó del real sitio, además del Coliseo y la estatua ecuestre de bronce de Felipe IV, fueron los jardines, y en especial el de la reina, en el que se habían plantado flores dibujando los escudos de todos los reinos de España (Laffi, 1989: 307-310)[44]. Y en 1668, cuando se conoció la noticia de la visita que pensaba hacer a Madrid Cosme III de Medici, comenzaron los preparativos para instalar al ilustre huésped en El Retiro, en el cuarto anteriormente ocupado por la infanta María Teresa, reina de Francia, y la infanta Margarita, casada con el emperador Leopoldo I, además de darse orden de que "se vaya componiendo con las mejores alajas q[ue] hubiere, y que tambien se compongan los demas quartos de aquel Palacio, por si el Príncipe los quisiere ver", como así fue[45]. Aunque finalmente Cosme III prefirió alojarse durante su estancia en Madrid –entre el 24 de octubre y el 25 de noviembre de 1668 (Coester, 2004: 46)– en la casa del embajador toscano, desde la Corona se intentó por todos los medios que el primogénito del gran duque de Toscana se instalase en el Retiro "por lo bien que esto sonara en Italia", habiéndose previsto incluso su ingreso en el real sitio "entrando por la puerta falsa del jardin del cavallo de bronce"[46].

[43] Sobre el estado del real sitio en 1666, Archivo de los duques de Medina Sidonia [ADMS], leg. 831, libro 52, ff. 271-282v.

[44] Un ejemplo de este tipo de plantaciones puede apreciarse en el plano realizado por Sebastián Van der Borcht de los reales alcázares de Sevilla en 1759, en la zona denominada "jardín de las aguas" (AGP, plano 5956), reproducido en Sancho (1995: 623).

[45] AGS, Estado [E], leg. 3.681, doc. 121.

[46] AGS, E, leg. 3.681, doc. 145. Sobre la visita que hizo al Retiro, Magalotti (1927, vol. I: 103-107).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

Cuando en 1675 Carlos II cumplió su mayoría de edad, Mariana trasladó su residencia al Retiro[47]. Y tras su exilio en Toledo (1677-1679), cuando la reina viuda regresó a la Corte y eligió como residencia el palacio de los condes de Uceda –en donde falleció el 16 de mayo de 1696–, debido a la necesidad de efectuar en dicho edificio algunas obras de mejora, la soberana volvió a residir provisionalmente en el Retiro, muy probablemente en la galería de Toledo[48].

Una vez que Mariana de Austria se trasladó definitivamente al palacio de Uceda, tenemos constancia de que solía pasar breves temporadas al Retiro mientras los monarcas no ocupaban esta residencia, abandonándola cuando se avecinaba la jornada real[49].

Tras el fallecimiento de la reina María Luisa de Orleans el 12 de febrero de 1689, Carlos II se retiró al Buen Retiro, y la reina madre le siguió tres días después, alojándose de nuevo en el cuarto de los infantes (Baviera y Maura, 2004, vol. 1: 49). Después de un breve período de luto, cuando el rey tomó la decisión de contraer de nuevo matrimonio en 1689 con Mariana de Neoburgo y regresó al alcázar, la reina madre permaneció en el Retiro esperando la llegada de la nueva soberana (Baviera y Maura, 2004, vol. 1: 47 y 177), consistiendo todas sus distracciones en actos de devoción y en paseos por los jardines (Baviera y Maura, 2004, vol. 1: 282).

Los reparos y mejoras del real sitio realizados en 1695 nos informan de que las estancias de Mariana de Austria continuaban en el cuarto bajo de la galería de Toledo[50], y también que contaba con un despacho en el real sitio, en el que fue necesario poner 46 vidrios "de los que llaman del ebrero" para cuatro bastidores y si se iban a poner puertas enteras, habría que sumar otros 66 vidrios del mismo género "en dha pieza del despacho de la Reyna madre nra señora en la ventana q se a puesto nueva la qual es igual en tamaño a las de la camara nueva". Pero dado que sería conveniente colocar vidrieras dobles para mayor abrigo y reparo de dicha pieza "como están en la cámara del Rey nro señor", harían falta en total 112 vidrios cristalinos[51].

Asimismo, la devoción que tenía la reina madre por la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe existente en uno de los altares de la iglesia de San Jerónimo hizo que se hiciera una pequeña intervención en el palacio para facilitar el acceso de Mariana de Austria hasta el camarín en donde se encontraba la talla. Como señala en un memorial Manuel del Olmo, aparejador del Buen Retiro, "advertí que siendo tan frecuente su devoción de vajar al camarin de nra. Señora de Guadalupe esto lo lograba Su Mag^{d} con la descomodidad de

[47] Sobre esta etapa, Mitchell (2023: 227-228).
[48] AGP, BR, c. 11.733, exp. 1.
[49] Así se puede deducir de la carta de Juan Antonio Molina a Pascual Francisco Borja Centelles Ponce de León, X duque de Gandía, el 28 de abril de 1694, en la que mencionan que los reyes han cancelado la jornada a Aranjuez por trasladarse al Retiro, "de donde se buelve mañana a su Palacio la reyna M^{e}. Pero no será la mudanza asta que llueva […]". AHNOB, Osuna, cartas, c. 138, doc. 1.
[50] En el reconocimiento de los "vidrios christalinos" que eran necesarios en los cuartos de sus Majestades figura el "mirador del quarto bajo de Príncipes en que havita la Reyna Madre", en donde faltaban 23 vidrios del número 17. ADMS, leg. 831, libro 54, ff. 187-188.
[51] ADMS, leg. 831, libro 54, f. 185.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

alguna distancia que ay desde el quarto de su habitación. Y lo que mas digno de atención es, el que para aber de vajar a dho camarin ha de pasar su Mag^d^ por la estancia del portero de la señora Camarera Maior, y paso común de la portería, donde respecto de la frequente asistencia de pajes, lacaios y mozos de silla, y q allí en quanto esperan a las señoras que están de visita, toman tabaco de umo, y hacen otras cosas menos decentes, queda aquel paso con los malos vapores que se puede considerar, siendo el unico y preciso por donde Su Mag^d^ a de vajar padeciendo estas descomodidades". Para remediarlo, Manuel del Olmo propuso crear una ruta de bajada más "decente, breve y acomodada que por la parte que oy se usa" para que la reina madre pudiera llegar al camarín, eligiendo hacerlo "por la misma antecámara del quarto que Su Mag^d^ ocupa", consistente en un hueco que "con once, o doce escalones de vajada viene a parar al mismo camarin". Para asegurarse de que esta intervención "no tendría algún inconveniente azia la fabrica" de San Jerónimo, Manuel del Olmo y otro maestro de obras por parte del convento reconocieron esa zona del edificio, llegando a la conclusión de que los rompimientos que era necesario hacer no eran "de pared principal" y por lo tanto no causarían ningún daño en edificio. Por el poco coste que tendría, que a lo sumo llegaría a los 500 reales de vellón, solicitó que se estimase su propuesta, si bien no sabemos si finalmente se llevó a cabo[52].

Tras la muerte de Mariana de Austria el 16 de mayo de 1696, los muebles, relojes, tapices y obras de arte que alhajaban el palacio de Uceda corrieron distintas suertes. Gran parte de ellos fueron vendidos en pública almoneda, si bien tapices, colgaduras y doseles, alhajas de oratorio, reliquias y numerosas pinturas –en su mayoría retratos y obras de temática religiosa, además de pinturas de flores, sobre todo tipo de soportes– pasaron a engrosar las colecciones del Real Alcázar de Madrid[53], mientras que aquellas piezas que en 1680 fueron trasladadas desde las estancias de Mariana de Austria en El Retiro a su nueva residencia, regresaron al real sitio, tal como consta en el inventario de alhajas redactado tras la muerte de la reina viuda. Fue el caso de "un oratorio portatil de evano de cerca de bara de alto con su pie forma de velador y dentro una imagen de Nra S^ra^, de talla con el niño en los brazos" decorado con piedras preciosas, distintos adornos de plata y bronce y pinturas de miniatura, y el de "nueve estatuas de medio cuerpo" que fueron colocadas en el patinejo del palacio de Uceda, de las cuales "ocho de ellas son, de medios cuerpos sobre zocalos todo de marmoles de colores; y la otra estatua de relieve entero de un Cupido con su zocalo todo de marmol blanco, y ocho vasas de piedra verroqueña que las dos son pedestales de armas de dos baras de alto"[54].

[52] ADMS, leg. 831, libro 54, ff. 187v-188.

[53] Respecto a las obras trasladadas al Real Alcázar, el inventario recoge con detalle en qué estancias se colocaron, e incluye un listado de pinturas seleccionadas por Luca Giordano para ser llevadas a dicho palacio. AGP, AG, leg. 765, exp. 37.

[54] Estas esculturas aparecen incluidas en los inventarios de El Retiro por primera vez en 1701. El relieve de mármol blanco de Cupido se valoró en 2.000 reales, mientras que los ocho medios cuerpos –descritos como de mármol de Génova y zócalos de mármol negro– fueron tasados en 32.000 reales (Fernández Bayton 1975, II: 264, asiento facticio núm. 372 y 267, asiento facticio 397).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

DE SABERES Y ESPACIOS COMPARTIDOS: EL BORDADO DOMÉSTICO FEMENINO EN LA EDAD MODERNA

Ana M. Ágreda Pino[1]
Universidad de Zaragoza

En el *Económico* (c. 369 a. C) de Jenofonte Iscómaco defiende la conveniencia de que la mujer permanezca dentro de su casa. No es honroso que una fémina esté "de cotilleo en la puerta" (Xen., *Oec*. 7: 30). Para los antiguos griegos, el espacio propio de una mujer era el situado intramuros, el del hogar, *oikía*[2]. El eco de esas palabras del *Económico* seguirá resonando en siglos posteriores. Y si Iscómaco recurrió a argumentos fisiológicos para sostener sus ideas: "a la mujer, al darle un cuerpo menos capaz para estas fatigas la divinidad le encomendó, me parece a mí, las faenas de dentro" (Xen., *Oec*. 7: 23-25)[3]; otro tanto hará Fray Luis de León en *La Perfecta Casada* (1583), cuando habla del "natural flaco y frío" de las mujeres y de su inclinación al sosiego y al ahorro, características que las capacitan para guardar la casa, si bien les son ajenos el sudor y los trabajos exteriores (León, 1968: 56).

En la configuración de este ideal de fémina doméstica, los trabajos textiles –el hilado, la tejeduría, la costura o el bordado– tuvieron un papel fundamental. Los útiles textiles eran las armas propias de las mujeres que, como señalara fray Antonio de Guevara en su *Relox de Principes* (1529), nacieron "para hilar y amassar y vivir bien en su casa" y para estar "entre los telares texiendo" (Guevara, 1675: 150v y 167r). Ya desde la antigua Grecia, las labores textiles permitían a la mujer llevar a cabo la función económica que se le asignaba dentro de la unidad familiar[4]. Además, estas actividades fueron utilizadas por la sociedad patriarcal para controlar el tiempo y las ocupaciones de las mujeres e incluso para domeñar sus pensamientos. Se consideraron una defensa contra uno de los mayores peligros que las acechaban: la ociosidad, aliada de ideas impropias y de anhelos pecaminosos. Luis Vives, en *Instrucción de la mujer cristiana* (1523), sostenía, al igual que hiciera fray Luis de León, la debilidad física, pero también intelectual de la mujer: "el pensamiento de la mujer no es muy firme; mobile es y ligero". Por esta razón, recomendaba que evitara

[1] https://orcid.org/0000-0002-7097-1078.

[2] De hecho, Heródoto critica las costumbres de los egipcios, entre las cuales, dice, las mujeres van al mercado y los hombres se quedan en casa y tejen. Los egipcios subvierten el modelo griego, en el que están establecidos con claridad los espacios que corresponden a las mujeres –el interior, doméstico– y a los hombres –el exterior y público– (Lisarrague, 2018: 244).

[3] Se ha utilizado la edición de Jenofonte de Juan Zaragoza (Jenofonte, 1993: 241-243).

[4] En el mundo griego, el trabajo de la lana era un símbolo fundamental de la feminidad. Tenía una dimensión económica, pues las mujeres eran las encargadas de la elaboración de las ropas del hogar, pero también simbólica, e incluso, social y política (Fernández García, 2009: 32-39).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

los momentos de ocio y "que hile o cosga o labre, o haga alguna cosa necesaria en casa" (Vives, 1995: 44). En la misma línea, fray Juan de la Cerda en su *Vida política de todos los estados de mujeres* (1599) afirmaba que "la mujer que está sola, pensativa y ociosa, debe de pensar alguna maldad" (Cerda, 2010: 32)[5]. Por su parte, Francisco Cascales en sus *Cartas Filológicas* (1634), subrayaba que la costura, el bordado o el hilado, eran el escudo que protegía a las doncellas y futuras esposas de la holgazanería. Constituían, en su opinión, la mejor defensa cotra el vicio y la concupiscencia[6].

La práctica de estas tareas textiles se convirtió en un buen momento para la reunión femenina. Ya en la cerámica griega aparecen escenas de mujeres en el gineceo trabajando en el hilado y en el tejido o manejando ruecas o telares, tal como se aprecia en el *Lecito de Amasis* (*ca*. 550-530 a. C., Metropolitan Museum, Nueva York), atribuido al pintor del mismo nombre. Una costumbre que se mantuvo en la Edad Media y a lo largo de la Moderna, al compás del desarrollo del bordado doméstico entre las mujeres de la monarquía o la nobleza. Escritores y moralistas validaron el bordado como entretenimiento honesto, muy distinto de los juegos, bailes, cantares y comedias inapropiados, especialmente dañinos para las frágiles mentes de las jóvenes[7]. Por otro lado, el bordado, frente a otras tareas textiles, se convirtió en un símbolo de clase. Eiximenis en su obra *Dotzé del Crestiá* (1379-1392) ya expuso una división de esos trabajos en función de la condición social de las mujeres. Así "les dones majors se deuen ocupar de cosir de seda e d'aur, e de perles […]" (Vinyoles, 2011: 85). Del mismo modo, Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, sostenía, en el *Libro de buen amor* (siglo XIV), que una "dueña" de calidad "sabe toda nobleza de oro e de seda" (Ruiz, 1992: 30). Por su parte, Suárez de Figueroa en *Plaza Universal de todas Ciencias y Artes* (1615), consideraba el bordado como un arte que «agradó asi mismo a muchas emperatrices y Princesas, en especial a las Reynas» (Suárez de Figueroa, 1615: 219r y v) y Antonio Palomino en *El Museo pictórico y Escala Óptica* (1715-1724) describía esta actividad textil como «arte antiquisima y muy ilustre, como favorecida y blasonada de princesas y señoras de mucha clase» (Palomino, I, 1988: 124-125)[8].

Como se ha indicado, esas grandes señoras no bordaban solas. El poeta, humanista y pedagogo Jakob Wimpheling (1450-1528) alabó a Margarita, hija del duque de Baviera y esposa del Elector Palatino, por su dedicación a la costura y al bordado, tareas desarrolladas junto a las mujeres que constituían su séquito. Pierre de Ronsard (1524-1585)

[5] Esta idea la toma fray Juan de la Cerda de las *Sententiae* del escritor latino Publio o Publilio Siro (85 a. C-43 a. C.), citadas también por Juan Luis Vives (Vives, 1995: 112). Erasmo había realizado en 1514 una edición de esta obra de Siro que constituía un compendio sapiencial que remeda lugares comunes, así como tradiciones presentes en la Biblia, o en fuentes griegas y latinas, lo que demuestra la pervivencia de las mismas ideas sobre el carácter y lugar que corresponde a las mujeres. Las sentencias de Publilio Siro fueron utilizadas desde el Renacimiento como autoridad ético-filosófica (Bravo y Rodríguez, 2018: 86).

[6] Francisco Cascales asocia la ociosidad femenina con la lascivia y la pérdida de la castidad (Cascales, 1954, III: 12-15).

[7] Fray Alonso Remón defiende en su obra *Entretenimientos y juegos honestos, y recreaciones cristianas* que el bordado es una actividad adecuada para una dama poseedora de grandes títulos (Remón, 1623: 87v-89r).

[8] La obra de Suárez Figueroa puede consultarse en: Biblioteca Digital de Castilla y León: https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=4774 [consultado: 10 de agosto de 2023].

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

en su *Discours à Monsieur le Duc de Savoie*, celebraba la pericia de Margarita de Francia (1523-1574), hija del rey Francisco I, como bordadora, arte que cultivaba rodeada de sus damas:

> *Aucunes fois avec ses Damoiselles,*
> *comme une fleur assise au milieu d'elles,*
> *tenoit l'aiguille, et d'un art curieux,*
> *joignoit la soie et l'or industrieux*
> *dessus la toile*[9]

Por su parte, Annibale Guasco, en *Tela Cangiante*, dedica varios madrigales a Catalina Micaela, duquesa de Saboya e hija del rey Felipe II. La considera "altra Minerva in Terra" y "gran Minerva de l'Hibero", por su habilidad con la aguja y el hilo, y la describe junto a sus damas, guardando, cual "Penelope Celeste", un casto encierro durante la ausencia de su marido (Guasco, 1605: 345-348)[10]. Esas damas pertenecían con frecuencia a importantes linajes nobiliarios[11]. Pero las familias importantes contaban también con *labranderas* asalariadas que se unían a esas nobles señoras en las veladas de bordado y ayudaban en la costura y adorno de la indumentaria y enseres domésticos. Así, en la Casa de la infanta Catalina Micaela servían labranderas encargadas de ejecutar aquellas labores correspondientes a su oficio, bajo la supervisión y mandato de la Camarera mayor de la infanta (Martínez Millán, 2013: 431 y 441)[12].

UN ESPACIO "ENTRE MUJERES"

Las veladas de bordado se desarrollaban en unos espacios físicos que se convirtieron también en lugares simbólicos. Esos ámbitos se vistieron y acondicionaron y se convirtieron en cauce para la escucha, la narración y la expresión artística.

En el *Album Amicorum* de Gervasius Fabricius (1603-1637, British Library, Londres), se incluye una escena que refleja cómo se articulaban esas reuniones femeninas para realizar labores de aguja en un contexto aristocrático (fig. 1). En ella aparecen varias mujeres de distintas edades, en un marco que se abre a un jardín. Las mayores observan a las más

[9] Jones y Stallybrass, 2000: 135-136.

[10] Sobre la habilidad de la duquesa de Saboya como bordadora (Binaghi Olivari, 2013: 359-363). También Catalina de Médicis dedicaba muchas horas a las labores de aguja junto a sus hijas y la desterrada María Estuardo (Lefébure, 2006: 129). y la desterrada María Estuardo. Esta última, durante los años que pasó en cautividad, bajo la vigilancia de George Talbot, conde de Shrewsbury, bordó en compañía de la esposa de este, Bess de Hardwick, y de Lady Lewiston y Mary Seton (Swain, 1973: 62-63; Parker: 1986, 76-79).

[11] Es el caso de María Sarmiento, hija de Francisco de los Cobos, duquesa de Sessa y condesa de Cabra, que fue dama de la emperatriz Isabel de Portugal y una extraordinaria bordadora. Sobre ella se hablará más adelante.

[12] Para las bordadoras profesionales al servicio de la infanta Isabel Clara Eugenia, el carpintero Martín Jiménez construyó tres escabeles que se colocaron en la antecámara de la hija del monarca (Pérez de Tudela: 2011, 63-79).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in



Fig. 1. Gervasius Fabricius. *Album Amicorum*. 1603-1637
(Fuente: Wikimedia Commons)

jóvenes, que ejecutan distintas labores de aguja: bordado, costura o encaje. Posiblemente, las primeras transmiten sus saberes en este terreno a las de menos edad.

El cuidado jardín, las arquitecturas palaciegas, los ricos atuendos y el mobiliario, no dejan dudas sobre la condición de estas féminas y acerca del propósito de una obra en la que las labores textiles son reflejo de su elegancia y refinamiento, al tiempo que constituyen una oportunidad para intercambiar impresiones o disfrutar de los placeres sensuales que brinda la naturaleza, la música o la comida[13].

Sin embargo, en España, estas labores textiles se llevaban a cabo intramuros, en el espacio del estrado[14]. Los escritores moralistas defendieron que las veladas dedicadas a las labores de aguja debían transcurrir en un lugar protegido. Fray Alonso Remón señalaba

[13] Esta obra de Gervasius Fabricius de Salzburgo es un testimonio de la costumbre que se desarrolló, desde mediados del siglo XVI, entre estudiantes alemanes y holandeses que realizaban viajes por distintos lugares de Europa para completar su formación. Este tipo de compendio, denominado *album amicorum* en latín o *Stammbucher* en alemán, incluía pinturas o dibujos encargados a artistas locales. Véase: https://www.bl.uk/collection-items/friendship-album-of-gervasius-fabricius-%20zu-klesheim%3E [10 agosto 2023].

[14] Señala Sofía Rodríguez Bernis que, desde el siglo XIV, el estrado tiende a ser un espacio femenino que se reserva para la labor de aguja, la oración, la lectura o la conversación (Rodríguez Bernis, 1990: 47).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in



Fig. 2. Pedro Berruguete. *Los pretendientes de la Virgen* (detalle). *Ca.* 1490. Retablo mayor. Iglesia de Santa Eulalia (Paredes de Nava, Palencia)

que las "mugeres principales" podían hacer o mandar hacer en su estrado y sala, con sus dueñas o doncellas, bordados y recamados para ocupar el tiempo (Remón, 1623: 89r).

En la pintura *Los pretendientes de la Virgen* (fig. 2) de Pedro Berruguete, María aparece acompañada de las doncellas con las que convivía en el Templo, donde consagraba sus

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

jornadas a la oración y a las actividades textiles que desarrollaba desde «la hora tercia a la nona» (*Pseudo Mateo,* 4: 1 y 6: 2)[15]. La dedicación de la Virgen y de las demás jóvenes a los trabajos de aguja constituye un reflejo de su virtud. Su postura y ademanes subrayan esa misma honestidad. Las mujeres habían de reunirse con el debido recogimiento y las tareas que les estaban encomendadas tenían que desarrollarse en silencio, con recato y diligencia.

En palabras de fray Luis de León, las "duquesas y reinas" debían tomar la rueca y armar sus dedos "con la aguja y el dedal" y así, rodeadas por sus damas, ejecutar labores que constituían una suerte de disciplina para alcanzar la virtud, a través de la senda de la vigilia y el silencio (León, 1968: 76). En los tratados de moral y de conducta se advertía de los peligros de los vanos, puertas y ventanas, que podían dar entrada a los peligros del exterior y desde los cuales las mujeres podían ver y ser vistas[16]. Juan Bautista de la Concepción (1561-1613) señalaba que una fémina virtuosa no ha de estar

> asomada a la ventana ni por los agugeros o corrales, mirando lo que pasa en el pueblo y por las calles, sino allà retirada en su aposento; porque sabe, que alli recogida no ha de estar ociosa; sino que ha de tomar el almohadilla y labrar (Concepción, 1830: I, 155-156)[17].

Era el conjunto de muebles y objetos, así como las actividades que se desarrollaban en el mismo, los que le daban su carácter al estrado (Abad Zardoya, 2019: 44-45, 50). Los trabajos textiles constituían, como hemos visto, una parte fundamental de dichas actividades. De ahí que fray Alonso Remón señale que "bien parecen en el estrado de una señora poderosa, y rica, es los instrumentos de la labor" (Remón, 1623: 89r). Entre esos útiles había bastidores, que permitían tensar las telas que se iban a decorar con el hilo y la aguja y almohadillas para coser o bordar, similares a las que tienen en su regazo dos de las doncellas que acompañan a la Virgen en la obra de Berruguete. También había contenedores para guardar telas, hilos, agujas o tijeras, desde cestos o canastos, como el que ha representado Berruguete, pasando por cofres, arquillas o arcas[18].

No menos importantes eran los movimientos y los gestos de esas mujeres reunidas en el estrado. En la pintura de Berruguete, algunas doncellas están sentadas en almohadas o cojines. Uno de estos cojines ha sido utilizado por la Virgen, antes de levantarse para recibir al sumo sacerdote y los pretendientes. Se ha señalado, tomando como punto de

[15] Santiago de la Vorágine recoge el relato de los *Evangelios Apócrifos* y habla también de la vida de la Virgen en el Templo junto a un grupo de doncellas. Cita, asimismo, la epístola que san Jerónimo dirigió a Heliodoro, en la que se insistía en su dedicación a trabajos textiles, específicamente al tisaje (Vorágine, 1987: II, 569).

[16] Sobre esta cuestión y las descalificaciones que merecían las mujeres que gustaban de asomarse a puertas y especialmente a las ventanas, véase: Ágreda (2022: 133-136).

[17] Las obras de Juan Bautista de la Concepción permanecieron inéditas hasta su beatificación en 1830-1831.

[18] Un estudio pormenorizado de estos útiles y contenedores en Ágreda (2023: 234-258). También Carmen Abad analiza las características de almohadillas y almohadillas costurero, así como la evolución de los estuches de costura y de los propios costureros en la segunda mitad del siglo XVIII (Abad Zardoya, 2019: 54-56, 57-58).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

partida el relato de los viajeros que visitan España en la Edad Moderna, que esta forma de sentarse de las mujeres deriva de la influencia musulmana. Sin embargo, como ha puesto de relieve Carmen Abad, también en otros lugares de Europa las mujeres, cuando practicaban tareas textiles diversas, se sentaban sobre cojines, o a ras del suelo, pues esta posición resultaba más cómoda para ejecutar la tarea (Abad Zardoya, 2019: 51-52).





Fig. 3. *Grandes Horas de Jean de Berry* (*Horae ad usum Parisiensem*). Detalle. 1400-1410. Fuente gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France

Fig. 4. Christoph Weiditz. *Trachtenbuch. Ca.* 1530-1540. Fuente Wikimedia Commons

Con la almohadilla colocada sobre el regazo, la labor quedaba más elevada, lo que evitaba tener que bajar la cabeza en demasía. Además, las mujeres podían apoyar los brazos en ella para evitar la fatiga y la cercanía al suelo facilitaba el acceso a los elementos y útiles de costura, situados en pequeñas cestas o arcas. En definitiva, fue la práctica de esas labores, y no la impronta islámica, lo que determinó la postura y gestualidad adoptada por las mujeres en los espacios en los que las tareas textiles se llevaban a cabo[19] (figs. 2, 3 y 4).

Sin embargo, la forma en la que las mujeres vivían y compartían ese espacio dedicado a las labores textiles, singularmente al bordado, distaba en la práctica del modelo de decoro

[19] Carmen Abad Zardoya cita varios ejemplos para respaldar su tesis y alude también al testimonio del viajero francés Juan Baustista Labat quien, a comienzos del siglo XVIII, señaló que las mujeres de Cádiz se sentaban, en el estrado como "nuestros sastres". Ya se ha dicho que esta posición resultaba adecuada para la ejecución del trabajo pero, como también señala la citada autora, que recoge al respecto las tesis de la muestra comisariada por Mónica Piera, *Les dones també seuen. Mobles i espail femnins dels segles XVI i XVII* (exposición celebrada en el Reial Monestir de Santa María de Pedralbes del 10 de octubre de 2017 al 18 de febrero de 2018), el uso de asientos bajos tuvo además una connotación simbólica, pues marcaba la posición jerárquicamente superior del hombre con respecto a las mujeres en el seno de la familia (Abad Zardoya, 2019: 52-53 y 56). Otros ejemplos de la utilización de almohadas para

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

y laboriosidad esbozado por la literatura moralizante. En primer lugar, el bordado se vio como un signo de rango más que de virtud. Así lo expresa don Quijote en su encuentro con doña Rodríguez, dueña de honor de la duquesa, encargada de hacer vainicas y otros adornos para la ropa blanca. El hidalgo califica a las mujeres que llevaban a cabo tales desempeños de "caterva dueñesca" pues, en su opinión, solo servían para mostrar la alta posición y dignidad de las familias a las que servían:

> ¡Oh, cuán bien hacía aquella señora de quien se dice que tenía dos dueñas de bulto con sus antojos y almohadillas al cabo de su estrado, como que estaban labrando, y tanto le servían para la autoridad de la sala aquellas estatuas como las dueñas verdaderas! (Cervantes, 2015: 1110-1112).

Además, en los ambientes nobiliarios y cortesanos, el arte de la aguja se unió a la conversación, el juego, la literatura y la música. El bordado que, en la Europa de la Edad Moderna reunió a las mujeres en un espacio y tiempo común, les permitió también compartir experiencias, forjar vínculos o construir una amistad de la que nos han llegado algunos testimonios. Así, lady Grace Mildmay (1552-1620) evoca la figura de mistress Hamblyn, que le enseñó a leer y escribir, a coser y bordar y que le regaló también su compañía y afecto (Jones y Stallybrass, 2000: 145). En el *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare (1598), Elena, creyéndose traicionada por Hermia, recuerda los momentos de su infancia cuando ambas, sentadas en el mismo cojín, bordaban con sus agujas un motivo análogo y cantaban una misma canción, creando así una comunión de manos, voces y mente (Shakespeare, 2011: 210-211). Las palabras de Elena revelan que las labores de aguja modelaban la vida de las mujeres desde la infancia, construían sus afectos y también sus saberes y destrezas. Según Lotte Motz, la práctica de esas labores era un momento adecuado para la transmisión de vivencias y misterios esencialmente femeninos, opinión que comparte con Mircea Eliade (Motz, 1984: 160-161). Y, como se deduce de las palabras de Elena, también eran una ocasión propicia para el desarrollo de otras actividades que acompasaban y subrayaban el propio ritmo del trabajo con el hilo y la aguja: el canto, pero también la recitación, la narración de historias reales o inventadas y la lectura en voz alta. De hecho, el origen de parte de la narrativa oral se ha vinculado

sentarse y realizar trabajos textiles pueden verse en las *Grandes Horas de Jean de Berry* (*Horae ad usum Parisiensem*) f. 34r, 1400-1410. BnF. Département des Manuscrits), obra en la que Virgen teje en el Templo sentada sobre un gran cojín (fig. 3). Véase: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52004510/f75.item) [consultado: 10 de agosto de 2023]. En uno de los dibujos realizado por el artista Christoph Weiditz, que forma parte del álbum conocido como *Trachtenbuch* (*ca.* 1530-1540, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg), se representa una mujer de Henao (Bélgica), sentada sobre una gruesa almohada (fig. 4). Sobre su figura aparece la leyenda "Así se sientan las mujeres en Henao cuando cosen". En otras representaciones vemos a la Virgen y a distintas féminas sentadas muy cerca de la superficie del suelo, bien en pequeños escaños, taburetes y sillas bajas, o en otros apoyos que quedan ocultos por sus vestiduras: Hans Bol (atribuido), *La infancia de Cristo* (1534-1593. Metropolitan Museum, Nueva York); Hendrik Goltzius, *La historia de Lucrecia* (1578. British Museum, Londres); Guido Reni, *La educación de la Virgen* (1640-1642. Museo del Hermitage, San Petersburgo). También se aprecia esta forma de acomodarse en la escena del *Album Amicorum* mencionada más arriba.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

a las reuniones que se desarrollaron desde la Edad Media por toda Europa para practicar otra tarea textil, el hilado[20]. Razón por la cual texto y textil comparten voces: "urdir una trama", "nudo y desenlace", "el hilo de la historia", "bordar un discurso"[21]. Por esta misma razón, la protagonista del *Libro de entretenimiento de la pícara Justina* considera a los buenos narradores o decidores "de casta de lanzadera", pues siguen el hilo del relato con fluidez, al igual que entrecruza la lanzadera los hilos de la trama con los de la urdimbre. Sin embargo, en ocasiones, tanto este útil del telar como el relator se traban y pierden el hilo (López de Úbeda, 2012: 462-463). Una idea que la propia Justina subraya con una paremia que ensambla la cadencia de la aguja con la de la voz: "A ruido de decidora todo hace labor" (López de Úbeda, 2012: 456).

En definitiva, las labores textiles contribuyeron a conformar un espacio "entremujeres", denominación que Josemi Lorenzo Arribas aplica a un ámbito, tanto físico como mental, donde el patriarcado no tiene influencia y donde las mujeres se rigen por códigos distintos a los impuestos por la dualidad sexo-género (Lorenzo Arribas, 2001: 72). Junto a la rueca, el telar o el bastidor, se gestaban relatos y canciones que podían convertirse en una forma de resistencia y revelación, una manera de vencer el silenciamiento (Tatar, 2023: 100 y 158). Por ello no resulta extraño que ese espacio, así vivido, sentido y compartido por las mujeres, fuera visto con suspicacia por escritores y moralistas. Les preocupaba la lectura en voz alta de obras inapropiadas, tal como expone Antonio Liñán y Verdugo en *Guía y Avisos de forasteros que vienen a la Corte* (1620), obra en la que denuncia la quiebra del "recato y silencio", la corrupción del "estrado más cuerdo" y de la "tarima más casta", por la acción de una criada "poco labrandera", es decir, mala bordadora, que "lee estos libros y estudia en estos cartapacios poéticos y jocosos". Un texto en el que cuenta la caída de una joven llamada Leonarda, tras leer *Los siete libros de la Diana* (1559) de Jorge de Montemayor, que le proporciona una de estas doncellas de labor (Liñán y Verdugo: 2017, 136, 238-240).

No resulta extraño, por lo tanto, que se intentaran adoptar una serie de estrategias para controlar las ocupaciones y comportamientos femeninos vinculados a las labores textiles. Así, se vigilaron las lecturas que, como indicaba la condesa de Aranda en *Nobleza Virtuosa*, habían de ser libros religiosos y de doctrina cristina (Padilla, 1637: 333-334). También se sometieron a escrutinio las visitas y las reuniones de mujeres, que se consideraban aceptables solo si su finalidad era el trabajo común. Pues, según señala Jaume

[20] Estas veladas de hilado recibieron distintas denominaciones: *Siètres* en Artois, *Escriènes* en Hainaut, *Escraignes* en Borgoña. En Europa Central se llamaron *Spinnstuben* o *Lichstube* o salas públicas de hilatura (Jones y Stallybrass, 2000: 126-128). En España, se desarrollaron estas reuniones, conocidas como *filandones, fiadeiros, hilanderos, seranos*, etc, en Galicia, Asturias, León, Zamora y Salamanca (Martín Benito, 2014-2015: 43-72). El ambiente de las mismas fue recogido por Luis Álvarez Catalán en su pintura *Filandón en Monasterio de Hermo* (1872. Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo), que constituye también un testimonio de su pervivencia en el tiempo. Véase el *Diccionario General de la Lengua Asturiana* (s. v. filandón). Puede consultarse en red: https://mas.lne.es/diccionario/palabra/34107. [consultado: 17 de agosto de 2023].

[21] Sobre estas metáforas textiles han escrito distintos autores (Vallejo, 2019: 384-385; Sánchez Vidal, 2011: 37-41; Postrel, 2021: 13).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).indd

Roig en su obra *Espejo* (*ca.* 1460), las damas y grandes señoras se congregaban, no para emplear adecuadamente agujas o tijeras, ruecas o husos, sino para entretenerse con juegos diversos y entablar una conversación que "servía de urdimbre a su hermosa trama de mentiras". Una charla mediante la cual, insistía, difamaban, blasfemaban, hacían mofas, y hablaban mal de sus maridos (Roig, 2016: 62, 68).

Entre esas estrategias, sobresale el control del habla femenina. A las mujeres que están juntas, subraya Pedro de Luján en los *Coloquios Matrimoniales* (1550), les está vedado presumir "de decidoras, y graciosas y mofadoras", unos alardes verbales permitidos a los hombres, pero que en las mujeres resultan reprobables, pues "más deprenden algunas a chocarrear en una hora que a labrar (es decir, a bordar) en un año". Y es que estas piruetas discursivas, de las que hacían gala las mujeres, estaban ligadas a las labores textiles, ya que era en las horas dedicadas a las mismas en compañía, donde hallaban la audiencia adecuada a sus decires. Por ello, no resulta extraño que este escritor apostille: "Pues vemos que lo uno sabe muy bien hacer, y lo otro el aguja aun no saben tomar". La palabra podía servir para valorizar las propias vivencias femeninas. Un proceso de empoderamiento visto con preocupación por el propio Luján, que llega a afirmar: "la mujer jamás yerra callando y muy poquitas acierta hablando" (Luján, 2010: 32-33)[22]. La alarma que despertaba la palabra de las mujeres derivaba de su capacidad para idear maneras variadas de expresión. Los escritores eran conscientes de la duplicidad del lenguaje femenino, el característico de un grupo sometido que buscaba espacios y medios que escapasen a la supervisión del poder. Un habla intrincada y llena de registros, y al mismo tiempo peligrosa, pues podía convertirse en subversiva. El citado Jaume Roig llegó a calificar el estilo de las mujeres de "oscuro", pues "sus malas artes son aforismos que, con los refranes, los dichos equívocos y las anfibologías, nunca son católicos" (Roig, 2016: 116).

El lenguaje de las mujeres llegó a considerarse contrario a la fe cristiana, además de peligroso para el orden social establecido. En consecuencia, había que debilitarlo y, finalmente eliminarlo. De hecho, Francisco Escrivá abogaba por el encierro y el silencio femenino y citaba al respecto los versos de Gregorio Nazianzeno, según el cual la mujer debía "A la boca un candado, y a los ojos / Nunca soltar la rienda: / Raras vezes sacar el pie de casa" (Escrivá, 1613: 167-168).

Anton Woensam ilustra esta misma noción en un grabado que representa una *Alegoría de la mujer sabia* (*ca.* 1525, Albertina Museum, Viena), una fémina que, entre otros atributos, lleva un cerrojo sellando sus labios (fig. 5).

[22] Por su parte, la condesa de Aranda insistía en el autodominio y autocensura de la palabra por parte de las mujeres: "No os precieys de buenos dichos: ni agradeys de que os los celebren. Vuestro lenguaje sea verdadero, conciso, de pureza, y gravedad senzilla compuesto (que la lengua dixo San Ambrosio, manifiesta como espejo el coraçon de quien habla) y no menos lo sean vuestras risas, y ademanes: que según una setencia de Epitecto Philosopho, la risa no ha de ser mucha, ni de muchas cosas, ni descompuesta; que el exceso señala animo liviano" (Padilla, 1637: 230).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 172/25 16:31 (17X 24).in

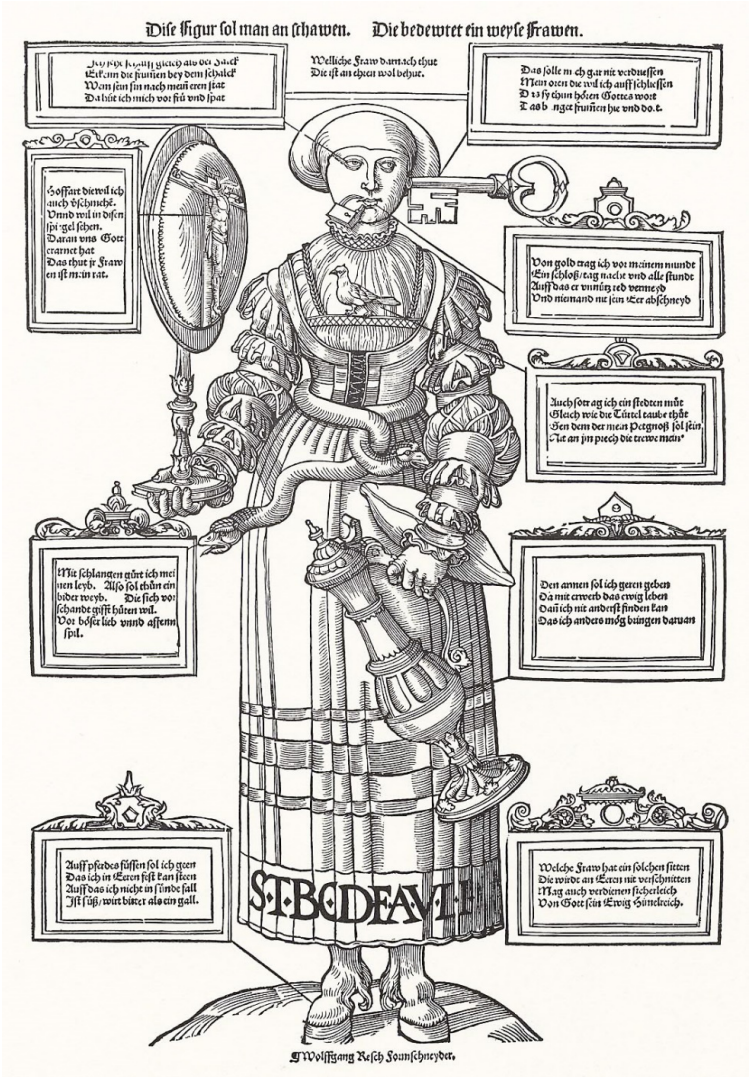


Fig. 5. Anton Woensam. *Alegoría de la mujer sabia*. *ca.* 1525.
Fuente: Wikimedia Commons

Una imagen que repitió Cornelis Antonisz Theunissen en una xilografía titulada *El hombre y la mujer sabios* (1530-1550, Museo Británico, Londres). En la misma, la figura femenina lleva un cierre o pasador que le impide abrir la boca y articular palabra. Mucho más cruda es otra xilografía directamente relacionada con las labores textiles, titulada *Les imperfections de la femme* (*ca.* 1650). En ella se representa una mujer sin cabeza, hilando

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 172/25 16:01(17X 24).in



Fig. 6. Philips Galle. *Parábola de las Vírgenes Necias y Prudentes. Ca.* 1560-1563. Metropolitan Museum. Nueva York (Cortesía de *The Met*)

con su rueca y huso, acompañada de una leyenda que dice: "Si tu la cherches la voicy". La imagen viene a significar que si un hombre busca una esposa ideal, buena hilandera y compañera silenciosa, solo podrá lograrla si le corta la cabeza[23].

Todas estas tácticas explicadas en las líneas superiores responden a lo que Dolores Juliano denomina el "fraccionamiento de los grupos posibles", una forma de violencia simbólica que desarrolla los mecanismos comentados: prohibición de reunirse a conversar con sus pares; ruptura de los lazos entre mujeres; crítica de sus encuentros devaluando el diálogo generado en los mismos y desvalorización de los mensajes emitidos[24].

Las mujeres virtuosas habían de ser como la Virgen y las doncellas que la acompañaban en la obra de Berruguete: diligentes en las labores de costura y bordado, contenidas en sus ademanes y silenciosas en su trato.

Una idea recogida en el grabado de Philips Galle –basado en una obra de Peter Brueghel–, que ilustra la *Parábola de las Vírgenes Necias y Prudentes* (*ca.* 1560-63, Metropolitan

[23] Grabado incluido en la obra de Ann Rosalind Jones y Perter Stallybrass (2000: 132).
[24] Estas y otras formas de control han sido estudiadas por Dolores Juliano (1992: 18-20, 36, 46).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

Museum, Nueva York). Así, mientras las segundas se afanan en diversos trabajos textiles, controlan gestos y movimientos y desarrollan su virtud y honestidad, las primeras evitan estas tareas y se entregan a bailes y diversiones desenfrenadas que conducen a la concupiscencia, tal como parece indicar el carácter fálico de la gaita que toca una de las vírgenes necias (fig. 6).

UN ESPACIO PARA LA CREACIÓN

EL BORDADO DE LA ROPA BLANCA

El bordado doméstico femenino se ha vinculado a la ornamentación de tejidos de lienzo de lino. La antropóloga Agnès Fine habla de una verdadera cultura del lino, específicamente femenina, ligada a la elaboración de los ajuares que las mujeres aportaban al matrimonio. Una cultura que, por una parte, supuso la restricción del cuerpo de las jóvenes y la acotación de los espacios que ocupaban, pero que también permitió la creación de fuertes lazos emocionales entre madres e hijas (Fine, 1984: 162, 168-169, 175-176).

El bordado femenino sobre lino contaba con una larga tradición. Ya Cristóbal Villalón, en su *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (1539), señalaba que algunas mujeres de su época eran: "tan inuentiuas en sus costuras y labores de tanta biueza y delicadeza, que muy famosos artífices no pueden en la plata & oro esculpir más sotilmente que ellas lo labran en sus lenços, telares y bastidor" (Villalón, 1898: 165). El lino se utilizaba para confeccionar la llamada *ropa blanca,* que el *Diccionario de Autoridades* define, precisamente, como "el conjunto de piezas y alhajas de lino, que sirve en las casas para el servicio de ellas, y limpieza de los sujetos" (*Autoridades*, 1726-1739: *s. v. ropa*). El mismo *Diccionario* recoge otras voces que desarrollan esa conexión entre las mujeres, el arte de la "agúja" y el adorno de piezas y enseres de lienzo de lino. Así, explica que *labor* es "toda obra de agúja en que se ocupan las mugeres: y la que hacen en lienzo se llama *labor blanca*", y que "labrar" consiste en "hacer y executar con la agúja diversas labores en la ropa blanca", tarea que hacen las mujeres (Autoridades, 1726-1739: *s. v. labor* y *labrar*)[25]. Un vínculo del que también se hicieron eco algunas fuentes literarias. Así, en *La desdicha de la voz,* de Calderón de la Barca, doña Beatriz hace gala de su dominio para hacer "labor blanca" (Calderón de la Barca, 1963: 74) y doña Rodríguez, la dueña con la que dialoga don Quijote en la segunda parte de la obra de Cervantes, se considera ducha en el arte de hacer "labor blanca" (Cervantes, 2015: 1112)[26]. Esta ropa blanca se

[25] Consultado en https://apps2.rae.es/DA.html [20 de agosto de 2023].

[26] También la custodia y limpieza de la lencería doméstica se consideraba una tarea específicamente femenina. Juan de la Cerda señalaba que las mujeres debían recoger y guardar correctamente la ropa blanca, la de cama "en sus rimas", así "ponerla al oreo y limpiarla para que no se apolille" (Cerda, 2010: 357). La condesa de Aranda aconsejaba a su hijo que entregara a su esposa el dinero necesario para el cuidado y renovación de la ropa blanca, pues consideraba esas tareas "muy caseras" para un hombre (Padilla, 1637: 72).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

convirtió en un signo de riqueza. En *Cuál es mayor perfección* de Calderón de la Barca se dice lo siguiente: "la ropa blanca dice quién es uno"[27]. Desde los inicios de la Modernidad, los gastos de lencería aumentaron, como consecuencia de los nuevos hábitos de higiene nacidos después de la gran epidemia de la Peste Negra que asoló Europa en el siglo XIV. El valor de las piezas de lencería se medía por la finura de los tejidos con los que estaban confeccionadas y por la decoración añadida a su superficie. De esta forma, el aprecio por la ropa blanca propició el desarrollo de un bordado doméstico sobre lino, en el que las mujeres dieron muestra de una gran habilidad técnica y de una sobresaliente inventiva para idear nuevos motivos y diseños[28].

TÉCNICAS Y DISEÑOS

Las obras bordadas por las mujeres en los espacios intramuros en los que llevaban a cabo sus actividades textiles se han perdido en su mayor parte. No obstante, el análisis de las fuentes documentales y literarias revela algunas de las particularidades de sus labores de hilo y aguja. Éstas se caracterizaron por el uso de materiales nobles: hebras de seda y de metal, perlas, especialmente aljófar, e incluso piedras preciosas, los mismos que se empleaban contemporáneamente en el llamado *bordado erudito*, realizado por bordadores profesionales en sus obradores y con el que se decoraron ornamentos sacros, pero también algunos enseres y mobiliario de las residencias acomodadas. Unos trabajos de aguja caracterizados, asimismo, por el dominio de procedimientos técnicos que se han considerado propios de dicho bordado erudito, desde el *punto de matiz* de hilos de seda o el *bordado al realce plano*, pasando por el uso de la hebra metálica en puntos como el *oro llano* o el *bordado picado*, hasta llegar al uso combinado de ambos tipos de hilos en un punto tan complejo como el *oro matizado*. Pero si por algo destaca este bordado femenino, es por la incorporación de otros puntos que contribuyeron a enriquecer los efectos ornamentales y las texturas superficiales de sus trabajos. La nómina de estos recursos es extensa: *filetes*, *ojetes*, *punto torcido*, *punto real*, *punto de almorafán* o *confitillos*. Algunos de ellos sobreviven en distintas escuelas hispanas de bordado popular. Es el caso del punto real, usado en el llamado bordado de Lagartera, también el del punto de almorafán, vinculado al bordado de Navalcán en Toledo, o el de las "labores de Ciudad Rodrigo", que se han asociado con la escuela salmantina. Además, estas mujeres adornaron los tejidos de lino con *deshilados*, un trabajo calado fronterizo entre el bordado y el encaje o con labores de *red* o *malla,* un tipo de encaje reticular, que posteriormente se borda, denominado *lacis* en algunos lugares de Europa. Un trabajo muy complicado, pues las mallas se rellenaban de modo que el hilo nunca podía cruzar un cuadrado destinado a estar vacío[29].

[27] Cita tomada de Miguel Herrero (2014: 22).
[28] GeorgesVigarello ha abordado el análisis de la higiene, la ropa blanca y el progresivo aumento de su valor material y simbólico (Vigarello, 1991: 82-105).
[29] El estudio de estos materiales y procesos técnicos ha sido desarrollado en Ágreda (2022: 222-227, 295-331).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

Variedad y complejidad, simbiosis y convivencia de recursos técnicos cultos con otros de raigambre popular, son algunas de las características de ese bordado cultivado por muchas mujeres, a lo largo de la Edad Moderna. La identidad de la mayoría no ha sobrevivido al paso del tiempo. Solo algunas, pertenecientes a grandes familias de la monarquía o la nobleza europea, fueron inmortalizadas por la pluma de escritores y poetas. Pero éstos solo repararon en ellas por su elevada condición social. Esas loas no brotaron de la admiración por sus habilidades artísticas, sino que tuvieron una vertiente política o moral, se ensalzaba el linaje y se alababa la virtud. Así, Pierre de Ronsard, elogia a Margarita de Francia, pero olvida los nombres de sus damas, entre las que, según dice, se sienta, como una flor en medio de ellas. La excepción en este proceso de omisión la constituye Caterina Cantona (1542-1601), noble milanesa estimada por sus habilidades con la aguja y, más concretamente, por la invención de una puntada doble que producía una imagen idéntica por el anverso y el reverso del tejido de lino. Una técnica difícil que permitía lograr efectos de modelado muy naturalistas, gracias a las sutiles gradaciones tonales de las hebras de distintas coloraciones[30].

La gloria invidual de Caterina Cantona destaca en un contexto en el que las labores de aguja eran el fruto de un esfuerzo colectivo y en el que los procesos de creación y ejecución se compartían y transmitían de unas mujeres a otras.

En 1523 vio la luz, en la imprenta de Johann Schönsperger el Joven, en Augsburgo, el primer libro de patrones para labores de aguja. Esta edición coincide con el auge del libro impreso y con la demanda de este tipo de repertorios, propiciada por la expansión del bordado doméstico femenino en la Edad Moderna. Así, a partir de 1527, se publicaron otros libros con muestras de bordado y labores de aguja en Alemania, Francia o Países Bajos (Speelberg: 2015, 16-22). Se ha considerado que estos repertorios fueron una ayuda fundamental para las mujeres que practicaban el arte del bordado, féminas expertas en el manejo de la aguja, pero menos avezadas en las fases de diseño[31]. Sin em-

[30] Cantona fue alabada por poetas como Annibale Guasco, que consideró su bordado superior a la propia pintura; Benedetto Sossago, Ludovico Settala o Torcuato Tasso, que la incluyó en su obra *Jerusalén Liberada* (1579). Giovanni Paolo Lomazzo ponderó también sus trabajos y bautizó el punto ideado por ella con el nombre de "puntada Cantona" (Mausoli, 2020: 120). También María Teresa Binaghi Olivari alude a Caterina Cantona en su acercamiento a la faceta de Catalina Micaela como bordadora (Binaghi Olivari, 2013: 359-365). Estos panegíricos dedicados a Cantona ensalzaban sus capacidades técnicas, más que su condición de noble virtuosa, aunque esta condición no esté ausente en ellos. Lomazzo, en su obra *Idea* (1590) llegó a afirmar que era más noble por ingenio que por nacimiento y por la excelencia que logró en el arte de bordar sobre tela o sobre malla (Mausoli, 2020: 109-113).

[31] George Digby señala que las mujeres que cultivaron el bordado durante el período isabelino inglés necesitaron a artífices profesionales o a dibujantes para que les proporcionaran los diseños (1963: 22). En la misma línea, Rozsika Parker duda de que las mujeres pudieran acometer esa tarea (1986: 12), opinión que parece compartir Santina Levey, que califica a estas féminas de aficionadas, poco preocupadas por la innovación técnica o formal (Randles, 2015: 150-167). Las ideas de estos especialistas redundan en la separación entre el diseño y la ejecución material, entre la tradición y la innovación, argumentos que ha utilizado la Historia del Arte para establecer la diferencia entre el arte, caracterizado por la creatividad y la originalidad, y la artesanía, apoyada en la práctica del oficio y la costumbre. Siguiendo dicho razonamiento, estas mujeres eran buenas artesanas, pero carecían de las capacidades para convertirse en verdaderas artistas. Algunas fuentes demuestran la participación de dibujantes masculinos en el diseño de labores de bordado ejecutadas por mujeres, pero también hay testimonios

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

bargo, el análisis de las fuentes y de los testimonios materiales parece confirmar que estas mujeres crearon técnicas y motivos antes y durante la proliferación de estos compendios de modelos para bordado y encaje.

En España, hay inventarios anteriores a la publicación del primer libro de patrones en los que se mencionan muestras y dechados de bordado. Así ocurre en la relación de bienes de la reina Juana I de Castilla, realizada en 1509 cuando llegó a Tordesillas, o en la de su hermana Isabel, recopilada en 1505, después de su fallecimiento (Checa, 2010: I, 1173-1174; González Mena, 1994: I, 117). Estas muestras de bordado llegaron a ser suficientemente numerosas como para conformar verdaderos libros en los que las labores ya ejecutadas se fijaban al soporte mediante distintos procedimientos. Varios de estos libros aparecen mencionados en el inventario *post mortem* (1558) de María de Hungría, hija de la reina Juana I de Castilla (Checa, 2010: III, 2873). Sabemos de la compra de volúmenes que sirvieron para el mismo propósito, como el que se adquirió en 1591 para que la infanta Isabel Clara Eugenia colocara muestras de randas y otras labores (Pérez de Tudela, 2011: 63). Estas muestras se prensaban antes de distribuirlas en las páginas de estos libros[32], en las que se disponían formando franjas.

En el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York (The Met) se conserva un librito (siglo XVI-comienzos siglo XVII), formado por piezas de lino decoradas con labores de aguja y unidas entre sí y con otros materiales. Tiene anotaciones en portugués y algunas de esas labores están realizadas con una técnica de "punto español", por lo que se considera originario de la península ibérica. Se trata de una pieza de gran interés, pues revela cómo pudieron ser otros ejemplares del mismo tipo elaborados en la Edad Moderna, que se han perdido para siempre (fig. 7).

Estos libros recopilatorios de labores se heredaban y pasaban de unas mujeres a otras. Las muestras preservadas en uno de ellos, propiedad de la reina María de Hungría, se califican de viejas, por lo que cabe suponer que habían sido utilizadas a lo largo de mucho tiempo, por ella misma o incluso por diferentes mujeres. Es posible que este compendio perteneciera a su madre Juana I de Castilla. De hecho, la reina tuvo un "libro grande de papel de marca mayor enquadernado con muchas muestras de labores", que se entregó en 1525, junto a varios dechados y modelos, a otra de sus hijas, Catalina, cuando partió hacia Portugal (Checa, 2010: I, 1172-1173)[33].

que refutan el papel pasivo de éstas. Tanto Lady Grace Mildmay (1552-1620), como Moderata Fonte, autora de la obra *Il merito delle donne* (Venecia, 1600), inventaban sus propios diseños (Jones y Stallybras, 2000: 145 y 148). La dama inglesa Grace Sherrington decía que era capaz de bordar motivos vegetales y animales que ella misma dibujaba (Parker, 1986: 84). Algunas de estas mujeres llegaron a realizar libros de patrones. Es el caso de la desconocida fémina que realizó un compendio de modelos de encaje publicado en Zurich en 1561, y los de Isabella Catanea Parasole o Rosina Helena Fürst, que ideraron varios repertorios desde finales del siglo XVI.

[32] Entre los bienes de la emperatriz Isabel de Portugal que pasaron a sus hijas María y Juana figuran unas "tablas denprensar dechados guarneçidas de raso carmesi y de plata" (Pérez de Tudela, 2017: 660).

[33] Resulta plausible suponer que estos compendios de franjas de bordado, mallas y encajes fueran, de hecho, el origen de los libros de patrones impresos. En ellos, los grabados sustituyeron a las obras de hilo y aguja. Muchos de estos repertorios presentan cenefas de motivos dispuestas en hileras, una regularización de la forma de colocar las labores que se observa en el cuadernillo del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. En algunos de estos

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in



Fig. 7: *Cuadernillo de muestras de labores*. Siglos XVI-XVII. Metropolitan Museum. Nueva York (Cortesía de *The Met*)

Pero los libros de muestras o los dechados no fueron los únicos medios utilizados por las mujeres para la difusión de motivos y técnicas de bordado. Las reuniones femeninas, para coser, bordar o realizar otras labores de aguja, se convirtieron en una oportunidad idónea para compartir conocimientos, habilidades y motivos. Fray Antonio de Guevara, en *Relox de principes* (1529), señalaba que las mujeres se juntan, entre otras cosas, a "trocar labrados", es decir, a intercambiar labores de bordado (Guevara, 1675: 126r). Por su

libros se reconoce esa deuda. Así, Peter Quentel hablaba en su repertorio del uso de una "puntada española", una técnica para hacer patrones de doble recorrido, basada en tradiciones musulmanas que se había popularizado después en Europa y que es la que se utilizó en alguno de los patrones del cuadernillo conservado en Nueva York. En 1535, el impresor Christian Egenolff señalaba en su libro de patrones *Modelbuch aller Art Nehens vn Stickens* que había recopilado ejemplos de "estrellas venecianas" y "obras blancas italianas" y Domenico de Sera explicaba la inclusión en *Le livre de lingerie* (1584) de procedimientos que había visto y conocido en España, Italia, Alemania y otros territorios. También en *The Needle's Excellency* (1624), compilado por John Taylor, se presentaba un muestrario de distintas técnicas procedentes de diversos lugares de Europa: España, Francia, Italia, Polonia, Suecia, entre otros. Este hecho no resulta extraño, dado que estos diseñadores e impresores carecían, en la práctica de conocimientos técnicos sobre bordado, mallas o encajes. Finalmente, no hay que olvidar que los motivos incluidos en estos libros de patrones impresos coinciden con los citados en fuentes documentales anteriores a su nacimiento, los inventarios de Juana I de Castilla y de su hermana Isabel, por ejemplo y con los que aparecen representados en algunas obras artísticas de cronología previa: Juan de Flandes, *Retrato de Isabel la Católica* (1500-1504. Palacio Real. Patrimonio Nacional. Madrid; Rodrigo de Sajonia, *Nacimiento de la Virgen* (decoración de los traveseros o almohadas del lecho) (*ca.* 1514-1519. Museo de Huesca), Fernando del Rincón, *Los Milagros de los santos Cosme y Damián* (*ca.* 1510. Museo Nacional del Prado. Madrid), entre otras (Ágreda, 2022: 266-270).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

parte, fray Alonso Remón consideraba adecuado para las mujeres un entretenimiento que denomina "juego de las labores" en el que cada una iba "diziendo a esta manera de labor y costura yo le añadiera esta o esta" (Remón, 1623: 96v). Una forma de esparcimiento que propiciaría la puesta en común de técnicas y motivos.

Estos saberes pasaban de generación en generación, convirtiéndose en una herencia o acervo común que muchas mujeres atesoraron, desarrollaron y compartieron entre sí. Esa cultura del lino, a la que aludía Agnès Fine, tiene, por lo tanto, unas hondas raíces.[34] Una transmisión que tenía lugar dentro del círculo familiar, pero también más allá del mismo. Las mujeres solicitaban a conocidas o amigas asesoramiento y también modelos para realizar sus labores. Así lo hizo la reina María de Castilla a través de una carta enviada en 1421 a doña María de Ayala, en la que le pedía unos "echados de punto de almoxafan" (González Mena, 1974: 138). También en los círculos cortesanos y aristocráticos se produjo ese intercambio entre señoras y sus damas, dueñas y doncellas. Buen ejemplo de ello es un "patrón grande, muy rrico de muchas colores de seda de hilo y oro y plata que dize en el, de letras de oro, doña Maria Sarmyento" que figura en el inventario de la reina María de Hungría (Checa, 2010: III, 2872, 2949-2950). Como ya se ha comentado, María Sarmiento fue dama de Isabel de Portugal. Es posible que ese dechado fuera elaborado por esta noble cuando estaba al servicio de la emperatriz. Tras el fallecimiento de ésta llegó a manos de su cuñada María de Hungría, que a su vez lo legó a su sobrina Juana de Austria, hija de la propia Isabel de Portugal, en cuyo inventario *post mortem* figura de nuevo anotado y descrito[35].

El bordado doméstico se convirtió, a lo largo de la Edad Media, en prácticamente el único medio a través del que una mujer noble podía dar rienda suelta a su creatividad y afirmar, de esta forma, su ingenio y destreza. No eran los pinceles sus herramientas naturales, sino la almohadilla y el bastidor, instrumentos que encauzaban su inventiva y símbolos, al mismo tiempo, de su virtud y honestidad. Matteo Pagano dirige su libro de patrones *Giardineto novo di punti tagliati et gropposi per exercitio & ornamento delle donne* (1554), a aquella bellas y virtuosas mujeres que se deleitan "pintando a la aguja", con sus blancas y puras manos, obras de una maestría semejante a las que ejecutó el afamado Apeles[36]. Por su parte, Robert Burton, en *The Anatomy of Melancholy* (1621) consideraba que el bordado era un ejercicio más adecuado para las mujeres que los estudios laboriosos, ya que les permitía realizar obras para el adorno para sus hogares y las mantenía dentro de sus muros (Randles, 2015:150-167).

Sin embargo, esa creatividad femenina se intentó reprimir. Fray Luis de León utilizó argumentos econónimos y morales para controlar los adornos de bordado, malla y encaje elaborados por las mujeres. Condenó el oneroso gasto que suponía adquirir los materiales

[34] Patricia Mainardi también señaló que la costura y el bordado eran muy importantes para "la cultura de las mujeres", de tal forma que su análisis resultaba imprescindible en los estudios de género (Porqueres, 1994: 31-32).
[35] El inventario ha sido transcrito y analizado por Almudena Pérez de Tudela (2017: 463).
[36] Pueden consultarse en https://www.metmuseum.org/art/collection/search/338670 [consultado: 30 de agosto de 2023].

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

con los que adornaban prendas y enseres domésticos y subrayó el escaso interés de las obras resultantes: "después que, habiendo venido mucho del oro y mucho de la seda y aljófar, termina todo el artificio y trabajo en una red de pájaros o en otra cosa semejante de aire". Además, asoció las labores que las mujeres realizaban para sus trajes y tocados con los perfumes y otros afeites (León, 1968: 61 y 77). Todos ellos, en su opinión, las incitaban a vulnerar el seguro retiro doméstico, para transitar los peligrosos caminos de la vanidad que desembocaban en el pecado de la lujuría[37].

Cuando Annibale Guasco elogia en sus madrigales a Catalina Micaela, la califica de "Penelope Celeste", pues como ésta, mantuvo su castidad durante la ausencia de su esposo (Guasco, 1605: 348). No es el único autor de la Edad Moderna que menciona a Penélope como modelo de mujer virtuosa. Fray Luis de León alude, por ejemplo, a su labor de "tejer y destejer" (León, 1968: 75). Sin embargo, en el diseño de la figura de Penélope los autores del Renacimiento se basaron más en las *Heroidas* de Ovidio que en el texto de Homero y la presentaron como simple hilandera o productora de las hebras textiles, no como hábil tejedora. El tejido, como el bordado, era una habilidad compleja e intrincada que producía desconfianza, pues encarnaba la capacidad femenina para el artificio e incluso para la simulación y engaño. Una prevención que revela la ansiedad masculina ante unas tareas que los propios hombres encomendaron a las mujeres (Jones y Stallybrass, 2000: 110-116). En *La condición humana* (1958), Hannah Arendt distingue entre el *animal laborans*, una criatura atada a las necesidades biológicas, a los ciclos reiterados de consumo y reproducción; el *homo faber*, el trabajador, inventor, legislador que construye aquello que separa el mundo humano del natural y el *zoom politikon,* el ser social y político que se convierte en actor y agente en la esfera pública (Tatar, 2023: 83-84)[38]. La Penélope esbozada por los escritores renacentistas es un *animal laborans*, pues acomete una actividad que no deja rastro: la hebra que produce es solo la materia prima de una obra mayor, que la trasciende y, en cierto modo, la anula. Incluso cuando Penélope es caracterizada como tejedora, su trabajo nunca ve la luz, condenada a ser hecho y deschecho constantemente. En la misma línea cabe situar el mito de Aracne, que encarna a la tejedora hábil, pero no a la creadora: la diosa Atenea. En la sociedad de época moderna, las mujeres pueden procrear, pero no crear como los hombres (Tatar, 2023: 123-124). La historia de Aracne demuestra el deseo de poner límites a una creatividad femenina, ligada en la Edad Moderna a una labor textil concreta, el bordado. Aracne se

[37] También fray Juan de la Cerda califica el gusto por los adornos y afeites de "costumbre diabólica", que incita a las mujeres a "hacerse trotadoras y callejeras", para lucir sus aderezos y ser vistas por todos (Cerda, 2010: 484). Las sospechas de lujo y vanidad ligadas a los adornos bordados hechos por las mujeres también dieron lugar a críticas por parte de autores como Thomas Milles, en *Treasure of Ancient and Moderne Times* (1613) y Thomas Powell en *Art of Thriving, or the plaine pathway to preferment* (1635). Éste último llega a considerar esas costosas labores de aguja tan perjudiciales como la lectura de novelas románticas y la escritura de textos frívolos (Jones y Stallybrass, 2000: 144).

[38] Como señala Rita Corsi, el *animal laborans* es un siervo de la naturaleza, su labor no tiene un final previsible y su vida no se distingue de la del rebaño. Sin embargo, el *homo faber*, transforma la naturaleza, se adueña de ella y su trabajo tiene un principio y un final prefijado (Corsi, 2022: 69-70).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).indd

atrevió a ilustrar la violencia sexual ejercida por Júpiter contra Europa, Leda o Dánae, entre otras (Heilbrum, 1990: 103-104), y por ello fue reducida de tamaño, convertida en araña y obligada a tejer de forma silenciosa en los rincones oscuros. Como en el caso de Aracne, las mujeres de la Edad Moderna tuvieron que resistir los intentos de control ejercidos sobre las obras que elaboraron, sobre los espacios que ocupaban y sobre las propias palabras que pronunciaban.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

LA ABADESA MARÍA DE VELASCO Y TOVAR EN LA DEFENSA DEL PANTEÓN DEL LINAJE VELASCO EN MEDINA DE POMAR

Aurelio Á. Barrón García[1]
Universidad de Cantabria

El monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar[2], fundado en 1313 como manifestación piadosa de Sancho Sánchez de Velasco y Sancha García, se pensó para que sirviera como panteón de los Velasco, pues en la escritura de fundación hicieron promesa de quererse "enterrar en el dicho monasterio"[3]. Consta que ciertamente los fundadores estaban sepultados en el monasterio, en la antigua capilla mayor, de insuficiente tamaño y construida con pobres materiales. La capilla fue reedificada en torno a 1370-1375 por Pedro Fernández de Velasco, señor de Medina de Pomar y promotor de los alcázares de la villa conocidos como las Torres de Medina. Su nieto homónimo –el Buen Conde de Haro– concluyó la renovación del resto del templo en 1436.

CREACIÓN DEL MAYORAZGO Y DEL PANTEÓN EN MEDINA DE POMAR

Las disposiciones originarias de los fundadores se modificaron el 14 de abril de 1458[4]. Pedro Fernández de Velasco, conde de Haro, fundó un mayorazgo de transmisión a través de rígida sucesión masculina que impuso el entierro de los herederos del mayorazgo en el monasterio:

> los varones a este mi maiorazgo llamados [...] que sean solamente husuarios y usufructuarios destte dicho maiorazgo y de la dicha çiudad de Frias y su fortaleça y de las

[1] https://orcid.org/0000-0002-7608-5923. Grupo de investigación *Arte y Patrimonio*, Universidad de Cantabria. Proyecto de Generación de Conocimiento PID2022-141043NB-I00, "Intercambios artísticos entre el Norte y el Sur: escultores septentrionales en el valle del Ebro durante la Edad Moderna", Universidad de Zaragoza.

[2] Agradezco a la comunidad de monjas del monasterio la ayuda que me han prestado en mis investigaciones: a sus abadesas pasadas y presente –sor Carmen, que en paz descanse, sor Rosa y sor Concepción– y a Sor Amaya –que está a cargo del archivo y que me ha mostrado la imagen de la Virgen de la Expectación que aquí se presenta–. A la comunidad de clarisas de Medina de Pomar dedico esta investigación sobre una de sus predecesoras.

[3] Los documentos reales de fundación y las bulas pontificias que consiguieron, en García Sainz de Baranda (1917: 180-190, 394-412), Ayerbe (2000: 9-11 y 29-33) con regesta de los pergaminos originales de la fundación: Archivo del Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar [AMSCMP], Perg. 1 a 5 y 19-25. López Martínez (2004: 13-27) y Moya (2004: 29-67).

[4] Constituyó el mayorazgo en virtud de los privilegios reales que le fueron concedidos por Juan II en Segovia, el 20 de marzo de 1455, y en Écija, el 28 de abril del mismo año (García Sainz de Baranda, 1917: 175).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

> dichas mis villas y lugares y castillos fortaleças, heredamientos merindad y basallos jurisdiccion y bienes y otras cossas por mi dadas y puesttas y atribuidas al dicho maiorazgo y en el anttes que lo ayan y tengan y entren y tomen la possesion de el sean tenidos de tomar de aver por ello el apellido y nombradia de el solar y linaje de Velasco que es mi apellido y traer las armas derechas del y continuarlo assi por toda su vida y que non ayan otro apellido alguno, que traigan las armas derechas de Velasco y non ottras algunas *y se mandaran sepultar en el monesterio de Santta Clara de la mi villa de Medina donde es el enterramiento principal de nuestro linage* y fagan juramento que a todo su leal poder se fara y cumplira assi, que non eligira sepultura ni enterramiento a otra parte y el que lo non ficiere assi que non aya ni herede el dicho mayorazgo y que venga el siguiente en grado a quien pertenesceria como si el tal fuese muerto[5].

El Buen Conde añadió que, si el heredero abandonaba en alguna ocasión el apellido o partía las armas de Velasco con algún otro apellido, inmediatamente perdería el mayorazgo y todos sus bienes anexos, de modo que había de pasar al siguiente heredero. Además, con la intención de que el mayorazgo permaneciera en el tiempo "por siempre jamás" señaló que todos los llamados al mayorazgo "antes de que lo aya y tome la tenençia y posesion de los vienes del ni de cosa alguna dellos", en el plazo de un año,

> sean tenido de facer y fagan juramento sobre señal de la cruz y a las palabras de los sanctos evangelios en forma devida en la yglesia de Santa Clara de la dicha mi villa de Medina donde es el enterramiento de nuestro linaje ante la grada del dicho monasterio, en presencia de la abbadesa y conbento del dicho monasterio y del alcalde o alcaldes y regidores de la dicha mi villa de Medina y por ante el escribano de concexo della, de guardar y tener todo lo suso dicho en este mi maiorazgo ordenança contenido, ni hir ni benir contra ello ni contra parte dello, ni demandara ni pedira por si ni por otro licençia ni autoridad ni facultad alguna al sumo pontifiçe ni a sus delegados ni al dicho Rey mi señor ni a sus sucesores ni a otro prelado ni rey ni principe ni señor ni persona alguna para lo menguar y diminuir ni mudar en cossa alguna de lo en el contenido, ni dara consentimiento a cossa alguna a ello contraria aunque por el dicho señor sumo pontifice o por sus delegados o por el dicho señor rey mi señor o por sus suçesores o por otro alguno

[5] Archivo Histórico de la Nobleza [AHNOB], Frías, C. 236, D. 11-13. Cadiñanos, 1987: 356. Sancho Sánchez de Velasco y su mujer Sancha García también habían previsto cláusulas muy restrictivas contra sus herederos condenando el incumplimiento de la fundación del monasterio: "si fijos o fijas nuestros o otros herederos binieren contra esto por lo menguar o por lo quebrantar que si non cumpliere segun que los nos por esta nuestra carta ordenamos que hayan maldicion de Dios e de Santa Maria e de todos los Santos e la nuestra, e pedimos merced a nuestro señor el Rey D. Alonso e a todos los otros Reyes que despues del vinieren que lo manden guardar e tener e que non consientan a heredero nuestro nin a otros ningunos que contra esto que nos mandamos quisiera pasar" y añadieron, después de dar poder a su heredero para cumplir la fundación, "que sea defendedor e guardador de todo esto que nos mandamos [...] fagan todo asi cumplir como nos mandamos e si lo asi no guardaren que hagan la ira de Dios e de Santa Maria e de todos los Santos, e la nuestra, e que caigan con Judas dentro de los infiernos e que nunca aian redencion"; García Sainz de Baranda, (1917: 394-398, doc. 5) donde transcribe el pergamino de fundación; AMSCMP, Perg. 1.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

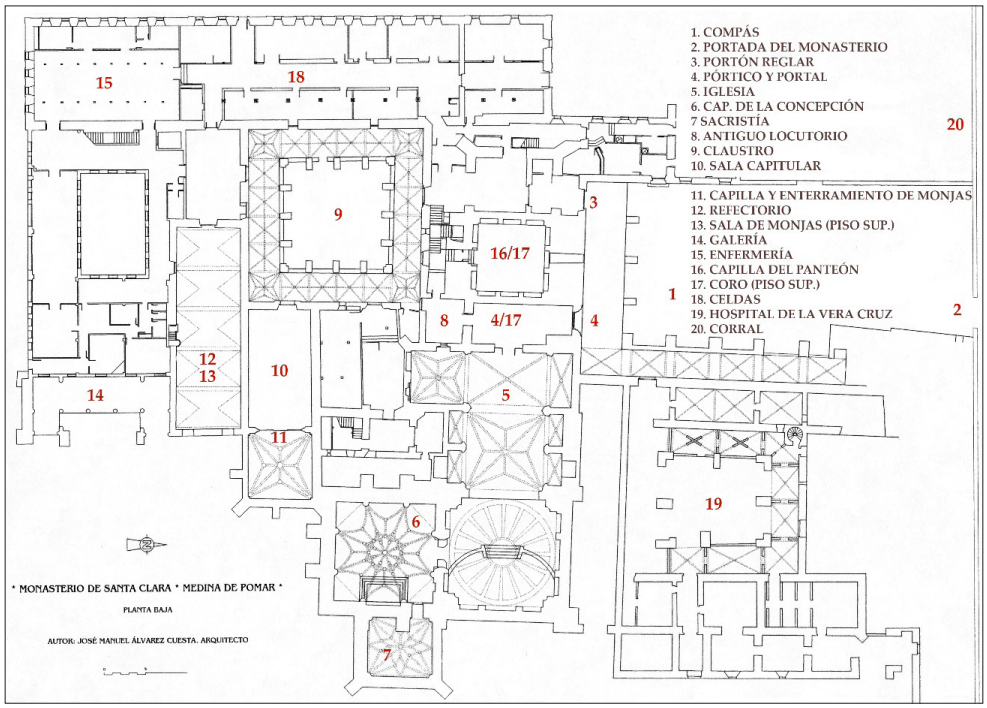


Fig. 1. Planta baja. Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar (Burgos).
José Manuel Álvarez Cuesta, arquitecto

> perlado o señor o por alguno dellos que poderio para ello aya de su propio motuo o a ynstancia de qualquier que sea se dada liçençia y abtoridad y facultad. El qual dicho scrivano de dello dos ynstrumentos: uno al que el tal juramento fiçiere, otro a la dicha abbadessa que lo tenga con la escriptura de el dicho maiorazgo que ella a de tener y si por ventura la perssona a quien fuere diferido el dicho maiorazgo fuere en tan pequeña hedad que non pueda ni deva jurar segun derecho que luego que bieniere a edad capaz de jurar o sopiere desta mi ordenanza sea tenido de facer y faga el dicho juramento en los tiempos sobredichos, y si no ficiere el dicho juramento y lo no guardare en todo o en parte que por el mesmo fecho pierda y no aya el dicho mayorazgo y benga a el siguiente assi como si fuese muerto.

Así pues, la fundación del mayorazgo del Buen Conde impedía sumar cualquier herencia que supusiera incorporar armas al escudo único de los Velasco. Manifestaba una absoluta preferencia por la sucesión masculina –"queriendo preferir la linea mascolina entendiendo por ella maior noblescimiento"– y, en la práctica, se desheredaba a las mujeres de la familia a las que se confiaba el gobierno del monasterio tanto en compensación como

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 172/25 16:31(17X 24).indd

manera de impedir la fragmentación de los bienes y riquezas acumuladas en el linaje y solar de la familia, pues la entrada en el monasterio evitaba el matrimonio de las hijas y, en consecuencia, una dote sustanciosa. A cambio, el primogénito debía velar por el bienestar de sus hermanos y hermanas y proporcionarles acomodo y dinero suficiente. A esta obligación se refiere Juan Fernández de Velasco en su testamento de 1612: pedía a su segundo hijo que no litigara para desmembrar la Casa de Tovar –marquesado de Berlanga– de la de Velasco y rogaba a su universal heredero, Bernardino, "que sea a sus hermanos verdadero padre y les de sus alimentos competentes y les procure sus acrecentamientos"[6] (fig. 1).

El mismo día de la fundación del mayorazgo –y simultáneamente a la creación de otros mayorazgos para sus otros hijos varones– hizo testamento el Conde de Haro[7] que, en presencia de su mujer y de escribano público, lo notificó a los cuatro hijos varones –Pedro, Luis, Sancho y Ferrando– que, con palabras semejantes a las del juramento visto arriba, dijeron –y firmaron solemnemente– que aprobaban el testamento y los mayorazgos creados, que todo lo cumplirían. Juraron a Dios y a Santa María, y a la señal de la cruz–que tocaron con la mano derecha– y a las palabras de los santos evangelios que "en todo tiempo del mundo" acatarían, sin reclamación ni contradicción alguna, lo ordenado en el testamento y en los mayorazgos que cada uno recibía, so pena de "perjuro e ynfame", sin poder ganar absolución, relajación ni dispensa del juramento por el Papa ni por ninguna otra autoridad civil o religiosa. "e fisieron pleito e omenaje como omes fijosdalgo en las manos del dicho señor conde, su padre, una, dos e tres veses segund el fuero e costunbre de España", de guardar, cumplir, estar y quedar en todo el tiempo del mundo por todo lo suso dicho.

UN NUEVO PANTEÓN EN BURGOS Y OTRAS CAPILLAS FUNERARIAS DE LOS VELASCO

A pesar de todas las precauciones, pasado el primer momento de la vida de los fundadores y del gobierno del Conde de Haro[8] se abrieron para la familia nuevos horizontes en su influencia política y señorial que amenazaron la sede de Medina de Pomar como asiento familiar y, al mismo tiempo, como descanso definitivo de los restos mortales de los primogénitos pertenecientes al apellido. Si se abandonaba el panteón medinés, las

[6] AHNOB, Frías, C. 620, D. 1, f. 52v. El testamento de Juan Fernández de Velasco, sacado del Archivo de Protocolos de Madrid, prot. 1830, ff. 277-295, se publicó en, Matilla Tascón (1983: 115-123).
[7] AHNOB, Frías, C. 598, D. 13, con copias D. 11-18. Publicado por, Alonso de Porres (2009: 186).
[8] Pedro Fernández de Velasco, conocido como el Buen Conde, nació el 4 de julio de 1401 y falleció el 25 de febrero de 1470. La fecha de nacimiento se deduce de la escritura de dotación del hospital de la Vera Cruz. Lo señaló García Sainz de Baranda (1917: 225 y 468-469) y lo precisó Alonso de Porres (2009: 26).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

rentas de las monjas se verían muy mermadas porque era costumbre legar ricas donaciones al lugar de enterramiento: para oraciones, capellanías, obras de enterramiento, etc.

Pedro Fernández de Velasco, primer Velasco en ostentar el título de Condestable y homónimo a su padre –el fundador del mayorazgo–, y su esposa Mencía de Mendoza construyeron una nueva capilla-panteón en la catedral de Burgos que removió las costumbres funerarias de los Velasco. La energía de algunas abadesas –singularmente la acción de María de Velasco y de su hermanastra Juana de Velasco– y, más tarde, la decisión de Juan Fernández de Velasco y de su esposa María Girón permitieron recuperar brillantemente la función de panteón familiar para el monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar. No fue una empresa fácil.

OBRAS EN EL MONASTERIO DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XV

No se han conservado en el archivo del monasterio los juramentos de toma de posesión del mayorazgo por parte de los primeros sucesores del Buen Conde. Desconocemos si alguien pudo hacer desaparecer intencionadamente tan trascendentales documentos. Sin embargo, desde 1528, siendo abadesa María de Velasco, se guardaron en el archivo conventual.

En 1455 había entrado monja en el monasterio Leonor de Velasco[9], hija de quien fundó el mayorazgo en 1458 y de Beatriz Manrique. Ingresó monja después de que no prosperara su matrimonio, concertado en 1451, con el príncipe Carlos de Viana –hijo de Juan II de Aragón y Navarra, y de la reina Blanca de Navarra–. Leonor, como abadesa, gobernó largos años el monasterio, cuarenta según la documentación familiar[10]. Está documentada como abadesa en 1461 y todavía consta que lo era el 2 de mayo de 1494 (Ayerbe, 2000: 277 y 146)[11]. Se ha propuesto que pudiera continuar hasta 1499, pues al testar Mencía de Mendoza dejó 20.000 maravedís para el monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar "donde esta la señora abadesa mi sobrina e sobrinas". Aunque en puridad sobrina es la hija de un hermano o hermana, se empleaba el término

[9] El 1 de octubre de 1455 ingresó monja en Santa Clara de Medina de Pomar, después de que el visitador de la orden de San Francisco aprobara el concierto hecho por sus padres con el monasterio. Al ingresar la dotaron con 400.000 maravedís con tal de que renunciara a cualquier reclamación sobre la herencia; AHNOB, Frías, C. 236, D. 10. Veremos que esta práctica fue habitual y supuso un trato muy desigual hacia las hijas que ingresaban monjas con respecto a las que se casaban. Más injusto fue el caso de la hija mayor de los condes, María, que también ingresó monja en el convento hacia 1445 con 6.000 maravedís de juro perpetuo, aunque el Buen Conde logró que el rey Juan II aportara otros 12.000. Sin embargo, la hermana menor, también llamada María, se casó con Alonso Enríquez, primogénito de Fadrique Enríquez, II almirante de Castilla, y recibió una dote de 30.000 florines. Otra hermana, Juana, tras suspenderse su matrimonio con Juan, hijo de Álvaro de Luna, se casó sucesivamente con Pedro López de Ayala y con Alonso Enríquez, conde de Alba de Liste, y fue dotada con un millón de maravedís (Franco, 2006, 27).

[10] AHNOB, Frías, C. 236, D. 26: El Buen Conde de Haro "hizo el cuerpo de la yglesia de Santa Clara con seis capillexas y los portales de la dicha yglesia y reformo en muy estrecha clausura a las monxas del dicho monasterio y fue abadesa en el su hixa doña Leonor quarenta años la qual avia sido desposada con el Príncipe de Nabarra". Garibay dijo que fue "abadesa muy de ordinario" (Garibay: III, RAH, Sig. 9/2104).

[11] AMSCMP, Perg. 145 y Sig. 07.36.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

con cierta licencia y la expresión puede aludir a doña Leonor, su cuñada[12]. Pero no es seguro y la condesa de Haro pudo referirse a sus verdaderas sobrinas: por una parte a Francisca de Velasco, hija de Sancho de Velasco, señor de Arnedo y hermano del I Condestable; y por otra, a Beatriz de Velasco y Padilla, hija mayor de Luis de Velasco, señor de Belorado, igualmente hermano del marido de Mencía de Mendoza. En 1499 era abadesa María Enríquez sin que conozcamos el parentesco que tenía con la condesa de Haro ni su procedencia familiar[13], pero presumiblemente también fuera sobrina. De noviembre de 1494 a octubre de 1496, María Enríquez representó al monasterio como mayordoma en diversos actos contractuales (Ayerbe, 2000: 146-147)[14], tal vez por enfermedad de Leonor. Se conserva en el convento un portapaz con escudos de Velasco y Enríquez. Señala una inscripción que perteneció a "doña Maria de Ve/lasco habadesa", seguramente Enríquez y Velasco, que continuó siendo abadesa de 1502 a 1505 (fig. 2)[15].

Si Pedro Fernández de Velasco renovó la iglesia del monasterio, además de edificar el hospital de la Vera Cruz anexo, fue su hija Leonor quien acometió la renovación de las dependencias internas para lo que necesitó mucho dinero. Parece que tuvo un trato muy cercano con su hermano Pedro, I Condestable de la familia. Leonor, en 1469, en vida de su padre que había reedificado la nave de la iglesia y los portales de acceso, solicitó permiso para vender, trocar o empeñar algunos bienes del monasterio por la mucha necesidad que tiene "especialmente por los edificios del dicho monesterio ser annejos [añejos] e fundados sobre tapias y en maderamiento, en tal manera que se non puede escusar muchas dellas de ser desatadas e fecho de nuevo e mejores edeficios" (Cadiñanos, 2004: 186). Tras el fallecimiento del Buen Conde –ocurrido el 25 de febrero de 1470–, Pedro, su hijo y heredero, el 5 de junio, completó la entrega de la dote y arras a su madre, Beatriz Manrique: 25.000 florines más otros 100.000 maravedís con los que su marido la

[12] AHNOB, Frías, C. 599, D. 11. Así lo sugiere Pereda (2005: 45). Véase, Perea (2014: 100 y 125).

[13] Estos son los enlaces Velasco-Enríquez que conocemos: María de Velasco (+1505) se había casado con Alonso Enríquez de Quiñones (1433-1485), III Almirante de Castilla, y Juana de Velasco se desposó con Alonso Enríquez de Guzmán (1440-1502), conde de Alba de Liste. Ambas eran hijas del Buen Conde y hermanas de las monjas María y Leonor de Velasco. La abadesa de Medina de Pomar podría ser hija de uno de estos dos matrimonios señalados dado que las monjas ingresan pronto en el cenobio y no suelen ser mencionadas en la documentación. Con anterioridad, entre 1418 y 1420, Sancha de Velasco, que era hija de Juan de Velasco y María Solier –y por tanto, hermana del Buen Conde–, se casó con Fadrique Enríquez, II Almirante de Castilla pero dijo el IV Condestable que Sancha murió "sin dejar hijos" –*Origen de la ilustrísima Casa de Velasco por D. Pedro Fernández de Velasco*, BNE, Mss 3238, f. 24v–. Ciertamente Sancha falleció pronto pues Fadrique se volvió a casar en 1425.

[14] AMSCMP, Sig. 07.36-40. La actuación de una mayordoma en lugar de la abadesa no es nada común, a juzgar por lo conservado en el archivo conventual. Es mencionada como doña María Enríquez, calificativo que en las actas capitulares se reserva a las monjas-señoras de la familia; así aparece también en 1488 en el acuerdo de compraventa de Hoz de Arreba.

[15] En el árbol no se incluyen todos los descendientes de los condestables ni todas las monjas Velasco que hubo en Medina de Pomar. Sólo el 6 de octubre de 1560, cuando la abadesa Juana de Velasco y el alcalde de los alcázares de Medina reciben el juramento del nuevo jefe de la Casa Velasco –Íñigo Fernández de Velasco, V Condestable– se relacionan como presentes a otras 51 monjas de las que son Velasco: doña Juliana de Velasco, doña Isabel de Velasco, Magdalena de Velasco, doña Petronila de Velasco y doña Ana de Velasco. Además, se menciona a doña María de Tovar, doña Ana de Tovar y doña Francisca de Tovar; AMSCMP, Sig. 05.14, Perg. 85.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 13:31 (17X 24).indd

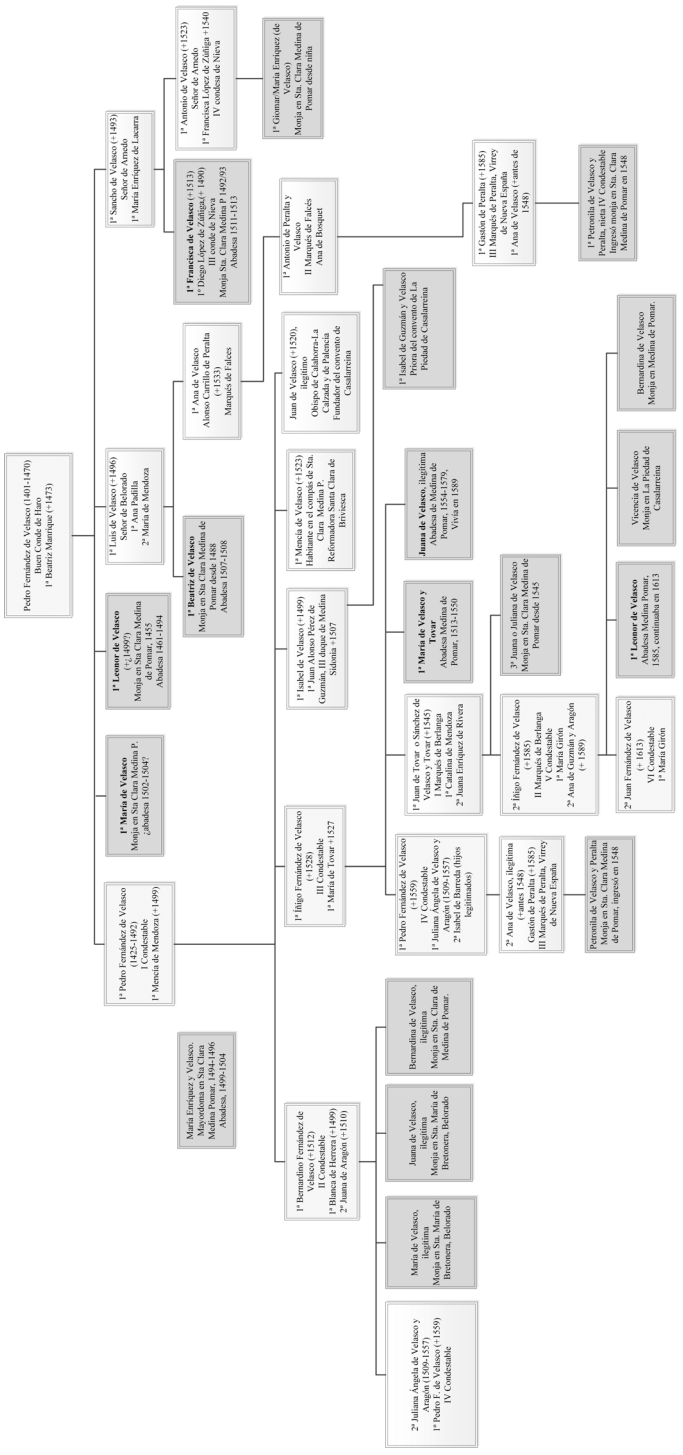


Fig. 2. Árbol de condestables, monjas y abadesas

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 13:01 (17X 24).in

había beneficiado en su codicilo final. Con anterioridad, Beatriz había recibido parte de la dote y arras con la entrega de la casa fuerte de Huérmeces y la tierra y jurisdicción de Hoz de Arreba. El nuevo poseedor del mayorazgo Velasco pagó a su madre Beatriz con una vajilla de plata que pesó 375 marcos y se valoró en 3750 florines, y con un joyel de 1000 florines que tenía la abadesa Leonor (Ayerbe, 2000: 946-947)[16]. Tres años después, en 1473, Beatriz Manrique, que vivía en el compás de Santa Clara, murió legando todos sus bienes al monasterio una vez que se cumplieran sus mandas, entre ellas la comisión para adquirir dos retablos en Flandes para el convento[17], uno de ellos se conserva en la National Gallery de Washington. Con tan importante legado, la abadesa Leonor y el convento podían acometer otras obras de reforma y mejora.

El 25 de agosto de 1488, Leonor, su hermana mayor María[18] –también monja del monasterio, al menos desde 1445– y el convento vendieron a Pedro Fernández de Velasco y Mencía de Mendoza el valle de Hoz de Arreba y su jurisdicción por 1.380.000 maravedís (Ayerbe, 2000: 145)[19]. El acto se celebró delante "de la grada nueba del dicho monesterio que es a la entrada del, de parte de fuera y estando dentro de la dicha grada

[16] AMSCMP, Sig. 81.46. También, una carta de pago del 15 de marzo de 1470, por los 25.000 florines, AHNOB, Frías, C. 598, D. 37.

[17] AHNOB, Frías, C. 598, D. 38-39, testamento de Beatriz Manrique de 6 de septiembre de 1471 (Pereda, 2005: 43-44).

[18] María era la hija mayor del conde de Haro y fue monja en Medina de Pomar al menos desde 1445. El 13 de enero de 1445 el rey Juan II otorgó carta de privilegio de un juro de heredad por valor de 10.000 maravedis a beneficio de María de Velasco, monja de Santa Clara de Medina de Pomar, por los servicios que su padre –Pedro Fernández de Velasco, conde de Haro y Camarero Mayor– le había prestado y le prestaba. El rey añadió, el 18 de febrero, otros 2000 maravedís de juro perpetuo a beneficio de la abadesa y monjas del convento y autorizó el traspaso que el Buen Conde hizo al convento de otros 6000 maravedís de juro a perpetuidad. A petición de la abadesa el rey confirmó desde Talavera los tres privilegios, con un valor de 18.000 maravedís de juro perpetuo, el 2 de noviembre de 1445. Todas estas cantidades estaban situadas sobre las alcabalas de las merindades de "Las Losas" –valle de Losa–, valle de Valdivielso, "los Buitrones" –Cubillo del Butrón, Porquera del Butrón y Ahedo del Butrón–, Cuesta-Urria, Montija, Sotoscueva y Castilla Vieja; Archivo General de la Administración, Sig. 11-12435-277, doc. 3 (privilegio de Juan II) y doc. 1 (confirmación del rey Enrique IV otorgada el 2 de junio de 1456). Citado en, Viretto y Sánchez (2016: 497-498). Ver también, Franco Silva (2006, 27). En la historia de la casa Velasco que escribió el IV Condestable también se recoge el nombre de María, monja en Santa Clara de Medina de Pomar, como su hermana Leonor, pero sin calificarla de abadesa; *Descendencia de la Casa y linaje de Velasco*, BNE, Mss 2018, f. 32 u *Origen de la ilustrísima Casa de Velasco por D. Pedro Fernández de Velasco*. BNE, Mss 3238, f. 31. De 1502 a 1505 consta como abadesa María de Velasco, pero seguramente se trate de María Enríquez y Velasco, que ya lo era en 1499 (Ayerbe, 2000: 148). Continuaba como abadesa en julio de 1505; AHNOB, Frías, C. 275, D. 26. Se conserva en el monasterio un portapaz con la inscripción "Doña Maria de Velasco habadesa" en letras góticas. Es obra del platero Juan de Valladolid y posiblemente aluda a esta abadesa de los primeros años del siglo XVI (Barrón, 1998: I, 409; Barrón, 2004: 212-213).

[19] AMSCMP, Sig. 07.34, Perg. 131 y AHNOB, Frías, C. 399, D. 5. El acto lo refrendaron la abadesa Leonor de Velasco, las monjas discretas Juana García de Medina, vicaria, Elvira Sánchez de Ribamartín, doña Teresa de Velasco, doña María de Guzmán, y Mari González de Salinas, junto con otras 30 monjas conventuales. Entre ellas se menciona a doña María Enríquez –abadesa desde finales del siglo hasta 1505– y a doña Beatriz de Velasco, que ha de ser la hija de Luis de Velasco –hijo del Buen Conde y señor de Belorado– y de Ana de Padilla. Como en el acto se vendió uno de los principales bienes heredados de Beatriz Manrique, junto a la abadesa Leonor y encabezando el documento se mencionó a su hermana mayor María, monja en el convento e hija de los condes de Haro. En la compraventa no estuvieron presentes ni el condestable Pedro Fernández de Velasco ni Mencía de Mendoza y testificaron el recaudador del condestable y el confesor de la condesa de Miranda, Catalina de Velasco y Mendoza, muy ligada a su madre Mencía.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

junto a la red [reja] della"[20]. Además de la nueva grada de entrada habían reedificado o reedificaron a continuación otros espacios interiores del convento, seguramente el claustro bajo y la sala capitular con capilla que se abre en una de las pandas del claustro. En noviembre de 1487, después de varias reuniones capitulares "en la capilla de nuestro capitulo que es en el claustro del dicho monesterio donde nos solemos ayuntar a tratar y hablar y acordar los semejantes negoçios arduos" habían solicitado licencia para la venta a fray Martín de la Cuadra, vicario y confesor del convento, y teniente de visitador de los monasterios reformados de la orden de Santa Clara de la observancia en el reino de Castilla. Alegaron que desde hacía doce o trece años –desde 1474-1475, a la muerte de Beatriz Manrique y tras heredar su fortuna– habían hecho grandes gastos –cifrados en más de 600.000 maravedís– "en los reparos y hedefiçios y ofiçinas y casas y huertas del dicho monesterio", así como "en pagar los subsydios al Rey e Reina nuestros señores para la guerra de los moros". Y ahora "para fazer otros hedifiçios y reparos y ofiçinas en el dicho monasterio en espeçial la enfermeria que estaba para caer" tenían necesidad de dinero, ya que debían más de 400.000 maravedís. Como, además, no poseían otros bienes muebles, era necesario vender bienes raíces, siendo el mal menor

> la venta de la tierra y alfoz y vasallos de Arreba con la torre y fortaleza de Cilleruelo y con todas las rentas y pechos y derechos y jurisdiçion çivil y criminal y mero y misto ynperio y merindad y con todos sus montes y terminos y pastos y dehesas y prados y arboles y rios y fuentes y aguas corrientes y manantiales [que] es tierra montañosa y pobre y de poca renta y provecho y de gente mal ordenada y de muchos enojos y debates y contiendas que se les avian recreçido de las quistiones que los dichos vasallos tenian entre si y con otro de fuera de la tierra y otros de fuera de ella con ellos lo qual era muy contrario a su estado y vida contemplativa.

Adujeron finalmente que estos bienes, que fueron de Beatriz Manrique, se habían entregado al monasterio en pago de los bienes de la condesa de Haro y de las legítimas que les correspondían a sus hijas, la abadesa Leonor y la monja María.

Pudiera no ser casualidad que las primeras iniciativas, durante el año 1487, para vender la jurisdicción de Hoz de Arreba, que permitieron al monasterio disponer de liquidez para acometer sus obras, coincidan con algunas actuaciones fundamentales en la edificación y consolidación de una nueva capilla funeraria en la catedral de Burgos. Los primeros tanteos y obras preparatorias de la capilla de la Purificación en la catedral de Burgos comenzaron en julio de 1482, pero hasta 1487 el asunto pudo permanecer en el secreto de los protagonistas y presentarse como una iniciativa de la condesa de Haro. Sin embargo, de febrero a septiembre de 1487 se publicaron sucesivamente un breve de

[20] El espacio de la "nueva grada" y su reja suponemos que se situaba a los pies de la iglesia, más allá del pórtico edificado por el Buen Conde. En tiempos de Íñigo Fernández de Velasco se reformó este lugar al edificarse el coro alto.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

Inocencio VIII para aprobar la fundación de capellanías, una bula –para cuya consecución mediaron los Reyes Católicos– por la que el mismo papa concedía indulgencias a quienes visitaran la capilla mandada edificar a expensas del condestable, y finalmente –en septiembre de 1487– se fundaron las capellanías con nombramiento de diez capellanes y cuatro acólitos y en el acto se reconoce que "nos el condestable de Castilla don Pedro Fernandez de Velasco, conde de Haro, e yo la condessa doña Mencia de Mendoça su muger fecimos e mandamos facer e edificar e edificamos una capilla en la yglessia de Burgos de consentimiento de los venerables señores dean e cavildo"[21]. Es posible que la compraventa de Hoz de Arreba fuera una manera de congraciarse el condestable con su hermana la abadesa y buscar su silencio y anuencia.

Ciertamente, la abadesa, que era la autoridad que podía haber impedido o molestado la construcción de un nuevo panteón fuera del monasterio, no actuó. Todo lo contrario. Es probable que conociera la voluntad de su hermano de enterrarse en Burgos. Como se sabe, mes y medio después de que Mencía de Mendoza acordara con el cabildo catedralicio de Burgos la edificación de una nueva capilla, el condestable escribió –el 20 de agosto de 1482 y desde Fuente del Rey, cerca de Alcalá la Real (Jaén), camino de Granada– una carta (Peña y León, 1953: 39, lám. VIII)[22] –en un tono elusivo y tácito que únicamente podían revelar quienes conocieran sus intenciones– en la que, por haber ocurrido recientemente hechos trascendentales, quería mudar su testamento y, por ello, otorgaba poder completo a su esposa para modificar o anular cualquier testamento que hubiera hecho y para que pudiera redactar "otro testamento, codeçildo o ultyma dispusyçion", aunque debía guardar "el tenor y forma del mayorazgo de la casa de Velasco". Añadió también que si su esposa no quisiese o no pudiese hacerlo "dexo este my poder segun y por la forma que lo dexo a la condesa my mujer *lo doy y dexo a mi ermana la abadesa de Santa Clara de Medina de Pumar* y le ruego que lo quiera acetar y hazer y disponer como de su vertud espero segun y por la forma que la condesa my mujer lo podria hazer por vertud de este my poder". La carta revela tanta confianza en su esposa como en su hermana Leonor. Las prisas por redactar su testamento –pues en realidad falleció casi una década después– y el carácter velado y elusivo del contenido pueden interpretarse como una manera de evitar problemas con su primogénito en la posesión del mayorazgo, pues la decisión de su esposa –con toda seguridad bajo la atenta mirada y el conocimiento del condestable– de construir una capilla funeraria en Burgos[23] para ellos –y sus herederos

[21] Archivo de la Catedral de Burgos [ACB], Archivo de la Capilla de los Condestables [ACC], 1, ff. 1-12; 52, 13 y ACB, LIB. 39 1, ff. 109-113. AHNOB, Frías, C. 387, D. 1

[22] AHNOB, Frías, C. 599, D. 3. El Condestable justificó el otorgamiento del poder porque después de haber comenzado su testamento "an ocurrido otras cosas o causas por las cuales yo quisiera mudar e corregir el dicho testamento que yo avya asy començado", en velada, escondida y segura alusión al acuerdo de su esposa con el cabildo catedral para edificar una capilla funeraria. Véase, Pereda (2005: 48-49).

[23] ACB, LIB. 39 1, ff. 104-117; RR. 24, ff. 170-171; RR. 22 ff. 38v-39. Previo acuerdo y planificación de una capilla entre Simón de Colonia y la condesa de Haro, Mencía de Mendoza, los canónigos de la catedral de Burgos concedieron a la condesa, que contaba con el beneplácito de su marido, el espacio de la capilla de San Pedro para construir una capilla funeraria con sacristía para el Condestable, la condesa y sus herederos. Además, permitieron que se pudiera agrandar edificando en el sitio de la Llana con el derribo de las casas que fueran

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

y descendientes– contradecía frontalmente lo ordenado por su padre en la fundación del mayorazgo, así como lo jurado por el Condestable cuando tomó posesión de la casa Velasco. Suponía nada más y nada menos que el fin del panteón medinés.

Nos parece, por tanto, que el Condestable adoptó una posición de perfil que no perturbara su posición como cabeza del mayorazgo Velasco. Dejó actuar a su esposa Mencía de Mendoza, mujer por otra parte de gran iniciativa y amante de las grandes empresas y del lujo de los nuevos tiempos. No es la ocasión de valorar –ni para agrandar ni para empequeñecer– el protagonismo que correspondió a la condesa de Haro y/o a su marido, pero recordemos que en la Historia de la casa que escribió su nieto, Pedro Fernández de Velasco, IV condestable, se destacó el papel edificador [24]de su abuelo y no de Mencía, mientras que al hablar de otras mujeres de la familia como María de Tovar escribió que fue muy amiga de edificar. Recordemos también, el influjo que hubo de ejercer sobre el matrimonio la existencia de una capilla funeraria monumental para cobijar los restos mortales de un antecesor en el desempeño de la condestablía de Castilla: el panteón monumental de Álvaro de Luna en la catedral de Toledo.

Aparte de la anuencia o condescendencia que la abadesa Leonor pudo tener con su hermano el condestable, fueron años en los que el monasterio de Medina de Pomar vivió sin alarma. A las grandes sumas aportadas por Leonor y, sobre todo, Beatriz Manrique se han de añadir las dotes de las numerosas monjas que profesaron la religión en el convento, bastantes de ellas de familias poderosas. Una aportación riquísima trajo Francisca de Velasco (Barrón, 2023: 40-44), hija de Sancho de Velasco, hijo del Buen Conde y señor de Arnedo, y de María Enríquez de Lacarra.

OTRAS CAPILLAS FUNERARIAS DE LA FAMILIA

La construcción del panteón de la catedral de Burgos propició que otros miembros de la familia Velasco promovieran capillas funerarias propias e, incluso, la fundación de nuevos monasterios en cuyas iglesias serían enterrados. No se tienen noticias de las preferencias del II condestable hasta los años finales de su vida. Fue Blanca de Herrera, fallecida en noviembre de 1499, quien decidió enterrarse en el monasterio de Medina de Pomar, junto a su esposo y en una sepultura igual, pero añadió que la llevaran con él si escogía otro lugar de enterramiento, luego deducimos que Blanca no sabía con seguridad ni la forma final de la sepultura ni el lugar cierto de enterramiento. Parece que su segunda

precisas, según dispusiera la traza del cantero Simón. El acuerdo se suscribió en el palacio que los condes tenían en el Mercado Mayor.

[24] *Origen de la ilustrísima Casa de Velasco por D. Pedro Fernández de Velasco*, BNE, Mss 3238, f. 45. Reconoce que "diose mucho a mujeres, governáuase en muchas cosas de su cassa por su mujer". Pero a continuación añadió: "fue amigo de edificar y así hiço una cassa de aposentamiento en la fortaleça de Villalpando y labró la casa de la Vega, que es una casa de plaçer çerca de Burgos [en Villatoro], y hiço en la çiudad una cassa muy buena, y començó en la yglesia cathedral de Burgos una muy sumptuosa capilla". Sobre María de Tovar, en el folio 92: "Hera muy amiga de edificar y así labró vna mui buena fortaleça en Berlanga y començó vna mui buena yglessia, la qual dotó de gran renta".

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

esposa, Juana de Aragón, hija del rey Fernando el Católico, pudo desear enterrarse en Burgos. Desde 1502 a 1506 mandó amueblar la capilla de las Once mil vírgenes en el monasterio de San Pablo de Burgos que quedó finalmente como relicario arquitectónico porque ningún Velasco decidió enterrarse allí. Los regidores y clérigos de Haro, sede del primer gran título de la familia, promovieron, en 1498-1499, la edificación de una gran capilla funeraria probablemente con la intención de atraer al conde de Haro y I duque de Frías, Bernardino Fernández de Velasco que construyó en Casalarreina, barrio de Haro, una fortaleza residencial con galería abierta y otros espacios de recreo. La capilla mayor se desplomó y no pudo ser, pero en 1531, tres años después de que el conde Pedro Fernández de Velasco heredara el mayorazgo Velasco, los harenses volvieron al empeño inicial y construyeron una capilla centralizada adornada con los veros de Velasco que, según se dijo hacia 1512, "con el retablo que se espera azer en ella, se puede enterrar […] qualquier caballero honrado del reino aunque sea de sangre real" (Barrón, 2013: 277)[25].

En su testamento de 1511, Bernardino optó, en coherencia con lo que había estado defendiendo, por enterrarse en Medina de Pomar, pero levantando, como su padre, un entierro monumental y representativo, más pequeño que el panteón burgalés pero con una intención parecida. Fue su segunda esposa quien eligió edificar una nueva capilla funeraria en Medina de Pomar como enterramiento de los primeros duques de Frías y así lo dejó ordenado en su testamento de marzo de 1509.

También Mencía de Velasco, hija del I condestable y de Mencía de Mendoza, aunque vivió buena parte de su vida en el compás de Santa Clara de Medina optó por una nueva fundación de clarisas en Briviesca con iglesia de cabecera funeraria donde hacerse enterrar. Lo mismo hizo el obispo Juan de Velasco, hijo ilegítimo del mismo condestable, quien fundó el monasterio de La Piedad de Casalarreina donde se enterró.

La reacción del monasterio. La abadesa María de Velasco y Tovar

Finalmente, la abadesa y las monjas de Medina de Pomar se dieron cuenta del peligro que suponía, para la conservación y dotación de su monasterio, la edificación de las nuevas capillas funerarias promovidas por los diferentes miembros de la familia Velasco, sobre todo las promocionadas por los condestables que eran las únicas a las que podían presentar oposición.

[25] Sobre las construcciones de los Velasco, Barrón (2023: 40-44), donde también se revisan las fundaciones de Casalarreina y Briviesca.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in





Fig. 3. Juan de Rasines. *Portón reglar con escudo partido y bordura de castillos y leones* (Íñigo Fernández de Velasco y María de Tovar). *Ca.* 1525
Fig. 4 Escudo partido de Velasco y Tovar en la sillería del coro. *Ca.* 1525

A la muerte del II condestable, que como estaba obligado se hizo enterrar en el monasterio, en 1512, sucedió en el linaje Velasco su hermano Íñigo Fernández de Velasco, pues Bernardino murió sin heredero varón legítimo.

Poco después comenzó el abadiato de María de Velasco y Tovar, hija de Íñigo Fernández de Velasco y de María de Tovar, nacida antes de que sus padres fundaran un mayorazgo agnaticio: el mayorazgo Tovar hecho a imitación del de Velasco. En 1509, para preservar el linaje Tovar, a iniciativa de la duquesa, fundaron este mayorazgo, centrado en los bienes que ella poseía en Berlanga. Nombraron sucesor en el nuevo mayorazgo a su hijo Pedro –futuro IV condestable–. Pero en 1512, a la muerte de Bernardino, Pedro resultó heredero del linaje Velasco y María convenció a su marido para suspender el anterior mayorazgo y crear uno nuevo a favor del segundo hijo varón –Juan de Tovar– para así asegurar la preservación de este apellido.

La creación de mayorazgos masculinos perjudicaba gravemente a las hermanas que, como habían nacido en una familia no agnaticia, tenían derecho a la sucesión en los bienes paternos. Esta circunstancia la aprovechó la abadesa María de Velasco que se pronunció muy pronto en defensa de los intereses del convento y monjas de Santa Clara.

Para heredar el linaje, el padre de la abadesa –Íñigo Fernández de Velasco– tuvo que jurar las cláusulas del mayorazgo que, como hemos visto, contienen graves consecuencias

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

para quienes pudieran contravenir lo ordenado. Como su padre, el I condestable, no parece que pensara cumplir al pie de la letra los términos escritos por el Buen Conde, su abuelo, en la fundación del mayorazgo. Si bien es cierto que empleó escudos con las armas de Velasco, no lo hizo con el rigor que se exigía y los combinó frecuentemente con un escudo partido donde se reparten las armas de Velasco y Tovar, incluso en las obras del monasterio medinés: su panteón va rematado con un escudo ducal de Velasco flanqueado por dos escudos partidos de Velasco y Tovar. Lo mismo encontramos en la sillería del coro –abrazadas las armas por el collar del Toisón–, en el portón reglar, en la puerta del refectorio y en una de las puertas del claustro que lleva hasta el espacio que hace las veces de coro de la capilla de la Concepción.

Ciertamente, el III condestable no siguió fielmente las ordenanzas del mayorazgo ni en el dibujo del escudo ni en la elección de entierro. (figs. 3 y 4) Tampoco su hijo Pedro, el IV condestable, que en la reja de la capilla de la Concepción puso escudos partidos con las armas de Bernardino y de sus dos esposas: Blanca de Herrera y Juana de Aragón, aunque podríamos entender que se buscaba informar sobre quienes allí estaban enterrados.

Pero seguro que lo que estos condestables no esperaban es que su hija y hermana se opusiera a sus decisiones sobre su entierro final. No hemos encontrado el juramento de la toma de posesión del mayorazgo por Íñigo, acto al que probablemente asistió su hija María que aparece como abadesa en 1513 permaneciendo en el cargo al menos hasta 1550[26]. Nunca cedió a la presión de sus padres. Íñigo, todopoderoso gobernador del reino, no consiguió que renunciara a heredar la legítima, que afectaba tanto a los bienes ganados por su padre como a los aportados por su madre, cuya familia no era agnaticia. La actitud de la abadesa comprometía la sucesión en las ganancias del padre y, sobre todo, a los bienes adscritos al mayorazgo Tovar. Tampoco consiguió el duque que su hija le permitiera enterrarse en Burgos, aunque los duques intentaron quebrar la voluntad de la abadesa con insistencia. La firmeza de María de Velasco, inquebrantable al desaliento, es digna de elogio porque enfrente tuvo no sólo a sus padres, sino, en parte, a los capellanes de la capilla de la Purificación de Burgos y, por tanto, al cabildo catedral. Durante todo su mandato se opuso a los planes de abandonar el panteón medinés, pues posiblemente advirtiera la merma de recursos que sobrevendría a un monasterio que se sostenía fundamentalmente de las rentas perpetuas dejadas por los fundadores y de las misas y capellanías fundadas por quienes allí se enterraban (Barrón, 2004: 220).

Íñigo logró, el 4 de abril de 1517, licencia del papa León X para elegir sepultura a pesar del juramento realizado de enterrarse en el panteón del linaje. Ya hemos visto que la fundación del mayorazgo tenía prevista la anulación automática de las licencias papales o de cualquier otra autoridad civil o religiosa. En 1521, en un primer testamento, la duquesa de Frías había manifestado su deseo de ser enterrada en la capilla de Burgos delante del altar de Santa Ana, "a do se mando sepultar su señoria [su esposo el duque]

[26] Documentada como abadesa el 7 de julio de 1513 y en el intervalo que va al 2 de julio de 1550 (Ayerbe, 2000: 153, Sig. 65.10; Ayerbe, 2013: 246).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in



Fig. 5. Felipe Bigarny y Juan de Rasines. Frente del coro. 1525 (figuras), 1529-1532 (arquitectura)

quando despues de sus largos dias Dios nuestro Señor fuese serbido de le llebar y mi sepulura sea baxa en la tierra sin tunba alta ni bulto llebantado del suelo ni otra alguna presçiosa ni solene sepultura syno una piedra llana conforme en todo a lo que su señoria manda"[27]. No se ha conservado el testamento correspondiente a este año de su esposo, pero es seguro que determinaba lo mismo. (fig. 5)

Hablemos un momento de la legítima de la abadesa María para advertir la distinta vara de medir que se tenía con las monjas. Su padre Íñigo se había enfrentado rudamente con su hermano Bernardino cuando en 1492 éste, a la muerte del I condestable, intentó burlar el pago de la legítima y de los bienes de libre disposición presionando a los testigos del testamento. Sin embargo, Iñigo pretendió durante toda su vida que su hija la abadesa renunciara a su legítima. Además, la dotó con una cantidad muy inferior a la de sus hermanas casadas, por no citar a los varones para quienes dispuso o consiguió mayorazgos muy ricos. Es cierto que era costumbre que al ingresar de monja en un monasterio se renunciara a la legítima a cambio de una dote que regularmente era muy inferior a lo que

[27] AHNOB, Frías, C. 308, D. 18. Otorgado en Burgos, el 8 de septiembre de 1521. A la capilla de Burgos donde había de enterrarse mandaba tres mil misas. También especificó la ceremonia de enterramiento, los oficios a celebrar durante nueve días y cabo de año, el gasto en pan, vino y candela... y la donación de un ornamento de seda.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

les habría correspondido de haberse casado. Como el mayorazgo Tovar se había creado dos veces –primero para Pedro en 1508 y después para Juan cuando su hermano sobrevino heredero del mayorazgo Velasco en 1512– y, además, fue incrementando en 1517 y 1518, la abadesa María de Velasco podía aspirar a una legítima proporcional al valor de este nuevo mayorazgo ya que, aunque había ingresado monja, seguramente de niña, no había recibido ninguna dote. Es posible que conociera el caso de su prima Isabel de Guzmán y Velasco, hija de su tía Isabel Fernández de Velasco –hermana de su padre Íñigo– y del duque de Medina Sidonia Juan Alonso Pérez de Guzmán. Como ella, Isabel de Guzmán había nacido en una familia de derecho común, no agnaticia y, aunque siempre pretendió entrar en religión, heredó una fabulosa fortuna: 25.000 ducados, que fue la cantidad que llevó a Casalarreina cuando ingresó como priora del convento de la Piedad en 1523.

El 12 de septiembre de 1521 –muy probablemente después de que hiciera un primer testamento no localizado que, en lo referido a las disposiciones funerarias, sería semejante al comentado de su esposa–, Íñigo Fernández de Velasco donó 15.000 maravedís anuales en juro de heredad para su hija la abadesa. Estaban situados en las rentas, pechos, derechos y vasallos del valle de Hoz de Arreba. A cambio, María debía renunciar a su legítima a favor de sus hermanos[28].

La abadesa no aceptó la donación, en unas circunstancias que pueden interpretarse como una acción tanto de solidaridad femenina, pues su acción era en beneficio de la comunidad de monjas, como de firmeza en el cumplimiento de los votos jurados al ingresar al monasterio. Por lo demás, es cierto que para aceptar la dote necesitaba el beneplácito del resto de las monjas del monasterio, pero de haberlo aprobado no habría habido rechazo de la comunidad hacia una abadesa hija de los señores del monasterio.

En marzo de 1520, a la muerte de su hermanastro Juan de Velasco, obispo de Calahorra-La Calzada y Palencia sucesivamente, Íñigo quedó como patrón del magnífico monasterio de Casalarreina. El obispo había indicado que se diera a monjas dominicas, pero dejó libertad para que sus herederos determinasen a qué orden se concedía, con tal de que fuera femenina. Las obras de este convento concluyeron en octubre de 1522, cuando los testamentarios del obispo transfirieron el monasterio a los duques de Frías para que lo poblasen con monjas.

El 1 de agosto de 1523, el condestable y su sobrina Isabel de Velasco y Guzmán, la mencionada hija de los III duques de Medina Sidonia, escribieron al papa Adriano VI (Ruiz de Loizaga, 2004: 257-259; Barrón, 2012: 52). Le señalaron que el monasterio –que ya conocía por haberse alojado en el palacio adjunto al tiempo de ser elegido Papa– era una obra suntuosa que disponía de lo principal pero que el obispo fundador no había dejado recursos para dotarlo convenientemente. Por ello, le ofrecían que si se disponía

[28] AMSCMP, Sig. 67.17, 15.40 y 15.41; Ayerbe, 2000: 255 y 720). También, AHNOB, Frías, C. 236, D. 18-19. Después de heredar la casa de Velasco, Íñigo y María de Tovar refundaron el mayorazgo Tovar a favor de Juan, su segundo hijo, el 2 de diciembre de 1517 –y lo ratificaron el 8 de octubre de 1518–; AHNOB, Frías, C. 314, D. 4-18 (Bedoya, 1845: 34).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

bajo la regla dominica y se admitía como priora a María de Velasco, abadesa de Santa Clara de Medina de Pomar, entonces Isabel de Velasco donaría al monasterio todos sus bienes que alcanzaban 22.000 ducados, cantidad que finalmente se incrementó hasta los 25.000 ducados, una fortuna de más de 9 millones de maravedís.

La abadesa de Medina no hubo de aceptar porque, poco después, el 23 de septiembre de 1523, los duques de Frías llegaron a un acuerdo con el general de la orden de predicadores –fray García de Loaysa, confesor de Carlos V– que contemplaba a la sobrina donante como priora. A continuación, el Condestable cedió el monasterio a Isabel de Velasco que se comprometió a aportar ocho millones de maravedís[29]. El día 2 de octubre de 1523 el prior de San Ildefonso de Toro, por comisión del padre general de la orden, tomó posesión del convento ante los alcaldes de Haro.

La renuncia de María de Velasco a instalarse como priora en el nuevo y rico convento de Casalarreina puede calificarse, de nuevo y con mayor razón, como un acto de sororidad. La abadesa no abandonó a sus hermanas aunque el convento de Casalarreina era más rico y confortable. De hecho, las rentas conseguidas con la millonaria dotación han permitido que el monasterio haya llegado hasta nuestros días sin que se ocupen las capillas de la iglesia y sin nuevas donaciones conocidas, es decir, sin ningún problema económico que pudiera entretener el recogimiento de las monjas. El convento contiene una cómoda y grandísima huerta de tierra muy fértil –toda ella regable desde la fundación–. Además, el lugar disfruta de un clima más apacible, sin los largos rigores invernales que se viven en Medina de Pomar.

La duquesa María de Tovar, en un segundo testamento, otorgado precisamente en Medina de Pomar el 8 de agosto de 1523, refrendó las cláusulas referidas a su entierro, aunque ya contemplaba alguna duda porque en la manda de un ornamento de seda para la capilla de Burgos añadió "y si no me sepultare en la dicha capilla mando que se de a la yglesia o *monasterio* a do me enterrare". Apuntando tal vez al origen de los problemas en la elección de sepultura, añadió una manda para su hija la abadesa:

> yten mando a mi hija doña Maria de Velasco abadesa del monasterio de Santa Clara de Medina de Pumar porque es enferma y tiene syenpre nesçesydad de se curar e para sus nesçesydades e cura de su propia persona çinquenta myll maravedis en cada un año para en su vida y despues de sus dias mando que buelban a mis herederos e como yo mandare, los quales le doy e mando para que ella los pueda libremente gastar e gaste para curar su persona e para las otras cosas que ella quisyere e obiere menester, los quales

[29] El duque de Medina Sidonia, hermano de Isabel de Velasco, le debía 9 millones de maravedís. Isabel se reservó uno para sí que finalmente fue también para el convento pues en un letrero de la cabecera con forma de tabula ansata se señaló que había dejado 25.000 ducados. La entrega de los 8 millones de maravedís se produjo entre 16 de mayo de 1525 y 8 de diciembre de 1531 (Gil, 1990: 93).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

> çinquenta mill maravedis le señalo en las dozientas mill maravedis de juro de al quitar de lo de a catorçe mill el millar que yo tengo sytuados en el marquesado de Villena[30].

Los duques de Frías prosiguieron en su insistencia. El mismo día de la toma de posesión del convento riojano, el 2 de octubre de 1523, Íñigo concedió licencia a su mujer para que pudiera hacer donación a su hija la abadesa de Medina de 50.000 maravedís de renta anual por los años de su vida. María de Tovar efectuó la donación el 21 de octubre desde Logroño. La renta se fundó sobre un juro en bienes del marquesado de Villena y, como había anticipado en el testamento de agosto de este año, hizo la donación

> a vos la señora doña Maria de Belasco abadesa de santa Clara de Medina de Pumar hija del dicho condestable mi señor y mia e a las monjas e conbento del *monesterio adonde bos bibieredes e moraredes* por todos los dias de vuestra vida por ser como soys enferma y delicada y abeys menester muchas cosas para os curar y para que *el monasterio o monasterios adonde agora estays o estubieredes* os puedan mejor mantenter y curar y dar las cosas neçesarias y por el amor y afiçion y cargo que os tengo.

La duquesa parece que todavía cobijaba la esperanza de que su hija abandonara Medina de Pomar y se instalara en Casalarreina. De lograrlo las dificultades para enterrarse en Burgos desaparecerían, pero sus compañeras de Medina habrían quedado abandonadas. La duquesa tampoco olvidó, para congraciarse con su hija, señalar que todo lo hacía "por el balor y mereçimiento de vuestra persona y por se [ser] mea hija y porque tengais sienpre todo el cuydado como lo aveys tenido de rogar a Dios por el condestable mi señor y por mi"[31].

Al tenor de la carta, es probable que la abadesa conociera el segundo testamento de su madre –otorgado en Medina de Pomar como hemos dicho– y que rechazara la oferta alegando educadamente debilidad y enfermedad. Cerca del final de sus días, el 25 de noviembre de 1527 –el mismo día en que otorgó su último testamento–, la duquesa de Frías sustituyó la donación de 50.000 maravedís de renta anual por otra de 100.000 maravedís situados en las rentas de Soria[32]. Dobló la cantidad ofrecida, pero tampoco sirvió para modificar la voluntad de la abadesa.

Como demuestran los testamentos de 1527[33], los duques de Frías, en víspera de su fallecimiento, todavía albergaban esperanza de poderse enterrar en la capilla de la

[30] AHNOB, Frías, C. 308, D. 19. Como hemos supuesto para el testamento de 1521, las últimas voluntades de María de Tovar se redactaron al tiempo o poco después de testar su esposo, quien también había pedido, en 1523, ser enterrado en la capilla de la Purificación de Burgos delante del altar de Santa Ana, pues "aunque yo había jurado enterrarme en Medina de Pumar yo hube relaxación del Santo Padre del juramento"; ACB, ACC, 7, f. 102 (Río de la Hoz, 2001: 226-227).

[31] AHNOB, Frías, C. 236, D. 21.

[32] AHNOB, Frías, C. 236, D. 24.

[33] AHNOB, Frías, C. 308, D. 20: María de Tovar testó en Fuente Empudia (Ampudia) el 25 de noviembre de 1527, cinco días antes de su fallecimiento en esta localidad palentina. Ordenó ser sepultada en el monasterio

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

Purificación de Burgos ya que habían obtenido licencia especial del papa, pero su hija la abadesa lo imposibilitó. El 10 de enero de este año, Íñigo Fernández de Velasco hizo en Burgos un tercer testamento en el que volvía a ordenar ser enterrado en la capilla catedralicia en una sepultura llana y con las condiciones que ya hemos visto al comentar los testamentos de su esposa de 1521 y 1523[34]. De nuevo recordó la donación de los 15.000 maravedís de renta perpetua situados en Hoz de Arreba en pago de la legítima de la abadesa de Medina de Pomar. Añadió que si la abadesa y las monjas y convento no se contentaban con la donación que heredara con los demás herederos de los bienes libres y que se le descontara lo recibido de los 15.000 maravedís de renta desde que se había hecho la dádiva[35]. Pero la amenaza no debía ser suficientemente importante porque la abadesa podía reclamar mucho más, tanto como habían recibido las hijas casadas del Condestable.

Para satisfacer a María de Velasco se habían emprendido obras en el monasterio que debían de ir adelantadas, pero la abadesa continuaba sin conformarse y sin aceptar la cantidad asignada por la legítima a cambio de su renuncia a cualquier otra reclamación sobre la herencia. Inalterable en su posición, fueron los padres quienes tuvieron que modificar su testamento y cumplir lo exigido en la fundación del mayorazgo de la casa Velasco. En Ampudia, el 7 de noviembre de 1527, el condestable redactó un primer codicilo en el que recordaba que había testado en enero ordenando ser enterrado en la capilla de Burgos pero "agora por çiertas justas causas que a ello me mueven [...] es mi voluntad de mudar mi sepultura" y, por fin, pidió ser enterrado en la iglesia del monasterio de Medina de Pomar "a donde quisiere e le paresçiere a la señora doña Maria de Velasco abadesa del dicho monasterio mi hija con que sea detras y avajo de las sepulturas de los muy illustres señores conde e condesa de Haro mis aguelos e mando que my sepultura sea vaja e no preçiosa ni suntuosa e que pongan sobre ella una piedra llana con letras de mi nonbre"[36].

Finalmente el duque aceptó que se cumpliera lo que había jurado en 1512. En lo referido al tipo de sepultura mantuvo su preferencia por los entierros sencillos, sin bultos de escultura, la tipología funeraria que también había escogido de haber sido enterrado en Burgos. Lo mismo solicitó la duquesa en su último testamento del 27 de noviembre

de Medina de Pomar "adonde el condestable mi señor ordenare de sepultar su señoria [...] e mi sepultura sea baxa en la tierra conforme a todo lo que su señoria manda hazer en la suya e mandome enterrar en el avito de Santa Clara". El ornamento de seda a realizar, que en el testamento anterior se enviaba a Burgos, debía ir ahora al monasterio medinés. El testamento y codicilos de Íñigo Fernández de Velasco, en AHNOB, Frías, C. 603 D. 45-50 y D. 70-81.

[34] AMSCMP, Sig. 05.14, 10 de enero de 1527, Burgos en sus palacios principales en el mercado mayor. "Primeramente mando que mi cuerpo sea sepultado en la mi capilla de la yglesia de Burgos delante del altar de señora Santa Ana que aunque avia jurado de me enterrar en Medina de Pumar hube relaxacion de nuestro muy santo padre del juramento para poderme enterrar donde quisiese. A de ser mi sepultura una piedra que no levante nada del suelo con unas letras que digan mi nonbre".

[35] AHNOB, Frías, C. 603, D. 45-47.

[36] AHNOB, Frías, C. 603, D. 81, 76 y 48. En el cuarto codicilo de 14 de septiembre de 1528 volvió a ordenar "que mi enterramiento sea en Santa Clara de Medina de Pumar sin ninguna ponpa, junto mi cuerpo al de la duquesa" que ya se habría llevado a Medina; AHNOB, Frías, C. 603, D. 73 y C. 81 que es un traslado de los doce codicilos que redactó.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

de 1527, tres días antes de fallecer. Por su parte, el Condestable, en vísperas de su propia muerte, a partir del 13 de septiembre de 1528, cuando le quedaban cuatro días de vida, redactó en Madrid otros doce codicilos. No conocemos otro caso con tan elevado número de añadidos testamentarios. Podemos suponer que estaba intranquilo y que su hija le había hecho perder la paciencia. En el primer codicilo, el día 13, señaló que había gastado medio millón de maravedís para el enterramiento en Medina de Pomar y pidió que "se cumpla todo lo que fuere menester como esta ordenado que sabe Resinas [Juan de Rasines] y la abadesa mi hija"[37]. Un poco más adelante, en el mismo codicilo: "a la abbadesa mando dozientos ducados para lo que ella quisiere". También añadió un ornamento rico para Santa Clara de Medina de Pomar. En el quinto codicilo, redactado el día 14, ordenó que la tela de oro para el ornamento a entregar a las monjas de Medina fuera alcachofada y que para las cenefas se utilizara la bordadura de su cama, "lo que faltare hagase todo a voluntad de la abbadesa, y an de conprar cordones ricos para las almaticas"[38]. En el séptimo codicilo, del día 15, precisó que la manda de su mujer de un ornamento para el monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar quedaba cumplida con el que ordenaba entregar, que debía tener "casullas y almaticas de la tela de oro alcachofado que tiene Salinas"[39]. En el tercer codicilo, para asegurar los 100.000 maravedís de juro anuales y de por vida que la duquesa de Frías había regalado a la abadesa, pidió a su hijo Juan de Tovar que otorgara escritura para certificar el pago[40]. En el octavo codicilo insistió y volvió a rogar a su hija solicitándola que renunciase a su legítima[41]:

> si la señora abbadesa mi hija se descontentare con lo poco que yo hago con ella pidole por merced que mire a la nesçesidad de mi casa yo quiero que mis herederos esten con ella a derecho que no es mi fin agrabialla atrebome a ella como a hija que yo tanto

[37] AHNOB, Frías, C. 603, D. 70. Primer codicilo del 13 de septiembre de 1528: "Primeramente mando que sobre las quinientas mil maravedis que yo tengo pagadas para lo del enterramiento de Medina de Pumar de mas de aquello se cunpla todo lo que fuere menester como esta ordenado y que sabe Resinas y la abbadesa mi hija". Señaló que el testamento estaba en poder de fray Pedro Lozano al que mandaba 20.000 maravedís. También ordenó otras mandas para acabar un ornamento de raso blanco para la colegial de Berlanga, una casulla y dalmáticas de brocado carmesí con bordadura para la capilla de Burgos, un frontal de terciopelo carmesí para la capilla de Burgos, un ornamento con frontal, casulla y dalmáticas de seda para el convento de Paredes Albas (Berlanga). El paño de la sepultura de la duquesa María de Tovar ordenó que se hiciera de terciopelo azul con las bordaduras como se concertó con Rosales. Probablemente se trata del paño fúnebre del convento medinés. Por su parte, los tapices que había heredado de su madre, doña Mencía, los legaba a su hijo Juan de Tovar al que benefició con otras mandas. Sin embargo, rogó a su hijo primogénito que cumpliera el testamento "no embargante los enojos pasados".

[38] AHNOB, Frías, C. 603, D. 74.

[39] A continuación, en lo que parece otra manda para satisfacer a su hijo Pedro y a la abadesa, dice: "porque yo tome unas serbillas de la plata dorada [la vajilla de plata dorada que los condes de Haro entregaron, conforme al acuerdo firmado en Ali (Álava) en 1522, para satisfacer 8000 ducados con los que acabar las obras de la capilla de Burgos] mando que se buelba el balor dellas como estaban apresçiadas, y ansimismo lo que balia un tazon que me urtaron y qualquier otra cosa que yo aya tomado". En el mismo codicilo se refiere a la obra del monasterio de Paredes Albas ordenando que se finalice según lo sabía el contador (Brizuela). También ordenó que se hiciera la imagen de Santa Ana que había concertado con maestre Felipe Bigarny y que fuera de un valor de veinte ducados; AHNOB, Frías, C. 308, D. 30.

[40] AHNOB, Frías, C. 603, D. 72.

[41] AHNOB, Frías, C. 603, D. 76, octavo codicilo.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

quiero, y si la señora abbadesa mi hija se contentare con lo que he echo con ella pidole por merced que renuncie su legitima en el mayorasgo de nuestra casa y si no se contentare este a derecho como tengo dicho.

A la fuerte presión que con su silencio ejerció la abadesa ha de añadirse la fría relación que tenía el duque con su hijo mayor el conde de Haro, al que había presionado tanto para que cediera el mayorazgo de Berlanga a favor de su hermano. Lo había emancipado a la fuerza para poderse hacer con los bienes de Juliana Ángela de Velasco –incluida la administración de los diezmos de la mar–, y añádase que obligó a los condes de Haro a pagar enteramente las obras de la capilla de Burgos y de Medina. Incluso secuestró el ajuar y joyas de Juliana Ángela en el forzado acuerdo de 1522 para la conclusión de la capilla burgalesa. Desde luego el pacto firmado en Ali no había sido el mejor regalo de bodas que podía hacer a su hijo[42]. No ha de extrañar, por tanto, que en el testamento y en los codicilos Íñigo se acordara varias veces del conde de Haro, pues la ejecución de su memoria quedaba en sus manos. Le suplicó que cumpliera sus mandas: "pido y encargo al conde de Haro mi hijo no enbargante los enojos pasados que tenga el cuydado de cunplir esto" y añadió líneas más abajo: "torno a dezir que encargo al conde mi hijo que si Dios le llebare antes que a mi que yo heziera por el lo que pudiera, que haga el por mi otro tanto porque Dios ge lo agradezca"[43]. La relación era tan distante que hasta la redacción del sexto codicilo no se acordó de nombrarlo testamentario[44]. Para predisponerlo favorablemente, en el primer codicilo le envió un cántaro de plata que acababa de comprar. En el segundo codicilo ordenó dar a la condesa de Haro la plata que había mandado hacer en Toledo y la que había adquirido de Diego de Mendoza –"treynta plateles y seys escudillas de orejas y dos basicos y quatro platonçillos de manjar y dos jarricos de manos"–, seguramente para compensar la enorme cantidad de plata que le había tomado para pagar las obras de la catedral de Burgos en 1522. Aún añadió "que a don Juan [de Tovar, el hijo favorito y

[42] Antes del acuerdo firmado en Ali, en mayo de 1522, y antes de celebrarse el matrimonio entre Pedro y Juliana Ángela, el conde de Haro, en el mismo mes y año, firmó unas capitulaciones prematrimoniales con sus padres –Íñigo y María de Tovar– que comienza con una significativa petición, pues descubre el malestar, la presión e incluso las amenazas que se cruzaron: "Primeramente que por quanto sus señorias [sus padres, los duques de Frías] an dicho muchas vezes que pueden hazer grandes daños en su casa de Velasco y que los haran, que ayan de segurarme todas las cosas de mi sucesion como se lo suplicare por manera que no pueda resçebir ninguno de los daños que dizen, y porque esto saben sus señorias mejor que nadie en que me los pueden hazer que al tiempo que los ovieren de asegurar que ayan de declarar que daños son los que pensaron hazerme y si me an hecho alguno, porque asi los que yo pensare que podrian hazer como los que oviesen hecho o pensasen hazerme todos se remedien para que quede muy seguro de todo, y que si sus señorias ovieren negoçiado algo hasta aqui que a su casa de Velasco toque y lo que de aqui adelante acrescentaren [en los mayorazgos de sus hermanos] todo sea ninguno"; AHNOB, Frías, C. 601, D. 28. Sigue el acuerdo con la cesión de Pedro de significativos lugares y bienes a sus hermanos Juan y Bernardino, el compromiso de pagar las dotes de sus hermanas y la descarga de la obra de la capilla de Burgos a cambio de 8000 ducados con el secuestro de la plata y joyas de Juliana Ángela y la retención de los diezmos de la mar; AHNOB, Frías, C. 601, D. 28-31.

[43] AHNOB, Frías, C. 603, D. 70.

[44] En realidad no recordaba que ya lo había nombrado en el testamento de 10 de enero de 1527. Entonces nombró testamentarios al conde de Haro, a la duquesa su mujer, al protonotario Diego de Huidobro, abad de Berlanga, al padre fray Pedro Lozano, prior de San Pablo de Valladolid, y a Francisco de Brizuela, su contador.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

favorecido] no le mando plata ninguna aunque en el codezillo primero ge lo mandava"[45]. La decidida actuación de la duquesa María Tovar por crear un mayorazgo y título en Berlanga[46] asociado a su linaje, favoreció a Juan de Tovar, segundo hijo, y perjudicó al primogénito, que, además de sufrir un trato avariento por parte de su padre[47], tuvo que desposarse con su prima que era una niña y vivir, así, un matrimonio fracasado. Para compensar la actitud que había mantenido, Íñigo , desde el primer codicilo, hizo beneficiario al conde de Haro de cualquier cantidad que tuviera procedente de los diezmos de la mar –bien sabía que eran bienes de su esposa Juliana Ángela– y en el décimo codicilo le traspasó cualquier derecho que tuviera sobre ellos al conde de Haro y al mayorazgo Velasco que el conde iba a heredar, aunque, en realidad, desde comienzos del siglo xvi los Velasco los poseían por privilegio del rey Fernando hacia su hija, Juana de Aragón, segunda esposa de Bernardino Fernández de Velasco, y habían pasado por herencia a Juliana Ángela. El secuestro de estos diezmos y la retención de parte de los bienes de la condesa había sido causa principal en la desavenencia entre Íñigo y su hijo Pedro.

Por su parte, para conocer la respuesta de la abadesa, hubo que esperar hasta el 16 de enero de 1529, fecha en la que el monasterio aprobó definitivamente la renuncia, hecha ahora a favor de su hermano Pedro Fernández de Velasco, de la legítima sobre la casa de Velasco. Ahora aceptaba los 15.000 maravedíes de renta perpetua situados en el valle de Hoz de Arreba a cambio de la renuncia[48]. Los trámites de aceptación comenzaron al poco de fallecer el condestable Íñigo. El sucesor, el nuevo condestable Pedro Fernández de Velasco, hermano de la abadesa como decimos, propuso el 14 de noviembre de 1528 hacer efectiva la renta anual perpetua de 15.000 maravedís que la abadesa había recibido en el testamento paterno[49]. En los días siguientes el monasterio aceptó el acuerdo. El 9 de enero de 1529 el ministro de la provincia franciscana de Castilla otorgó licencia al monasterio para aprobarlo y el 16 de enero se ratificó finalmente[50].

[45] AHNOB, Frías, C. 603, D. 71.

[46] A las obras que se hicieron en el castillo y residencia de Berlanga se ha de añadir el enorme gasto de levantar una colegiata nueva. El duque de Frías dejó en su testamento dos mil ducados para las obras y en el primer codicilo lo volvió a recordar. En el sexto codicilo pidió al marqués de Berlanga que los 100.000 maravedís que se dan a la iglesia de Berlanga "no se toquen en ninguna manera hasta que sea acabada"; AHNOB, Frías, C. 603, D. 75. En la historia de la casa de Velasco, el IV condestable dijo que su madre, María de Tovar, era amiga de edificar y todo lo concentró en Berlanga. Confirma esta preferencia que el duque de Frías, que tenía que conocer el deseo de su esposa, dejara "el arca de los bestidos de la duquesa" con todas las ropas de ella para la iglesia de Santa María del Mercado en Berlanga "para que se hagan ornamentos de ellos para la dicha yglesia"; AHNOB, Frías, C. 603, D. 70. El condestable, en su testamento de enero de 1527, también había dejado sus "ropas de seda" a la iglesia de Berlanga para ornamentos; AHNOB, Frías, C. 603, D. 45-47.

[47] Hasta el 24 de diciembre de 1526, Íñigo no cedió a su hijo la administración de los diezmos de la mar, que pertenecían a la condesa de Haro como heredera de Juana de Aragón. En esta misma escritura le aseguró, por fin, en la sucesión de la casa de Velasco mientras que, en los largos años anteriores, Pedro vivió la amenaza paterna de perjudicarle también en los bienes de este mayorazgo; AHNOB, Frías, C. 603, D. 36-44.

[48] AMSCMP, Signaturas 67.17, 15.40 y 15.41. También, AHNOB, Frías, C. 236, D. 27.

[49] AMSCMP, Sig. 37.02, doc. 1.

[50] AMSCMP, Sig. 37.02, doc. 2-6.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).indd

Las cuentas del contador Ochoa de Sasiola de 1527 documentan algunos objetos donados al monasterio de Santa Clara[51]. En primer lugar, por un ornamento blanco completo con escudos, cuyo pago se hizo el 3 de septiembre de 1527, se libraron a los bordadores Bernardino Fernández y Tomás de Rosales 30 reales "para entero pago de la echura de diez escudos que hizieron para un ornamento de damasco blanco que se hizo para Santa Clara de Medina de Pumar y por una mitra que hizieron por mandado de su señoria". No se conserva el ornamento, pero sí un paño fúnebre que pudieron bordar los mismos artistas. Este paño hubo de emplearse en las honras fúnebres del III condestable y de su mujer (Barrón, 2004: 224-225; Barrón, 2023: 57-59). Además, a Quevedo, cordonero de Burgos, le entregó el contador, el 24 de julio, 1735 maravedís "por la hechura de los cordones e flecos e guarnición que hizo para el ornamento de damasco blanco que se hizo para Santa Clara de Medina de Pumar lo qual hizo con quarenta onças de sirgos blancos e azul que yo le envie para ello". Al mismo cordonero le pagó 10 ducados por las hechuras de los cordones para cuatro dalmáticas "y flecos y trenzas e otras guarniciones que hizo para dos ornamentos que se hizieron para el monasterio de Santa Clara de Medina, que los hizo con sirgos de colores que yo [Martín Ochoa de Sasiola] le envié para ello desde la feria de octubre pasado y mas 668 maravedis de dos piezas de bocacines que se compraron para acabar de adornar los dichos ornamentos y de los cordones para las albas, todo 4413 maravedis". Se conservan una casulla y una dalmática con las armas de Velasco inscritas en el collar del Toisón y con el escudo de Tovar que pueden estar aludidas en este pago.

Antes de que la renuncia a la legítima se produjera, la abadesa María había asegurado –o eso creía– el retorno del linaje al panteón medinés. Así el 29 de septiembre de 1528, el alcalde de los alcázares de Medina de Pomar, Juan Sainz de Alvarado y Bracamonte, ante el escribano Rolán García de Medina, que levantó acta, y a petición de María de Velasco y Tovar, abadesa, tomó juramento a su hermano Pedro Fernández de Velasco, condestable, duque de Frías, conde de Haro y justicia mayor en Castilla Vieja, de que sería enterrado a su muerte en el monasterio de Medina de Pomar, conforme a lo establecido en la constitución del mayorazgo. Como se señalaba en la fundación, juró en la grada del monasterio y estando en la parte interior de la grada mayor –y tras la red o reja–su hermana la abadesa María –tras "el torno y red de la grada del dicho monasterio" se precisa en otros actos–. El condestable juró "que se mandara traer a sepultar al dicho monasterio de Santa Clara a donde al presente su señoria estaba" y que cumpliría y guardaría todas las demás cosas contenidas en el mayorazgo[52].

Es probable también que, antes de renunciar a reclamar la legítima, la abadesa hubiera acordado la edificación del entierro de sus padres, así como la conclusión del coro nuevo. El entierro se encuentra ubicado hoy entre el suelo del coro y el techo de la capilla del panteón edificada a comienzos del siglo xvii. En tiempos del III condestable el entierro

[51] AHNOB, Frías, C. 93, D. 1.
[52] AMSCMP, Sig. 67.08, Perg. 85; Ayerbe, 2000: 95 y 715. También, AHNOB, Frías, C. 604, D. 23.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

llegaba hasta el firme del edificio, pues todo este espacio estaba macizado con tierra, para que sirviera a los miembros principales de la familia. Así, los cuerpos de Íñigo y su esposa pudieron ser "enterrados en el coro mayor de las monxas de su dicha yglesia de Santa Clara porque en dentro donde estan los cuerpos esta macizo de tierra asta el suelo el qual coro hizieron ellos"[53], pues como aclara la inscripción dispuesta en el remate del coro:

> Todo este coro fundaron del cimiento los muy illustres señores don Iñigo Fernandez de Velasco, Condestable de Castilla, Duque de Frias, Gobernador que fue destos reynos e la Duquesa doña Maria de Tovar su muger que yaze en este coro. Y demas del hedificaron *muchas otras cosas* en esta casa. Las que en ella bivis rogad a Dios por sus animas. Acabose este coro año de mil y quinientos y treinta y dos años.

Fruto de la perseverancia de la abadesa han de ser no solo el entierro de sus padres, sino "*muchas otras cosas*" edificadas: el singular palacio construido en el interior de la clausura, el nuevo refectorio, un gran salón para las monjas, el espacio que comunica el claustro y el coro con la capilla de Bernardino, el portón reglar y el cierre del compás. Son obras que realizó Juan de Rasines, arquitecto del condestable Íñigo que andaba en Medina en 1524[54] y al que ha de aludirse como "Resinas" en uno de los codicilos de Íñigo Fernández de Velasco de 1528. (fig. 6)

El planteamiento actual del entierro del III condestable y su esposa lo decidió el nuevo condestable Pedro Fernández de Velasco pues, según consta en la inscripción, de 1532, escrita en el pergamino ubicado en la parte inferior de los sepulcros, cerca de los ojos de los visitantes para que se pueda leer:

> Este coro mando hazer el muy illustre señor don Yñigo Ferrandez de Velasco Condestable de Castilla duque de Frias, Governador que fue destos reynos. Acabose el año del nasçimiento de nuestro Señor Ihesus Xhristo de 1UDXXXII años. Estan sepultados en el, el dicho señor Condestable, y la muy illustre señora Duquesa de Frias doña Maria de Tovar su muger. *Mandoles hazer su sepultura* el muy illustre señor don Pedro Ferrandez de Velasco Condestable de Castilla Duque de Frias y Conde de Haro su hijo.

[53] AHNOB, Frías, C. 236, D. 26. "Treslado de un papel antiguo que se alla en el archibo del hospital de la Beracruz que se intitula fundadores del conbento de santa Clara". Trata de los ocho primeros señores del monasterio y termina con Íñigo Fernández de Velasco por lo que se escribió antes de la muerte del IV condestable ocurrida en 1559. En el espacio inferior del coro se construyó una capilla para el panteón a comienzos del siglo XVII.

[54] AHNOB, Frías, C. 648, D. 23. En enero de 1524, el administrador del III condestable para las obras de Santa Clara de Briviesca envió a un peón a Medina de Pomar para buscar a Rasines. Las obras acabadas por el IV condestable –el enterramiento con la disposición de los bultos de los duques, el coro y la reja– se valoraron en más de 6000 ducados, pero seguramente se incluyó el valor de la reja que cierra la capilla de la Concepción en lugar de las rejas que abren el coro a la iglesia; ARChV, Pl. Civiles, Lapuerta (F), C. 2749.1.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 172/25 16:31 (17X 24).indd



Fig. 6. Juan de Rasines. *Bóvedas del coro*. *Ca*. 1525

Su padre, partidario de los enterramientos sin figuras, únicamente había pedido que fuera enterrado *detrás* de la lápida sobre la sepultura del Buen Conde de Haro y su esposa que se encontraba a la entrada de la capilla mayor. Sin embargo, la solución final del entierro del II duque y su esposa no pudo ser más afortunada dentro del espacio que estaba disponible. El diseño del frente del coro alto hacia la iglesia, así como la talla de los bultos, ha de pertenecer a Bigarny. Si se compara con el frente del coro de Casalarreina, que tiene

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

tres vanos con rejas, Bigarny decidió cegar el paño central para ubicar a los orantes. El resultado es muy afortunado. Los Reyes Católicos en Granada habían sido dispuestos en altura, sobre el banco del retablo. Es posible que en el panteón burgalés también se pensara colocar a Pedro Fernández de Velasco y Mencía de Mendoza a cierta altura, en los laterales del retablo, pero Íñigo el III condestable se inclinó por un enterramiento en cama de jaspe sin figuras y los bultos orantes ya realizados los llevó al monasterio de Medina de Pomar. En la capilla de la Concepción de este monasterio la puerta de la sacristía deja poco espacio libre al retablo en el lateral del lado del evangelio, pero también pudieron ubicarse los bultos orantes elevados sobre el suelo para efigiar a Bernardino y Juana de Aragón, aunque habían sido tallados para representar a Pedro y Mencía de Mendoza, como veremos.

Cuando Íñigo Fernández de Velasco se hizo cargo de la finalización de las obras de la capilla del Condestable en Burgos únicamente faltaba la decoración interior. Para la sepultura del I condestable y de su esposa, se encargaron jaspes y bultos que se confiaron a Felipe Bigarny. Sin embargo, como hemos dicho, el III condestable era partidario de sepulturas sin bultos, únicamente con losas o camas de jaspe. Así lo determinó para su propia sepultura y así se dispuso en Casalarreina para el entierro del obispo Juan de Velasco cuando la fundación estaba bajo su patronazgo: una cama de jaspe con el nombre del enterrado en un letrero. Por tanto, consideramos que Íñigo hubo de cambiar el plan del programa decorativo de los entierros en la capilla de Burgos[55]. Por su disposición orante y la presencia de reclinatorios, es posible que, como se ha supuesto, se pensara ubicarlos a los lados del altar mayor, de modo relativamente semejante a como Bigarny dispuso a los Reyes Católicos en la capilla real de Granada.

En marzo de 1525 el tesorero del III condestable hizo un pago "para las herramientas de sacar el jaspe para las sepolturas" de la capilla de Burgos y a Felipe Bigarny, que había acabado el retablo mayor junto con Diego de Siloé, se le abonaron , el 30 de mayo, 15.000 maravedís "para las piedras de alabastro que ha de traer para los bultos de sus señorias, que sancta gloria ayan, que se han de poner en la dicha capilla [de Burgos]". El mismo año se pagaron a los Guillén diez piedras de jaspe traídas para las sepulturas en las que pudieron caber los reclinatorios del entierro medinés. Sin embargo no se anticiparon a Bigarny 150 ducados a cuenta de 650 en que se había contratado el coro y su respaldar porque "hubo mudanza en el hacer del coro" y suponemos que también en la tipología de los sepulcros. El cambio en el programa funerario de Burgos –la sustitución de los bultos por camas de jaspe– se registró en las cuentas del tesorero en octubre de 1526 cuando se pagaron a Bigarny 300 ducados por el coro –de nuevo diseño– y por "la cama de la sepultura que hace para la capilla"[56]. Entre una fecha y otra se sitúa la carta que el condestable escribió a su confesor, fray Pedro Lozano, el 6 de enero de 1526:

[55] En las cuentas del 30 de mayo de 1525 se registró que no se habían adelantado 150 ducados a Bigarny –de los 650 en que habían acordado la obra del coro y respaldar de la capilla– porque hubo mudanza en el hacer del coro (Villacampa, 1928: 37). Igualmente hubo de haber cambio en lo referido a las sepulturas.

[56] Los datos comentados los transcribió Villacampa. El coro y la cama de jaspe se habían contratado en mil ducados (Villacampa, 1928: 37-39). El apunte de los 330 ducados también se anotó en la data que el contador

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

> Vi la tasaçion de los bultos del condestable mi señor y de mi señora la duquesa que Dios aya la qual se enbiara al contador, la librança de los dozientos y nobenta ducados en que fueron tasados esos bultos, enbio ay para que se den a maestre Felipe, a vuestra reeberençia pido por merçed le mande darse prisa para que baya a assentallos a Medina de Pumar que ya esta buena a Dios graçias el qual guarde vuestra muy Reverendissima persona. En la Cassa de la Reina a VI de enero 1526[57].

La carta habla de figuras de los duques difuntos, es decir, de Bernardino y Juana de Aragón. Pero lo interesante es que han de ser las que se hicieron con los materiales llevados a la capilla de Burgos y para efigiar al I condestable y su esposa. Se mudó de intención en Burgos al suprimirse los bultos por camas de jaspe y las figuras se aprovecharon para el adorno de la capilla de Medina de Pomar. (fig. 7)



Fig. 7. Felipe Bigarny. *Figuras de Íñigo Fernández de Velasco y María de Tovar*. 1525, instaladas en 1528-1532

Desconocemos cómo se dispusieron los alabastros cuando llegaron a Medina de Pomar, posiblemente, como apuntamos arriba, a los lados del altar de la capilla de la

Martín Ochoa de Sasiola registró entre los maravedís gastados a cuenta de los condes de Haro. En una primera cita se mencionan los bultos: se dieron a maestre Felipe 300 ducados "para en quenta y pago de lo que a de aver para hazer la cama de los bultos y el coro de la capilla de Burgos", pero un poco más abajo repitió la data sin mencionar los bultos: 100 ducados el 27 de noviembre "de contado y para en cuenta y pago de lo que a de aver por las sillas del coro y por la cama de las sepulturas que hazen para la capilla de Burgos"; AHNOB, Frías, C. 93, D. 1. Sobre la cama de jaspe de 1526, el IV Condestable, que fue partidario de los sepulcros con figuras, encargó a Bigarny los bultos yacentes que talló en mármol de Carrara traído desde Génova a finales de 1532.

[57] AHN, Clero, Secular Regular, Leg. 983, 6 (Cadiñanos, 1956: 344; Río de la Hoz, 2001: 222-224).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 08:31 (17X 24).in

Concepción para efigiar a Bernardino y a Juana de Aragón, con el tondo de San Andrés en el centro, entre una y otra figura. Pero, como se ha señalado, cuando el IV condestable se hizo cargo del entierro de sus padres en el monasterio de Medina hubo de reutilizar esos bultos. Bigarny había vuelto al servicio de la casa Velasco y se le encargaron nuevos bultos, ahora yacentes, para el panteón de Burgos. También hubo de hacerse cargo del entierro de Medina.

El bulto del varón en el entierro medinés está retocado (Río de la Hoz, 2001: 222-230), pues luce el collar del Toisón que nunca obtuvo Bernardino pero que en 1519 había conseguido Íñigo. La cadena está tallada con un resalto mínimo. Sin embargo, la losa sobre la que se levantan los orantes no se modificó, pues es imposible verla a simple vista en la actual ubicación. Allí se lee, parcialmente, una inscripción que identifica a los enterrados como Pedro Fernández de Velasco, I condestable, y, por tanto, a Mencía de Mendoza y ciertamente el rostro de la mujer es de facciones semejantes al que Bigarny talló en 1532 para la capilla de Burgos, aunque en disposición yacente. También la cinta anudada en el talle de la escultura orante de Medina es como la que luce Mencía de Mendoza en el retrato de pintura conservado en la catedral de Burgos. Otro tanto se puede decir del vestido de mangas abiertas. (fig. 8)



Fig. 8. Inscripciones al pie de las figuras de los duques de Frías

La inscripción escrita en letras góticas en la tabla de alabastro inferior, bajo el bulto femenino, dice: AQUI IAZE [letra ilegible] E? [letra ilegible] –escudo Velasco– NARDO FIJO DE PERO FER. A la derecha, bajo el bulto masculino: AQUI : YAZE : PERO : F –escudo Velasco– ERNANDEZ : DEVELA. La segunda inscripción tiene letra centrada en la tabla de alabastro donde va escrita; es de mayor tamaño, mas regular y está tallada en relieve. La primera ocupa la parte superior de la tabla pétrea; es más pequeña, menos regular y está trabajada en hueco. La segunda pensamos que es original –es decir, del momento en que se labró el bulto– y que identifica al I condestable. La primera puede ser fruto de una adaptación, cuando los bultos se colocaron en la capilla de la Concepción, y podría referirse a Bernardino Fernández de Velasco. Suponemos que entonces se necesitó

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in





Fig. 9. Mazonería: talleres de Bigarny y Picardo. Retablo donado por Íñigo Fernández de Velasco. *Ca.* 1530. *San Pedro de Alcántara*, finales del siglo XVII

Fig. 10. *María de la O con el Niño en el vientre. Ca.* 1525. Reformada y repolicromada en el siglo XVIII

eliminar la inscripción original en relieve para tallar otra en hueco que identificara a los efigiados porque los bultos son reaprovechados y vinieron de la obra de Burgos. La tabla de la derecha conserva bien la inscripción porque ese lado pudo estar oculto cuando se ubicaba en la capilla de la Concepción, igual que ahora hay otros lados tapados que impiden leer las inscripciones que permitirían comprobar si estamos en lo cierto.

Si, como creemos, se han reutilizado sucesivamente los primeros bultos de Pedro y Mencía para figurar a Bernardino y Juana y posteriormente a Íñigo y María, colocados ahora de rodillas mirando al altar y a la capilla funeral de sus antepasados, estamos ante una imprevista manifestación del triunfo de la abadesa María en la reivindicación del panteón original de los Velasco y, en consecuencia, una afirmación victoriosa del monasterio de Santa Clara. El monumental friso decorativo con los escudos y las rejas, y las extensas filacterias con inscripciones, que no son nada comunes, complementan la interpretación que presentamos. Los escritos, tallados en pergaminos, son un recordatorio de carácter jurídico y documental para el futuro. Se ubican en el lugar más visible de la

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

iglesia, muy cerca de donde juran los llamados al mayorazgo que cumplirán los mandatos del fundador y se harán enterrar en el panteón familiar.

Otra obra vinculada al III condestable es un pequeño retablo dispuesto en la capilla de Santa Clara, la primera de la iglesia, a los pies del lado del evangelio (fig. 9). De tipología plateresca se puede relacionar con el taller de Bigarny para los relieves y con el de León Picardo para la policromía. Originalmente mostraba una imagen que había pertenecido a Íñigo Fernández de Velasco, según aseguran la inscripción del banco y los escudos del remate. Nos preguntamos si se trata del retablo primitivo del coro. En el siglo XVIII, simultáneamente a la construcción de un nuevo retablo en el coro de las monjas, se modificó la caja central para colocar a un santo franciscano, posiblemente San Pedro de Alcántara, que es del estilo de las imágenes del nuevo retablo del coro. Pero podemos suponer que originalmente los ángeles de las pilastras rodeaban a una figura de María. En otra dependencia conventual se conserva una imagen de María de la O, o de la Expectación, contemporánea al retablo –anterior al Concilio de Trento–, que fue repolicromada y trasformada en Virgen de vestir en el siglo XVIII, con la destrucción de una parte de la talla del vestido para aligerar el bulto (fig. 10). En la espalda de María se conservan restos de la policromía original del vestido: esgrafiados vegetales en oro bajo color azul. En el vientre, tras un cristal, muestra a un pequeño Niño Jesús desnudo, bendiciente y con el globo tripartito en la mano. María lee un libro de escritura gótica en el que se ve, en la página izquierda, un pasaje del Credo niceno que expresa el dogma de la concepción –"Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine et homo factus est"–, y a la derecha, algunas palabras del Ángelus tomadas de Lucas 1, 38 –"Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum"–. La figura está tan transfomada que es aventurado proponer cualquier adscripción, aunque los esgrafiados que se han conservado son semjantes a los que adornan las cabezas de ángeles del pequeño retablo de la capilla de Santa Clara que comentamos. Con todo nos parece que el rostro y los plegados del vestido se pueden relacionar con el taller de Bigarny.

Por su parte, Juan de Rasines dirigió las obras de arquitectura que llevó a cabo el III condestable en el monasterio. Así, Rasines cerró el coro con bóvedas de terceletes curvos y combados propias de él. Los trabajos concluyeron en 1532, año en el que el arquitecto declaró que había vivido en Medina y que había laborado en ella (Barrón, 2012: 19-21).

Los edificios construidos por Íñigo Fernández de Velasco hubieron de comenzar después de que finalizara la construcción del monasterio de Casalarreina, hacia 1522, fecha que, además, coincide con la del acuerdo de Íñigo con los condes de Haro sobre la edificación de las capillas de Burgos y de Medina de Pomar. Ambas capillas continuaron edificándose a expensas de los condes de Haro como herederos de Bernardino. Así lo demuestran las cuentas del contador Ochoa de Sasiola que contienen cargo y data a costa de Juliana Ángela y de su esposo Pedro. Sin embargo, en la finalización de la obra de Burgos tomó la iniciativa Íñigo, conforme al referido acuerdo de 1522. Otro tanto

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in





Fig.11. Juan de Rasines. *Sala de monjas. Ca.* 1525 Fig.12. Juan de Rasines. *Refectorio* (abovedamiento modificado en el siglo XVII). *Ca.* 1525

sucedió con las edificaciones que se llevaban a cabo en Medina de Pomar, fuera de la capilla de la Concepción. Acabado el convento de Casalarreina, se desplazaron a Medina de Pomar una parte de sus artífices. El mismo equipo de ensambladores y carpinteros[58]

[58] El 11 de octubre de 1525, los condes de Haro se concertaron con el convento de Santa Clara para situar un juro de 10.000 maravedís, seguramente para cubrir gastos de la capilla. Testificaron algunos carpinteros que habían de estar laborando en el tejado de la capilla de la Concepción o tal vez en la obra del coro: Juan de Román, carpintero vecino de Gibaja, Andrés de Quevedo, Juan de Lagar, ambos vecinos de Gibaja, Juan Monte, maestro carpintero vecino de Quintana de Soba, Pedro Barruelo, vecino de Rasines; AHNOB, Frías, C. 604,

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

son responsables de las sillerías de ambos conventos, que son muy similares. En ambas se disponen a los lados de la silla abacial dos columnas con el fuste repartido en panales hexagonales –como los que aparecen en varias estancias de Casalarreina–. Idéntico es también el adorno de las puertas de acceso al coro, a base de *librillos*. El taller de Bigarny se ocupó en Medina de la talla de Santa Clara en el respaldo de la silla abacial y de los amorcillos con escudos que adornan el comienzo del tornavoz del respaldar.

También se realizó bajo la dirección de Rasines, que como hemos visto fue mencionado en uno de los codicilos de Íñigo, el palacio de la clausura y los espacios del edificio anexo que contiene un nuevo refectorio en la parte baja y un cómodo salón de reuniones, lectura y otros usos en la parte alta. La cubierta del refectorio, ahora con bóvedas de lunetos, hubo de modificarse a comienzos de la segunda década del siglo XVII cuando, simultáneamente, se construyó bajo el coro una capilla para el panteón, pues comparten el tipo de abovedamiento (fig. 11). En cualquier caso, en el arco adintelado que da acceso al refectorio se tallaron las armas partidas de Velasco y de Tovar y son idénticas a las que se dispusieron en los arcos, igualmente adintelados, sobre una puerta del claustro que comunica con las capillas de Luis de Velasco y del I duque de Frías, así como en el portón reglar. Estos espacios y puertas corresponden a obras realizadas bajo el mandato del III condestable, cuyas armas muestran.

En la gran sala de estar, o sala de monjas, encima del refectorio, Rasines abrió ventanas de asiento de arcos rebajados que son exactamente iguales a las del palacio de Juan de Velasco en Casalarreina (fig. 12). La sala se cierra con una artificiosa cubierta de madera y los muros se completan con un friso que contiene una larga inscripción dedicada a las señoras recogidas[59]. Vemos, por tanto que en este primer bloque construido por el III condestable, se superponen el refectorio y un gran salón. Esta sala es contigua a la galería palatina, pues en el extremo del ala nueva construida se dispuso un palacio de recreo semejante a las residencias palatinas suburbanas. Abajo se abre al jardín y a las huertas con grandes arcos de medio punto de intradós redondo y columnas toscanas; arriba dispuso arcos iguales, pero de mitad de altura y en doble número. Los pabellones salientes forman un espacio en U y sirven tanto de miradores como de cortavientos. (fig. 13)

Con este singular palacio, además de intentar contentar el III condestable a su hija María, la abadesa, se buscó una solución para el acomodo de las dueñas Velasco que en tan

D. 12. Estuvieron presentes en el acto documental 52 monjas, de las que eran Velasco: doña María de Velasco, abadesa, doña Marina de Velasco, doña María Enríquez de Velasco –hija del IV conde de Nieva–, doña Catalina de Velasco, doña Ana de Velasco, Madalena de Velasco y doña Bernardina de Velasco –hija del II Condestable–.

[59] La inscripción dice, en letras mayúsculas: "Daras a Dios siempre gracias con coraçon y con la boca, asi en el gozo como en el trabajo y en todas tus cosas amarás no ser conosçida y en poco ser tenida. Esto sera a ti mas util y saludable que de los hombres ser alabada y conosçida. Guardaras tu coraçon de pensamientos vanos y tu boca de palabra oçiosa y los otros sentidos sugetaras a la correccion. Escoge pobreza y simpliçidad, contentate con pocas cosas, exusate de murmurar y acuerdate de la muerte". Aunque la galería se encuentra en el interior de la clausura, se ha dicho que "sin duda se trata de estancias destinadas a los patronos" (Alonso Ruiz, 2001: 8). No compartimos esta opinión, pues ningún varón podía traspasar la red que cerraba la grada de acceso. Además, el espacio de la galería comunica con las celdas principales –entre ellas la de la abadesa–, que igualmente pudieron construirse en este tiempo

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in



Fig. 13. Juan de Rasines. Galería palatina (izquierda). Edificio del refectorio y sala de monjas (derecha). *Ca.* 1525

elevado número profesaban en el monasterio. Desde hacía décadas, mujeres de la familia agnaticia Velasco, y de otras familias emparentadas, se recluían en el convento y se pensó en una solución definitiva para darles un acomodo palaciego. El número de monjas profesas en el monasterio creció rápidamente. En 1313 estaban previstas 24 "dueñas de velo prieto". En 1321, doña Sancha Carrillo mencionó 30 que pasaron a 40 cuando amplió la dotación en 1336. En 1464 se hizo previsión para 50, cifra que superaron en 1517 con autorización de León X, siempre que dispusieran de recursos. A pesar del rigor de la reforma que las impuso el Buen Conde de Haro, las dueñas de Santa Clara podían usar lienzo fino en lugar de vestir con lana o cañamazo, y contaban con permiso para salir del convento e ir a casa de sus padres, o a los recreos de otros monasterios. Podían disponer hasta de cuatro criadas y disfrutaban de privilegio para rezar maitines a hora prima, es decir, después de las laudes –que se rezaban cuando amanecía–, en lugar de hacerlo dos o cuatro horas antes del amanecer, que es cuando se deberían rezar los maitines[60].

Por último, no podemos dejar de comentar el lema que portan los escudos dispuestos en la galería, en los quitamiedos de los pabellones salientes. Lamentablemente, durante una reparación de la galería, que se hizo en la segunda mitad del siglo xx, se desplomaron los balcones y los escudos sufrieron daños que no permiten ver con toda claridad

[60] Moya, 2004: 39-53; Ayerbe, 2000: 40-41, 45-48; AMSCMP, Sig. 01.33, Perg. 39, Sig. 01.36, Perg. 45, Sig. 01.37, Perg. 46, 47, 52 y 55; García Sainz de Baranda, 1917: 183.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

la inscripción que los adorna. En el campo se tallaron las cinco llagas de la Pasión y en la bordura unas letras de tipografía humanista que dicen: [S]OL[I] DEO·HONOR ·ET·GLORIA; de las letras OL y DEO únicamente se conserva el tercio inferior. (fig. 14)



Fig. 14. Juan de Rasines. Escudo de la galería: cinco llagas de la Pasión rodeadas por la inscripción *Soli Deo honor et gloria*. *Ca*. 1525

El lema procede de la primera carta de San Pablo a Timoteo, capítulo 1, versículo 17 que dice –en la traducción latina conocida como Vulgata que se adjudica a San Jerónimo y que era la usada entonces–: "soli Deo honor et gloria in sæcula sæculorum, Amen". Recuerda que las obras humanas deben ser a gloria de Dios. En principio, es un lema de carácter general que invoca a Dios –y a la Pasión en las llagas del escudo–, pero como la carta de San Pablo trata sobre la enseñanza de la fe y en su capítulo segundo habla de la vestimenta y del tocado que han de llevar las mujeres y las pide que vivan en silencio mientras las niega capacidad para enseñar, pues han de estar sometidas al hombre, el lema podría ocultar un mensaje críptico del condestable a su hija la abadesa.

El capítulo segundo contiene uno de los párrafos más problemáticos, por antifemeninos, del Nuevo Testamento. Sostiene San Pablo la inferioridad de la mujer y su sometimiento

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in



Fig. 15. Juan de Rasines. *Arco de entrada al compás*. *Ca*. 1525

al varón[61], pues fue Eva quien cayó en la tentación en el Paraíso, a diferencia de Adán. Pide San Pablo que las mujeres vistan honestamente y con sencillez, como las que se han consagrado a Dios. Dice que la mujer debe escuchar la instrucción en silencio, sumisamente, y no permite que la mujer enseñe en público ni que domine al hombre. Si el lema contenía un mensaje a la abadesa en esta dirección, María de Velasco no lo escuchó.

[61] I Carta de San Pablo a Timoteo, cap. 2: "8 Volo ergo viros orare in omni loco, levantes puras manus sine ira et disceptatione. 9 Similiter et mulieres in habitu ornato, cum verecundia et sobrietate ornantes se, et non in tortis crinibus, aut auro, aut margaritis, vel veste pretiosa: 10 sed quod decet mulieres, promittentes pietatem per opera bona. 11 *Mulier in silentio* discat cum omni subjectione. 12 *Docere autem mulieri non permitto, neque dominari in virum*: sed esse in silentio. 13 *Adam enim primus formatus est: deinde Heva:* 14 *et Adam non est seductus: mulier autem seducta in prævaricatione fuit*. 15 Salvabitur autem per filiorum generationem, si permanserit in fide, et dilectione, et sanctificatione cum sobrietate". Tomado de las ediciones de la Biblia Vulgata publicadas en el siglo XVI en Amberes, Lyon, Venecia y Roma; así, *Biblia Sacra Vulgatae*, Roma, Ex Typographia Apostolica Vaticana, 1590: 1085. Las ediciones actuales vaticanas modifican la puntuación y corrigen algunas palabras. Por ejemplo, *silentio* es sustituida por *tranquilitate*.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

Si el padre pidió silencio a su hija, tampoco consintió y permaneció firme en la defensa de su derecho que tan buenos frutos llevó al monasterio y, por ende, a la comunidad de monjas, sus compañeras.

El significado –evidente u oculto– de este lema se completa con las palabras que se escribieron en la sala de estar anexa en un letrero que hemos recogido en una nota más arriba. Son una alabanza de la vida contemplativa. Íñigo tuvo una relación muy cercana a fray Pedro Lozano[62], prior del convento dominico de San Pablo de Burgos, que pudo ser inspirador del lema de los escudos de la galería y del contenido de la inscripción de la sala de monjas. Desde el presente, el *Soli Deo* nos puede parecer un lema muy conocido, pues se difundió en ámbitos del humanismo protestante, pero en los años veinte del siglo XVI y en España no era nada común.

Para concluir con las otras obras que hubo de hacer Juan de Rasines nos referimos brevemente a la portada de ingreso al monasterio, pues es muy probable que Rasines ordenara el espacio del compás que cerró con un gran arco de medio punto de rosca moldurada sobre pilastras toscanas. (fig. 15)

Para este conjunto de obras Rasines, que por los mismos años trabajó en Nájera, Berlanga, Santo Domingo de la Calzada y Haro, tuvo que contar con una cuadrilla numerosa. De 1528 a 1531 se realizaron algunos trabajos en un nuevo ayuntamiento en Medina de Pomar para lo que dio traza Juan Gil, yerno de Juan de Rasines y seguramente en su representación. Gil aportó la traza de los arcos, de las puertas y boticas que se debían construir. En la documentación publicada por Cadiñanos se relaciona una larga nómina de canteros montañeses que colaborarían con Rasines, tanto en el Ayuntamiento como en las obras del monasterio. Varios eran vecinos del lugar de Rasines: Diego de Noval –maestro principal–, Juan Sanz, Juan Pérez Barba, García de Lloro, García de Selaya, Juan Pérez de Arroyo –cuñado de Juan de Rasines–, Pedro de Regules y Juan de Redondo. Otros canteros fueron Pedro y su hijo Juan de Matienzo, Juan de Llosa –los tres vecinos de Carranza–, Hernando y Pedro de Carranza, Pedro de Ruesga –vecino del valle de Ruesga–, Pedro de Lugones, Diego de Gibaja, Juan de Río y Pedro Gómez –los dos últimos avecindados en San Pantaleón de Aras–[63]. En 1531 las obras estaban acabadas (García Sainz de Baranda, 1917: 210)[64].

Tan valiente mujer, María de Velasco, alcanzó a ver, pues seguía siendo abadesa en 1550, cómo la situación en torno al panteón del linaje volvía a enredarse. A pesar del solemne juramento prestado por Pedro Fernández de Velasco en 1528, este Condestable

[62] Fray Pedro Lozano, prior de San Pablo de Burgos entre 1524 y 1528, guardaba el testamento de Íñigo y fue nombrado testamentario en casi todos los codicilos del duque, que confiaba en él como mediador para resolver las quejas y causas pendientes. A él va dirigida la carta del 6 de enero de 1526 que menciona los bultos de los duques que había hecho Bigarny y que acabaron en Medina de Pomar. Estuvo presente, en octubre de 1523, durante la entrega del convento de Casalarreina a Isabel de Velasco. El duque confió en Lozano para que viera el modo de cumplir con la fundación de Mencía de Velasco en Briviesca

[63] Cadiñanos, 1978: 150 y nota 2. Añade el nombre de un herrero de Medina, Sancho, que pudo forjar las tradicionales rejas del coro de Santa Clara.

[64] Se pagaron por las obras del ayuntamiento 41.000 maravedís, luego no fueron muy relevantes.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

y su esposa Juliana Ángela de Velasco y Aragón pronto volvieron a considerar la capilla de Burgos como panteón propio e, incluso, para los padres de Juliana que habría que desenterrarlos y llevarlos a Burgos.

En 1523 Juliana Ángela había pedido enterrarse[65] en la capilla de Burgos, probablemente de común acuerdo con su marido con el que se había desposado el año anterior. Sin embargo, la posición de la abadesa frente a sus padres, a los que vino a obligar a enterrarse en Medina, y el solemne juramento de 1528 al tomar el mayorazgo Velasco tuvieron que hacer recapacitar al IV condestable, hermano de la firme abadesa. Durante algún tiempo se mantuvo en lo que había jurado hacer. Así, en torno a 1540, Pedro, que es autor del *Origen de la ilustrísima Casa de Velasco*, escribió que sus padres se enterraron en el coro de Santa Clara y que allí "se sepultará el Condestable que aora es, don Pedro de Velasco"[66], es decir, el mismo. Más tarde cambió de parecer: el 1 de abril de 1545 obtuvo del nuncio apostólico de Paulo III, Giovanni Poggio, licencia, con relajación del juramento, para poderse enterrar donde determinara[67]. En agosto el IV condestable hizo testamento en el que escogió la capilla de la Purificación de Burgos como lugar de enterramiento. Con los años y en sucesivos testamentos o codicilos pensó en distintas soluciones[68] para su sepultura, pero siempre en la capilla catedralicia, donde se le enterró en 1559. Las monjas, encabezadas por la nueva abadesa –Juana de Velasco, hermanastra del IV condestable– llevaron pronto la protesta por la vía civil y por conducto eclesiástico, que dio mejores frutos ya que obtuvieron varias sentencias favorables en Roma para desenterrar al IV condestable y llevarlo al panteón medinés, aunque no la definitiva. El V condestable se enterró también en Burgos en 1585 y la abadesa Juana de Velasco –en este caso hermana del V condestable– y la nueva abadesa Leonor de Velasco –hija del V condestable y hermana del VI– volvieron a demandar a la familia y al cabildo de Burgos para llevarlo a Medina de Pomar. Lo trasladó, sin pleito, su hijo, Juan Fernández de Velasco, VI condestable, que en 1589 ordenó desenterrar a su padre y llevarlo al monasterio, poniendo punto final a tan largas disputas (Barrón, 2004: 221-223). Por ello, en Burgos están enterrados el I y el IV condestables, ambos llamados Pedro. En el panteón de Medina descansan el II, III, V, VI y VII condestables.

[65] AGS, CME, 469,8. Testamento otorgado en Castilnovo en 1523, con catorce años de edad.
[66] *Origen de la ilustrísima Casa de Velasco por D. Pedro Fernández de Velasco*, BNE, Mss 3238, f. 92.
[67] ARChV, Pergaminos, C. 129,13. Codicilo de 13 de agosto de 1545; AHNOB, Frías, C. 607, D. 6 y 7.
[68] Han sido estudiados por Redondo (1984: 261-271), Cadiñanos (1987: 341-354) y Río de la Hoz (1996: 148-153).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 172/25 16:31 (17X 24).in

EL LEGADO FEMENINO EN LA CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO ESPACIAL DE LA CASA DE MIRANDA: DE CATALINA DE VELASCO A MARÍA DE ZÚÑIGA Y AVELLANEDA (1492-1630)

María José Zaparaín Yáñez[1]
Universidad de Burgos
Juan Escorial Esgueva[2]
Universidad de Salamanca

Las grandes familias nobiliarias españolas mantuvieron, desde el Bajo Medievo y durante la Edad Moderna, una estrecha relación con el mundo de las artes como promotoras, coleccionistas y mecenas, lo que contribuyó a plasmar, sin duda, uno de los capítulos más brillantes de nuestro desarrollo artístico en tanto que fueron protagonistas, en muchos casos, de la irrupción o propagación de nuevas corrientes, de la proyección de jóvenes artistas o de la difusión de ideas, formas o iconografías de amplia recepción, entre otras consecuencias. De todo ello ha ido dando cuenta la historiografía durante mucho tiempo, aunque en las últimas décadas, han comenzado a explorarse nuevas vías de investigación, preocupadas por descubrir las imágenes identitarias que, desde el entorno de la Corona, se fueron extendiendo hacia algunos de los principales linajes y casas (entre otros: Yarza, 2004; Alonso, Carlos y Pereda, 2005; Paulino, 2020).

De este modo, en una superación de las barreras transgeneracionales o las divisiones territoriales, se intenta rastrear la configuración visual de esas señas de identidad a través de estrategias de propaganda y legitimación que, en definitiva, actúan como propuestas de memoria familiar (Bouza, 2003; Urquízar, 2007: 69-93). De ahí que sean objeto de atención no solo las grandes promociones artísticas o la fijación de los rasgos personales mediante el retrato o la formación de colecciones, sino también la reunión de piezas valiosas como fueron las joyas familiares y el desarrollo de retóricas de formas y gestos vinculados a la vida cortesana –como las fiestas y el ceremonial– e incluso los modos de presentarse en los respectivos estados, generando los llamados "ritos de paso" que extendieron el dominio visual de la Casa más allá de las correspondientes unidades familiares

[1] https://orcid.org/0000-0002-1443-4964. Este estudio se enmarca en el Proyecto de Investigación, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, "En el palacio y en el convento. Identidades y cultura artística femeninas en Castilla y León durante la Edad Moderna" (I+D+I PDI2019-111459GB100) y en el Grupo de Investigación Reconocido "Arte hispánico de la Edad Moderna y Contemporánea y sus relaciones europeas y americanas" de la Universidad de Burgos.
[2] https://orcid.org/0000-0002-7045-9170.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

hasta implicar al servicio y a los súbditos, es decir, todo aquello que poseía una dimensión pública (Atienza Hernández, 1991: 13-47).

La transversalidad de un estudio de estas características resulta enriquecedora y especialmente sugestiva al permitir cuestionarse o tener en cuenta aspectos diferenciados que favorecen una perspectiva multifocal. Estas construcciones, que rebasan los límites del tiempo y del espacio, adoptan, sin embargo, un sentido diacrónico, aunque su ritmo no tuvo por qué ser continuo, ni uniforme. Por el contrario, parecen existir momentos determinantes que condicionan el futuro hacer de las siguientes generaciones, en una estrecha interrelación entre presente y pasado, y donde –a veces– no siempre están claros los límites (Dacosta, Prieto y Díaz de Durana, 2014).

Por otra parte, cierto es que este tipo de acciones no deben entenderse de forma individual, sino dentro de una dinámica de grupo de los sectores privilegiados. Pero lo es –también– que cada linaje o Casa teja su propio relato, tanto con puntos comunes con sus iguales como con detalles propios y personales que permiten la individualización o diferenciación entre sus pares, fruto de su devenir y donde, por ejemplo, las estrategias matrimoniales suelen ser determinantes (Soria, 2007: 261-318). Para Romero Medina, en el caso de los Medinaceli, resulta clara "una línea continua que dibuja el gusto familiar" (2022: 25), pero no siempre es posible detectarla sin interrupciones y, en algunas de estas familias, no todas las generaciones aportaron a la elaboración del imaginario familiar de la misma manera o en la misma medida, existiendo luces y sombras que hacen más compleja la narración, al obligar a establecer nexos de unión, para no perder ese hilo conductor, concebidos como recuperaciones actualizadas de un pasado que los definía y que podía adquirir tintes míticos a modo de Edad Dorada del respectivo linaje (Jular, 2014: 201-236).

Dentro de este panorama, se concedió a la arquitectura una superior capacidad –con respecto a las restantes manifestaciones artísticas– en la creación de imágenes identitarias (Alonso Ruiz, 2019: 51-76). No en vano, el propio nombre que identifica a estos grupos nobiliarios, el de "Casa", se vincula, hasta a veces confundirse, con el edificio que constituye la residencia familiar (Hernández y Rodríguez, 2014: 139-175). En este sentido lo recoge Moreno Vargas, para quien "…tan grande correspondencia y parentesco tienen las casas con los linages que al mismo linage, para denotar que es noble, se llama casa…" (1659: 94).

En efecto, la arquitectura tiene la posibilidad de ordenar el territorio y de generar espacio urbano, de convertirse –mediante su transformación– en el escenario de fiestas y representaciones, de vivirse en la intimidad doméstica, albergando sueños y frustraciones, o de trascender las barreras temporales tras la muerte (Alonso Ruiz, 2001: 5-34; 2012: 215-251). De ahí la importancia concedida a palacios y fundaciones religiosas, estas últimas concebidas como espacios donde aunar la magnificencia y el poder nobiliario al prestigio de la Iglesia y sus promesas de eternidad (Atienza López, 2010: 235-269). No es extraño, entonces, que fuera precisamente un tipo arquitectónico de específica configuración

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

espacial, como las capillas ochavadas de los Velasco, uno de los primeros elementos al que se le otorgó la intención de crear una identidad familiar y que terminó convirtiéndose en referente de prestigio (Alonso Ruiz, 2003a: 149-170; Paulino, 2020: 266-286).

Este contexto nos permite explorar la creación de un imaginario espacial en la Casa de Miranda, en cuyo desarrollo resulta determinante el papel jugado por las mujeres en la configuración del relato familiar, pues las políticas matrimoniales llevadas a cabo por sus titulares convirtieron a aquella, al igual que en otros muchos ejemplos, en un crisol de influencias (Zaparaín, 2013: 261-298). Desde Catalina de Velasco († 1496) –esposa del II conde de Miranda e hija de los II condes de Haro, Pedro Fernández de Velasco († 1492) y Mencía de Mendoza († 1500)– hasta la VI condesa de Miranda, María de Zúñiga y Avellaneda (*c.* 1555-1630) es posible establecer una dinámica en la que son las aportaciones femeninas las que confieren personalidad definida a esta familia nobiliaria castellana (fig. 1). Sus vidas, sus procedencias, sus intereses y anhelos o las de sus respectivos cónyuges, así como también los condicionantes del tiempo en el que desarrollaron su devenir vital, tanto histórico como familiar, se entrelazan con las obras llevadas a cabo o con las que heredaron y dotaron de una nueva significación.

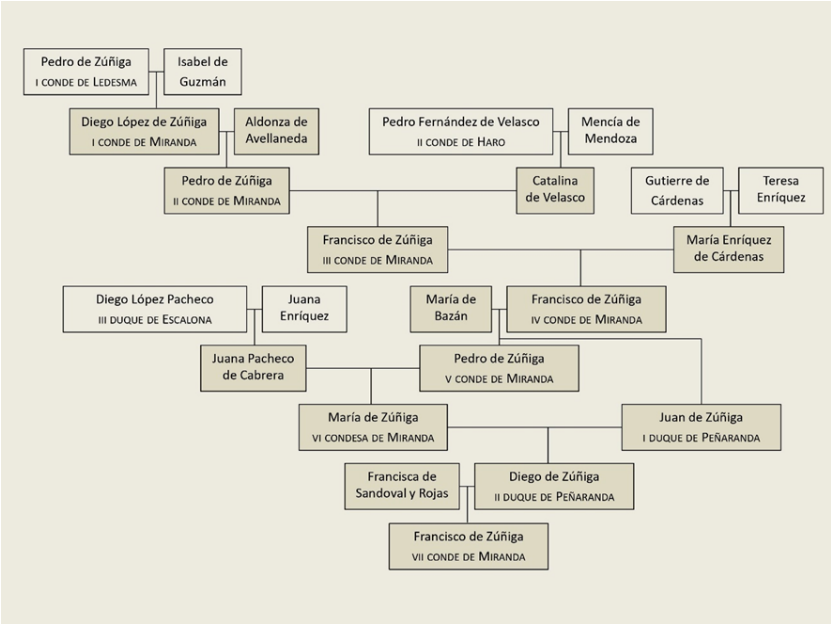


Fig. 1. Árbol genealógico de la Casa de Miranda. Elaboración: Juan Escorial Esgueva

Es evidente que la primera preocupación fue definir la imagen espacial del linaje, siendo la herencia de doña Catalina determinante en las obras que promovió su hijo Francisco de Zúñiga y Avellaneda (*c.* 1475-1536), la cual, sin embargo, no puede entenderse

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

sin la contribución de su esposa, María Enríquez de Cárdenas quien, a su vez, dejó un particular tributo a la sin igual personalidad de su madre, Teresa Enríquez (Zaparaín, 2013: 280-283). A su patrocinio corresponde, por un lado, la construcción de uno de los más bellos palacios castellanos del Quinientos, donde la *renovatio* renacentista todavía se hace eco de la sensibilidad y gustos de raíz islámica: el palacio de Peñaranda de Duero (Carazo, 1997: 505-544). A este se sumaría el que podemos considerar como el último de los panteones de la familia Velasco concebido a modo de capilla ochavada: la cabecera de la iglesia del monasterio premonstratense de Santa María de La Vid (Alonso Ruiz, 2003b: 45-57).

Estas realizaciones no fueron las únicas, pero sí las más concluyentes desde los parámetros de la retórica visual que llevaron a cabo los Zúñiga y Avellaneda. En la misma villa burgalesa de Peñaranda de Duero levantarían un monasterio de franciscanas concepcionistas y un hospital que, junto a la iglesia de Santa Ana –más tarde colegiata– completarían el patrimonio edificado por la familia. A través de estas fundaciones cumplieron sus preocupaciones devocionales, piadosas o de compromiso con sus súbditos, que reforzaron el perfil de un condado que dejaba atrás su pasado bajomedieval para introducirse en la Modernidad (Escorial, 2019: 109-122; 2020b: 273-278).

Cabe preguntarse entonces –cuando todo parecía hecho– qué papel podían cumplir los descendientes, más allá de concluir los proyectos anteriores. Quizá esta misma sensación les embargó, pues apenas hay intervenciones de interés en las dos siguientes generaciones. Este vacío estuvo también auspiciado por sus graves dificultades económicas y donde las respectivas condesas tampoco fueron luz ni guía en un porvenir que, poco antes de fallecer el V conde de Miranda, se antojaba poco halagüeño (Zaparaín y Escorial, 2017: 205-206).

Todo ello, sin embargo, cambió en la siguiente generación cuya primera actuación fue establecer un puente con su pasado más glorioso, acometiendo la finalización de lo inacabado. Por circunstancias del destino, María de Zúñiga y Avellaneda, titular de sus estados, debió de aceptar unas responsabilidades para las que no había sido preparada. Quizá por ello, aunque cumplió escrupulosamente con sus deberes, que asumió con fidelidad ejemplar, nunca sintió como suyo el imaginario espacial de su Casa, llevándola, en el largo viaje que fue su vida, por múltiples ámbitos que transformó, mientras anhelaba otros muros. Al final de sus días, cumplidos los compromisos con su linaje, pareció encontrar el sosiego en su oratorio y en el monasterio de la Encarnación de Madrid, donde promovió dos capillas, aunque nuevamente su lugar de descanso eterno, en el franciscano convento de La Aguilera, revela la dicotomía en la que vivió gran parte de su existencia (Zaparaín y Escorial, 2022: 227-233).

La construcción de este relato se ve dificultada por la carencia de una documentación exhaustiva que permita efectuar un seguimiento detallado del proceso, en el que nos faltan muchos nombres propios o hitos temporales. No obstante, los datos existentes, acompañados de la conservación de las obras promovidas, constituyen un elocuente

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 172/225 NC:61(17X 24).in

testimonio de las estrategias espaciales y visuales emprendidas por la Casa de Miranda y la lectura que, en clave femenina, puede hacerse de aquellas.

ESPACIOS PARA UN LINAJE. CATALINA DE ZÚÑIGA Y MARÍA ENRÍQUEZ DE CÁRDENAS

En el largo y complejo proceso de conformación de la identidad de la Casa de Miranda confluyen múltiples intereses, herencias y relatos que, en suma, constituyen el haber de la tradición heredada de dos de los linajes más preeminentes de Castilla: Zúñiga y Velasco. Sin embargo en su desarrollo se observa también un profundo interés por configurar una imagen independiente de estos, dotada de los principales elementos definitorios de una gran Casa y con una autonomía destacada, tanto sobre sus territorios como en relación a su posición social, sin olvidar el papel de sus antepasados y el aporte que supuso en su devenir familiar cada uno de los enlaces matrimoniales que posibilitaron su ascenso (Quintanilla, 2006: 17-100).

Este proceso sería respetuoso con el legado de sus predecesores, asumiendo modelos y referentes definidos por aquellos, al tiempo que incorporaba a su capital simbólico nombres, formas, devociones o sentimientos estrechamente ligados al pasado, que se reformulan o actualizan para darles un nuevo sentido (Alonso Ruiz, 2012: 215-251; Alegre, 2021: 26-61). Todo ello tendría como escenario la villa de Peñaranda de Duero, ligada al linaje de los Zúñiga desde 1444, cuando Diego López de Zúñiga († 1479) –futuro I conde de Miranda– contrajo matrimonio con Aldonza de Avellaneda, propietaria de este y otros muchos lugares en la Ribera del Duero burgalesa y soriana que conformaban los amplios señoríos de Avellaneda, Guzmán, Haza y Fuentearmegil (Peribáñez, 2016: 108-128). De hecho, pese a que el título familiar, concedido al citado Diego López de Zúñiga en 1457 hacía referencia a la villa de Miranda del Castañar, ubicada en la sierra de Francia –al sur de la actual provincia de Salamanca–, la incorporación del notable patrimonio de su esposa hizo que el interés de los condes se dirigiera hacia el sector oriental de la cuenca del Duero (Peribáñez, 2010: 42-46).

A la muerte de doña Aldonza, su esposo reunió en un solo mayorazgo todos los bienes que esta había aportado al matrimonio y que, pese a sus desavenencias, heredaría su primogénito, Pedro de Zúñiga († 1492), en 1479 (Peribáñez, 2016: 108-128). A estas circunstancias se sumaría un hecho no menos relevante, como fue el matrimonio de este último con Catalina de Velasco, hija de Pedro Fernández de Velasco, condestable de Castilla, y Mencía de Mendoza. A través de este enlace la Casa de Miranda emparentaba con uno de los linajes castellanos más poderosos del momento, lo que granjearía al II conde un notable ascenso en su posición social, desarrollando lazos de cooperación y servicio con los Reyes Católicos como pone de manifiesto su destacada participación en la guerra de Granada, que terminaría costándole la vida en octubre de 1492 (Pellicer de Ossau y Tovar, 1668: 60v-62).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

Pese a la brevedad de su mandato y al hecho de que buena parte del mismo lo dedicara a las acciones bélicas en el sur de la Península, don Pedro tuvo clara la vocación de permanencia del linaje familiar y la necesidad de consolidar su posición de cara al futuro. Aunque encontró no pocos problemas para legitimar la propiedad de algunos de sus territorios (Peribáñez, 2010: 55-56), pudo llevar a cabo acciones de acondicionamiento y mejora en las principales fortalezas de sus estados, renovando la imagen del patrimonio edificado familiar y consolidando la villa de Peñaranda de Duero como el epicentro de los señoríos que tenía bajo su control (Cooper, 1991: 217-220, 230-231 y 575-576).

Su trágico fallecimiento truncó el avance de estas tareas. Heredó el título de conde de Miranda su joven hijo, Francisco de Zúñiga y Avellaneda, que quedaría bajo la protección de su madre, Catalina de Velasco, quien se ocuparía de velar por su futuro y, por consiguiente, por el de la Casa de Miranda. Esto supuso un punto de inflexión en el desarrollo que –hasta el momento– había tenido el linaje de los Zúñiga, ya que doña Catalina, criada en el ambiente burgalés de mediados del Cuatrocientos y conocedora en primera persona de las estrategias llevadas a cabo por sus padres, los II condes de Haro, en la configuración de su imagen pública (Alonso Ruiz, 2001: 5-34; Pereda, 2005: 9-119), supo transmitir a sus vástagos la necesidad de apostar no solo por el control del territorio y el establecimiento de alianzas políticas –como habían hecho hasta la fecha– sino también por materializar ese poder a través de una imagen arquitectónica (Paulino, 2013: 411-432; 2023: 47-64).

Don Francisco contaría no solo con el apoyo de su madre, sino también con el de su abuela, Mencía de Mendoza –que en 1492 había perdido a su esposo, Pedro Fernández de Velasco–, quien supo transmitir al joven conde el aprendizaje adquirido durante su dilatada vida y le haría partícipe de su legado personal (Pereda, 2005: 9-119). Ambas mujeres, doña Catalina y doña Mencía, imprimirían en don Francisco la importancia de la configuración de la Casa, entendida en un sentido amplio, tanto en sus deberes nobiliarios al servicio de la Corona como en sus obligaciones para con Dios a través de una espiritualidad muy influenciada por la reforma franciscana y la práctica de la caridad con los más necesitados (Pereda, 2005: 21-48).

Doña Catalina fue, además, la responsable de concertar el matrimonio de don Francisco con María Enríquez de Cárdenas († 1544), hija de Gutierre de Cárdenas († 1503) y Teresa Enríquez († 1529), señores de Maqueda[3]. Este matrimonio garantizaba, por un lado, la incorporación a la Casa de Miranda de una notable dote y, por otro, la alianza con la familia de doña María, que estaba estrechamente ligada a los Reyes Católicos y gozaba de una destacada posición económica y política en la Castilla de finales del Cuatrocientos. Por otro lado y, al igual que sucedía con la familia materna de don Francisco, los padres de doña María –y, especialmente su madre– habían sido responsables de una destacada actividad promotora que, en su caso, tuvo como protagonista la villa toledana de Torrijos, que serviría de modelo e inspiración al joven matrimonio para las futuras

[3] Archivo Histórico de la Nobleza [AHNob], Baena, c. 224, d. 86; c. 251, d. 21.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

actuaciones que pondrían en marcha en Peñaranda de Duero durante de la década de 1530 (Zaparaín, 2013: 281-284).

Pese a que estas labores se iniciaron al final de sus respectivas vidas, la construcción en la cabeza de sus estados de un imponente palacio, un monasterio de franciscanas concepcionistas y el hospital, a los que se sumaría la futura colegiata –ya como actuación independiente de la condesa viuda– son un espejo de los proyectos desarrollados en Torrijos por los padres de doña María, aunque en ellos confluyera y se entremezclara la herencia de Catalina de Velasco, como refleja, de forma especial, la capilla mayor del vecino monasterio premonstratense de La Vid (Alonso Ruiz, 2003b: 45-57; Escorial, 2019: 114-120). Todo ello dio como resultado una cuidada expresión del sentido que los abuelos de don Francisco y los padres de doña María habían otorgado a sus respectivos linajes y que, pese a sus diferencias, comparten algunos elementos comunes que, como veremos a continuación, serían asumidos y reinterpretados por el matrimonio formado por Francisco de Zúñiga y María Enríquez de Cárdenas. Sin embargo –y como también sucederá con los III condes de Miranda–, el papel desempeñado por las mujeres de ambas familias será determinante para construir esta nueva imagen.

Mencía de Mendoza y Teresa Enríquez fueron capaces de conformar en los respectivos linajes de sus esposos una imagen propia, que serviría de referente para sus descendientes y supondría un punto de conexión para aquellas ramas que, como sucede con los Miranda, se habían ido desgajando del árbol principal. Fue precisamente la herencia femenina la que dio sentido y cohesión a las diferentes tradiciones familiares que confluyeron en el matrimonio de Francisco de Zúñiga y María Enríquez de Cárdenas, cuya apuesta estética estuvo claramente influenciada por los espacios que ambos disfrutaron durante su juventud y las vivencias que tuvieron en el entorno femenino en el que fueron criados.

El recuerdo de sus madres y abuelas fundamentó, en esencia, las actuaciones que durante el segundo tercio del siglo XVI se iniciaron en La Vid y en Peñaranda de Duero, en las que la evocación de estos referentes familiares constituyó una parte fundamental, no solo en relación con su diseño y la elección de los profesionales encargados de su construcción, sino también con respecto al papel simbólico que los diferentes edificios tendrían para la familia y su futuro devenir. Y, si bien es cierto que ninguno de los dos cónyuges pudo ver terminadas las obras que habían emprendido, es indudable que fueron capaces de dotar a la Casa de Miranda de una imagen arquitectónica que serviría de referente a los sucesivos titulares del condado hasta el ocaso de la Edad Moderna (Zaparaín, 1992: 581-588; 2002: II, 479-493; Zaparaín y Escorial, 2019: 135-155).

ESPACIOS RECORDADOS, ESPACIOS EVOCADOS

Francisco de Zúñiga y Avellaneda y María Enríquez de Cárdenas contrajeron matrimonio a finales de 1495[4]. Este enlace suponía la incorporación de una dote de nueve millones

[4] Las capitulaciones matrimoniales en AHNob, Baena, c. 224, d. 86 y c. 251, d. 21.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

de maravedíes y el establecimiento de una estrecha relación con la familia de los señores de Maqueda ya que el III conde de Miranda pudo acceder, a través de su suegro, Gutierre de Cárdenas, a una destacada posición en la corte de los Reyes Católicos. De hecho, en enero de 1502, acudieron juntos a Fuenterrabía para recibir a la princesa Juana y a su esposo Felipe de Borgoña cuando llegaron a Castilla para jurar como herederos al trono (Zaparaín, 2013: 282-283). Además, don Gutierre legó a su muerte, acaecida en 1503, la cantidad doce millones de maravedíes a los Zúñiga, con la intención de que se dieran a "…un hijo cual señalaren de los que Dios les diere para que los haya…", bajo la condición de que llevara su apellido y sus armas, perpetuando de este modo la huella de su linaje entre la familia de los condes de Miranda (Castro, 1992: 129).

Tras el fallecimiento de Isabel la Católica, la carrera de don Francisco iniciará un progresivo ascenso junto a Felipe y a Juana, aunque la muerte del primero en 1506 frustró sus planes iniciales. Si bien el III conde de Miranda intentó llevar a cabo algunas aproximaciones a Fernando el Católico, estas no dieron sus frutos y no fue hasta el ascenso al trono de su nieto, Carlos I, cuando recuperó el favor real (Fernández Conti, 2000: 472-476). Don Francisco fue un fiel aliado del monarca, teniendo un papel destacado en la revuelta de las Comunidades y, de forma especial, durante la batalla de Villalar en abril de 1521, que se saldó con la derrota de los comuneros, así como en otros conflictos, como el intento de recuperación de Navarra por parte del ejército franco-navarro y la decisiva victoria castellana en la batalla de Noáin, en junio del mismo año (Fernández Conti, 2000: 472-476).

Sus triunfos militares le valieron el nombramiento como virrey de Navarra, cargo que ocupó hasta 1527. Este periodo, caracterizado por la constante amenaza francesa le llevó a un estado de permanente alerta, logrando un efectivo control de las fronteras y pudiendo recuperar algunas plazas como Fuenterrabía. Su notable gestión generó la confianza del futuro emperador, quien pensó en él para ocupar el puesto de mayordomo de la casa de su esposa, Isabel de Portugal, en 1528 (Fernández Conti, 2000: 472-476). Por todos estos servicios, fue nombrado caballero de la Orden del Toisón de Oro tres años más tarde (Ceballos-Escalera, 2000: 270-286). Sin embargo, esta dilatada carrera militar mantuvo al conde lejos de sus estados durante prolongados periodos de tiempo y su esposa, María Enríquez de Cárdenas, debió pasar largas temporadas dedicada al cuidado familiar en Torrijos, contando con el apoyo y protección de su madre, Teresa Enríquez, quien le entregó cuantiosas rentas y valiosos regalos (Zaparaín, 2013: 281-282).

No queda claro cuándo el matrimonio comenzó a mostrar interés por Peñaranda de Duero y, si bien consta la presencia del conde en la villa burgalesa de forma puntual (Fernández Conti, 2000: 472-476), no sería hasta la década de 1520 cuando empiecen a planificar las grandes transformaciones de las que será objeto esta villa con la intención de dotarla de una adecuada imagen que avalara su poder e influencia sobre el territorio. El triunfo en la Guerra de las Comunidades pudo ser el desencadenante de la edificación del palacio en la localidad, si bien no sería hasta finales de este decenio cuando la

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in



Fig. 2. *Portada del palacio de los condes de Miranda*. Peñaranda de Duero (Burgos). Fotografía de Juan Escorial Esgueva

actividad constructiva en la villa se incremente, dando inicio a las obras del monasterio de franciscanas concepcionistas, del hospital de la Piedad y de la capilla mayor del vecino monasterio premonstratense de Santa María de La Vid (Zaparaín, 2013: 280-289; Escorial, 2019: 109-122).

Hasta esas fechas, la presencia de los condes de Miranda en Peñaranda de Duero se limitaba al imponente castillo situado en el cerro sobre el que se asienta el caserío (Cadiñanos, 1987: 245-247) y, a excepción de las pequeñas iglesias que poblaban la ladera, no contaría con ningún elemento arquitectónico destacado. Además, el casco urbano,

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

definido por la compleja orografía del terreno y limitado por las murallas, ofrecía pocas posibilidades para levantar ningún edificio equiparable a los que los padres de doña María habían construido en Torrijos o a los erigidos en Burgos por los abuelos de don Francisco.

Por ello, los III condes de Miranda decidieron iniciar sus actuaciones en Peñaranda de Duero con una redefinición del espacio urbano. De este modo, modificaron el curso del recinto amurallado, con el fin de conformar una amplia plaza en el sector meridional de la villa y levantar en esta un gran palacio que serviría de referente visual del señorío ejercido por el matrimonio. La construcción del edificio resultó larga y compleja; y su estado actual permite adivinar varias fases constructivas que no obedecen a un mismo plan (Lampérez, 1912: 146-151; Carazo, 1997: 505-544).

La fachada fue uno de los primeros elementos que se llevaron a cabo. En su portada se incluye una inscripción alusiva al III conde de Miranda como constructor del edificio[5] y, aunque en ella no se hace mención a su esposa, las armas de doña María están presentes en el tímpano, acompañando a un gran escudo con los emblemas de los Zúñiga, rama principal de la familia (Domínguez Casas, 2003: 240-244) (fig. 2). Este se encuentra también flanqueado por el escudo de Avellaneda, evidenciando la importancia del legado femenino en la conformación de la Casa y la dependencia de la rama principal a las aportaciones patrimoniales de Aldonza de Avellaneda y de María Enríquez de Cárdenas.

El frente delantero del palacio se completa con un amplio despliegue heráldico en el que se aprovecha la ocasión para rendir homenaje a la herencia recibida de los padres de don Francisco, ya que en ellos están representados los linajes de los que descendía el II conde de Miranda (Fuentearmegil, Guzmán, Avellaneda y Leiva) y los de su madre, Catalina de Velasco (Manrique de Lara, Sarmiento, Velasco y Figueroa). Esta circunstancia, unida a la presencia de la cruz de Jerusalén –adoptada por su bisabuelo, el marqués de Santillana– sobre todas las ventanas, denotan el apego de don Francisco hacia su familia materna y su interés por incluir ese legado como parte sustancial de la residencia palaciega que estaba levantando (Domínguez Casas, 2003: 240-244). Lamentablemente, se han perdido las inscripciones que debían de estar escritas en las cartelas ubicadas en la portada y que, posiblemente, completarían el mensaje definido por la heráldica. Sin embargo, sí han pervivido dos pequeños letreros en las jambas que aluden al salmo 127, "si Dios no construye la casa, en vano trabajan los que la edifican", que nos revela, de nuevo, el sentido polivalente de la idea de Casa en la que el edificio material es el testimonio físico del devenir familiar (Porras, 2003: 135-136).

El exterior del edificio, por tanto, se configura a modo de expresión visual de la herencia recibida y su lenguaje decorativo ofrece una clara dependencia de modelos burgaleses, ya que se emparentan con obras realizadas por Francisco de Colonia o Nicolás de Vergara (Lampérez, 1912: 146-151). Esta herencia queda subrayada por el lenguaje antiguo que se emplea en todos los elementos decorativos de la fachada, potenciados por la presencia

[5] ESTE EDIFICIO MANDÓ HACER EL ILUSTRE S. DON FRANCISCO DE ZÚÑIGA Y AVELLANEDA, TERCERO CONDE DE MIRANDA, S. DE LA CASA DE AVELLANEDA Y ACÇA.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in



Fig. 3. *Salón principal del palacio de los condes de Miranda*.
Peñaranda de Duero (Burgos). Fotografía de Juan Escorial Esgueva

de un busto de Hércules que remata la portada y el uso de grandes piezas de mármol de Espejón que, en el momento de su construcción, ya se asociaban al pasado romano (Escorial, 2022: 339-350). De este modo, tanto las formas como los materiales empleados en su ejecución permiten interpretar el conjunto, no solo desde un punto de vista decorativo sino, también, simbólico, en relación con la idea de antigüedad en la que se pretendía fundamentar el palacio y, por consiguiente, asociar esa idea a la propia Casa.

El interior, sin embargo, ofrece notables diferencias, tanto en el tratamiento decorativo como en la presencia heráldica, limitada –en este caso– a las armas de los III condes

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

de Miranda, que se disponen de forma alternativa en la mayor parte de las estancias que se conservan, tanto en las yeserías como en las techumbres de madera (Domínguez Casas, 2003: 240-244). La elección de este tipo de decoración tiene también una clara vocación familiar pues remite a los interiores que debieron mostrar la Casa del Cordón y el palacio de Torrijos pero, incluso, su distribución interior es claramente dependiente de modelos familiares. De hecho, la disposición de una gran sala rectangular presidida por una chimenea y flanqueada, a su vez, por sendos espacios cuadrangulares, cubiertos estos por techumbres de mayor altura, remite a la estructura del palacio burgalés, cuyo precedente debe encontrarse en la disposición arquitectónica del Alcázar de Medina de Pomar (Sobrino, 2001: 10-21; Paulino, 2020: 230-232).

Por otro lado, la elección de la decoración, aunque era también compartida con la residencia burgalesa muestra una dependencia aun mayor con respecto a modelos toledanos y cabe suponer en su realización la participación de profesionales procedentes de Torrijos. De hecho, la techumbre del salón principal del palacio de Peñaranda de Duero (fig. 3) presenta una extraordinaria similitud con la que, poco después, levantaría Alonso de Covarrubias en el palacio de Pastrana (García López, 1992: 51-74; 2010), lo que permite plantear la posibilidad de que este arquitecto, estrechamente ligado a la madre de doña María, pudiera participar en la construcción de estas estancias, pues se le documenta en esos mismos años en el entorno de Peñaranda de Duero (Escorial, 2022: 345).

El edificio, en su conjunto, ofrece, por tanto, un sentido híbrido, que remite a las tradiciones heredadas de Catalina de Velasco, madre de don Francisco, y de Teresa Enríquez, madre de doña María. Sin embargo, existen otros elementos que hablan de una aportación propia de los III condes que rompe con el legado familiar, como es el diseño del patio, atribuido a Luis de Vega y cuyo referente debe encontrarse en el palacio de Francisco de los Cobos de Valladolid (Marías, 1998: 291-292). Pero incluso en este caso, la elección de los profesionales encargados de la delicada decoración escultórica de medallones y capiteles se asocia a la familia burgalesa de don Francisco y se trata, posiblemente, de la primera de las actuaciones desarrolladas por el taller de Felipe Bigarny al servicio de los III condes de Miranda (Río, 2001: 315-335; Redondo, 2003: 293-299).

El complejo palaciego debió concluirse a principios de la década de 1530, pues en las armas de don Francisco todavía no aparece el Toisón de Oro, obtenido en 1531, por lo que se trataría de la única actuación que el matrimonio pudo completar en vida (Domínguez Casas, 2003: 240-244). Fue concebido, sin embargo, con un sentido de permanencia y se convirtió rápidamente en el referente visual del linaje y en la principal residencia de sus descendientes. Además, su amplia disposición urbana y la definición de un gran espacio ante su fachada –que permitía, a su vez, conservar la perspectiva del antiguo castillo sobre el perfil de los tejados de la plaza– dotaba a Peñaranda de Duero de una renovada imagen que, sin olvidar el pasado del que procedían los Zúñiga y Avellaneda, iniciaba con este edificio una nueva etapa en el umbral de la Modernidad (Zaparaín, 2002, I: 140-141).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

ESPACIOS CONSTRUIDOS, ESPACIOS TRANSCENDENTES

Una vez finalizado el palacio de Peñaranda de Duero, los III condes de Miranda centraron su atención en sendas fundaciones que completarían el conjunto nobiliario con el que transformaron esta localidad burgalesa. Así pues, emprendieron la fundación de un monasterio de franciscanas concepcionistas y un hospital, si bien no pudieron ser terminados hasta muchos años después de la muerte de sus iniciadores (Zaparaín, 2013: 280-289; Escorial, 2019: 109-122). No obstante, pese a sus similitudes, ambas promociones tienen una historia diferenciada, ya que el monasterio constituía un proyecto sostenido en el tiempo por otros miembros de la familia si bien, por motivos económicos, no había podido llevarse a cabo, y el hospital, por su parte, nació sin que previamente hubiera en la localidad ningún establecimiento de estas características.

El primero de ellos, como hemos apuntado, no fue una propuesta de los III condes de Miranda, sino que fue su cuñada, Aldonza de Velasco –viuda de Pedro de Zúñiga, corregidor de Valladolid– quien contempló la posibilidad de establecer una comunidad religiosa en la villa. Su esposo había fallecido en 1512, disponiendo ser enterrado en La Aguilera, pero en su testamento ordenaba a su esposa que, en un plazo de dos años, trasladara sus restos a otro lugar. Doña Aldonza, por ese motivo y, previniendo también su propio entierro, planteó la idea de fundar un convento de dominicos o agustinos en Peñaranda de Duero, en cuya capilla mayor se situaría la sepultura del matrimonio. Sin embargo, al no poder asumir la materialización del proyecto, fue Francisco de Zúñiga quien emprendió la realización de una fundación religiosa y se hizo cargo del coste de su construcción y su mantenimiento (Escorial, 2019: 111-113).

Don Francisco introdujo notables cambios en la propuesta de doña Aldonza, al decidir que la nueva fundación no sería de religiosos sino de monjas concepcionistas. En ello influyó su esposa, doña María, ya que su madre, Teresa Enríquez, había establecido un monasterio de esta orden en Torrijos (Zaparaín Yáñez, 2013: 286). Además, siguiendo el modelo de esta villa toledana, el matrimonio decidió fundar, al igual que habían hecho los padres de la condesa, un hospital para pobres y enfermos que estaría bajo la advocación de la Piedad. La idea de establecer ambas fundaciones y su sostenimiento económico contó con el beneplácito del matrimonio, pues ambos especificaron el modo en que asumirían los costes de su construcción y dotación. Así, aunque ambas fundaciones contarían con el patronazgo de la Casa de Miranda, la edificación del monasterio correría a cargo del conde, mientras la del hospital sería responsabilidad de su esposa (Escorial, 2019: 111-113).

Ambos edificios debieron de construirse de forma simultánea y todo apunta a que, a principios de la década de 1530, ya estaban definidos sus respectivos proyectos, pues en el testamento conjunto que el matrimonio redactó en 1533 se hizo mención a las trazas de ellos (Escorial, 2019: 112-114). Aunque su construcción se dilató varias décadas, algunos de sus elementos arquitectónicos denotan una estrecha vinculación con modelos

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

de Alonso de Covarrubias, como los claustros de San Bartolomé de Lupiana o San Pedro Mártir de Toledo. La presencia de este arquitecto en la zona y su posible intervención en el palacio podría avalar, también, su vinculación con estos edificios.

Su conclusión no se hizo efectiva hasta finales de la década de 1550, como refleja la bula fundacional del monasterio, otorgada por el papa Paulo IV, fechada en 1558. En estos momentos se daría inicio a uno de los ámbitos femeninos más destacados de la tradición familiar de la Casa de Miranda. Su primera abadesa, Ana de Cristo –hija de los III condes de Miranda– y las monjas que la acompañaron desde el monasterio de Torrijos, fundado por su abuela materna, impulsaron el desarrollo de un complejo monástico que durante su primer medio siglo de historia acogió a algunas mujeres de la familia que optaron por la vida religiosa. Así, Catalina de Zúñiga y Magdalena de Bazán, nietas de los III condes, y Brianda de Bazán, biznieta de estos, profesaron en el monasterio de Peñaranda de Duero (Escorial, 2019: 111-113).

ESPACIOS INCOMPLETOS, ESPACIOS REFERENTES

Además de emprender los proyectos ya mencionados, los III condes de Miranda, prestaron especial atención a los ámbitos en los que encontrarían descanso eterno, aunque el devenir de sus respectivas vidas modificó el planteamiento inicial que ambos tenían para su lugar de enterramiento. De hecho, la primera referencia que tenemos en este sentido data de 1533, cuando don Francisco y doña María otorgaron un testamento conjunto en el que señalaban la intención de que sus cuerpos fueran inhumados en la capilla mayor del monasterio de Santa María de La Vid, que se estaba levantando en esos momentos (Alonso Ruiz, 2003b: 45-57; Escorial, 2019: 114-120).

La relación de los antepasados de don Francisco con esta fundación premonstratense había sido muy limitada. Sin embargo, su proximidad a Peñaranda de Duero y la significación de este monasterio –uno de los más poderosos de la Orden– hizo que, desde finales del siglo XV, los Zúñiga mostraran un progresivo interés por vincularse al mismo e incorporarlo dentro de su universo simbólico. Por este motivo fue elegido por los II condes de Miranda para acoger su sepultura y su hijo, Íñigo López de Mendoza, terminaría asumiendo el cargo de abad comendatario en 1516 (Velasco y Santos, 1861: I, 100-101). A partir de este momento se afianzó la conexión entre los Zúñiga y este centro religioso, y se inició una serie de transformaciones en su fábrica que consolidaron la dependencia del monasterio con respecto a la Casa de Miranda (Escorial, 2019: 114-120).

Don Íñigo emprendió la sustitución del primitivo claustro por otro nuevo y la construcción de un puente sobre el río Duero que permitió conectar el monasterio con la vecina localidad de Peñaranda de Duero (Velasco y Santos, 1861: I, 104-106; Zaparaín, 1994: 97-98). Sin embargo, la obra más importante que se acometió en el complejo monástico fue la construcción de una nueva capilla mayor que vendría a sustituir la antigua cabecera del templo (Alonso Ruiz, 2003b: 45-57). Esta intervención contó con el apoyo

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in



Fig. 4. Capilla mayor del monasterio de Santa María de La Vid. Burgos. Fotografía de Juan Escorial Esgueva

económico de Francisco de Zúñiga y Avellaneda –hermano mayor de don Íñigo– quien supo aprovechar la ocasión para dotar al proyecto de un carácter identitario, vinculándolo a la familia tanto en su imagen, ligada a la tradición arquitectónica de los Velasco, como en su función, al establecerse como panteón familiar. Además, junto a las actuaciones llevadas a cabo en Peñaranda de Duero, pasaría a formar parte de la imagen simbólica del linaje y de su presencia sobre el territorio (Escorial, 2019: 114-120).

La nueva capilla mayor, configurada como un amplio espacio centralizado cubierto por una bóveda ochavada, se inspiró en los modelos desarrollados por los Velasco y que derivan de la capilla de la Purificación de la catedral burgalesa, así como de las capillas familiares de los monasterios de Briviesca y Medina de Pomar, con las que guarda especial relación (Alonso Ruiz, 2003a: 149-170; Paulino, 2020: 266-286). Su diseño inicial posiblemente se deba a Juan Gil de Hontañón quien, en esos momentos, estaba trabajando para los Velasco (Alonso Ruiz, 2003b: 45-57; 2023: 269-271). La disposición de la capilla permitía crear un amplio espacio central de carácter funerario que serviría de panteón para los sucesores de don Francisco. Además, el hecho de que algunos de sus antepasados hubieran sido enterrados en el monasterio permitía consolidar la presencia familiar en el mismo (fig. 4).

Aunque desconocemos la fecha en la que se comenzó la construcción de la capilla, esta debió de iniciarse a mediados de la década de 1520. Cuando los III condes de Miranda

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

redactaron su testamento, en 1533, ya estarían avanzados los muros perimetrales. En ese momento, el matrimonio dispuso que sus cuerpos serían sepultados en el centro de la capilla mayor, junto a las tumbas de los II condes de Miranda, mostrando, de este modo, el interés por consolidar la línea genealógica y dotar al espacio de un sentido nobiliario en el que los futuros titulares del condado de Miranda podían ser enterrados (Escorial, 2019: 114-120). Aunque la decisión de que este ámbito acogiera los restos del matrimonio aparece suscrita por ambos cónyuges, la presencia de María Enríquez de Cárdenas en la materialización del proyecto fue prácticamente nula. Solo consta su participación en la disposición del ajuar litúrgico con el que se dotaría a la capilla una vez terminadas las obras (Escorial, 2019: 117).

De hecho, la heráldica que muestra el edificio es la correspondiente al esposo de la condesa y a su cuñado, cuyas armas aparecen alternadas en los contrafuertes exteriores, y a quienes pertenecen los grandes escudos ubicados en las dos capillas hornacinas abiertas a ambos lados de la capilla mayor. Resulta significativo que se obviaran las armas de doña María, a diferencia de lo que sucedía en el palacio de Peñaranda de Duero, donde se combinan y alternan con las de don Francisco (Domínguez Casas, 2003: 240-244, 249-252).

Los fallecimientos de Íñigo López de Mendoza y de su hermano, el III conde de Miranda, en 1535 y 1536, respectivamente, determinaron la ralentización de las obras y la pérdida de interés de María Enríquez de Cárdenas por este ámbito. El limitado protagonismo que había tenido en su definición frente al notable aporte, tanto económico como social, que su matrimonio había supuesto para la Casa de Miranda, llevaron a la condesa viuda a emprender un proyecto en solitario apenas tres años después de la muerte de don Francisco: la construcción de la iglesia de Santa Ana en Peñaranda de Duero.

Esta venía a sustituir a las antiguas parroquias de San Miguel y San Martín, emplazadas en la ladera del castillo. Sin embargo, no parece que ninguna de las dos se encontrara en mal estado y, pese a su posición alejada del caserío, habían sido objeto de la atención de los Miranda pocos años antes (Zaparaín, 2013: 287). De hecho, en la iglesia de San Miguel se acababa de construir un nuevo retablo mayor, sufragado por los condes y ejecutado por Felipe Bigarny (Vasallo, 2019: 145-160; Escorial, 2019: 115). No obstante, serían templos de pequeño tamaño y, en un momento en que el área de crecimiento de la villa se focalizaba hacia su sector meridional tras la conclusión del palacio, doña María solicitó permiso al obispo de Osma para levantar una nueva iglesia que integrara ambas parroquias y se situara en el área de expansión de la localidad (Escorial, 2020b: 273).

Sin embargo, el principal motivo que se esconde detrás de la intención de erigir el templo sería el de disponer de un ámbito funerario propio, que diferenciara su papel para con la Casa de Miranda respecto del ejercido por su esposo. Así, pues, dejó fijado su interés por ser enterrada en la capilla mayor de la iglesia, junto a las sepulturas que deberían ocupar sus hijos, Gaspar de Zúñiga y Pedro Núñez de Avellaneda, ambos religiosos (Escorial, 2020a: 120). Según el testamento que otorgó en 1544, el templo

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in



Fig. 5. *Colegiata de Santa Ana*. Peñaranda de Duero. Burgos. Fotografía de Juan Escorial Esgueva

se haría "…conforme a la traça que lleba…" cuya autoría nos es desconocida (Escorial, 2020b: 273). Esta se dispondría sobre un amplio solar frente al palacio, constituido como el epicentro de sus dominios, aportando un nuevo elemento a la imagen de la Casa de Miranda.

Pero a diferencia del resto de edificios que conformaban el patrimonio familiar, el nuevo templo no responde a los modelos derivados de la familia Velasco ni se identifica con la tradición heredada por los Zúñiga. Aunque desconocemos las características arquitectónicas del proyecto aprobado por la condesa viuda, podemos suponer que

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

esta tenía en mente emular la colegiata de Torrijos, mandada construir por su madre, Teresa Enríquez, y culminada apenas dos décadas antes (Marías y Cera, 2019). En este sentido, resulta especialmente sugestiva la advocación elegida para el nuevo templo, Santa Ana, la cual –como madre de María– reforzaba la vinculación femenina con la que se dotaba a la nueva iglesia y permitía establecer un paralelismo con la herencia materna recibida por la condesa y la que esta legaba a sus descendientes. Además, en su testamento establecía la configuración del amueblamiento del templo, señalando que se haría "…un retablo grande para la capilla mayor…", en el cual se representaría a Santa Ana con la Virgen en brazos, especificando que "…a de estar pintado de pinçel en el dicho retablo el linaje de señora Sancta Anna…", lo cual refuerza ese sentido familiar (Escorial, 2020a: 109).

La muerte de la condesa, en 1544, frustró el avance de las obras y condicionó su posterior evolución. Hasta ese momento solo se había podido concluir la sacristía, ubicada en el cuerpo bajo de la torre, y los herederos de doña María, tras varios años intentando reorientar el proyecto, decidieron sustituirlo por otro nuevo, aprovechando lo poco que estaba construido. Por ello, su hijo, Gaspar de Zúñiga, encomendó a Rodrigo Gil de Hontañón la realización de unas nuevas trazas (Ibáñez, 1989: 398-401; Escorial, 2020b: 273-278), que serían las empleadas en la construcción definitiva del edificio cuya conclusión, sin embargo, se dilataría hasta bien entrado el Setecientos (Zaparaín, 1992: 581-588; 2002: II, 479-493) (fig. 5).

ESPACIOS PARA UNA VIDA. MARÍA DE ZÚÑIGA Y AVELLANEDA, VI CONDESA DE MIRANDA

La VI condesa de Miranda, María de Zúñiga y Avellaneda, fue la sucesora de una estirpe de mujeres excepcionales que, como hemos visto, contribuyeron a conformar un imaginario espacial para la Casa de Miranda que tuvo su epicentro en Peñaranda de Duero, aunque los orígenes de su relato se encontraban en Burgos y Toledo (Zaparaín, 2013: 270-289) (fig. 6). Continuando esta trayectoria familiar, doña María dejó una huella indeleble en su configuración, al culminar y ampliar la herencia recibida, al mismo tiempo que la extendía a las diferentes sedes que tuvo la corte de los Austrias: Valladolid y Madrid. Este legado no experimentó cambios sustanciales hasta avanzado el siglo XVIII, incluso cuando sus sucesores actualizaron las formas de algunos elementos, con una limitada afectación a los espacios (Zaparaín y Escorial, 2019: 135-155). La tarea fue ardua y prolongada en el tiempo y constituyó un proyecto de vida, de carácter multifocal con diferentes planteamientos y expresiones, que debió de resultar aún más compleja si tenemos en cuenta que doña María la asumió muy joven y sin haber sido preparada para ella.

En efecto, María de Zúñiga y Avellaneda nació hacia 1555 en Escalona (Toledo). Fue la primogénita del V conde de Miranda, Pedro de Zúñiga († 1574), y de Juana Pacheco

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in



Fig. 6. *Retrato de María de Zúñiga y Avellaneda*, VI condesa de Miranda. Fundación Casa de Alba. Fotografía: Fototeca del Instituto de Patrimonio Histórico, Archivo Moreno (3988-B)

de Cabrera († *c.* 1580), hija de Diego López Pacheco y Enríquez († 1556) [6], III duque de Escalona y III marqués de Villena, y Luisa de Cabrera y Bobadilla († 1556), III marquesa de Moya. Por lo tanto, su madre, doña Juana, prefirió dar a luz en su propio entorno familiar, el imponente castillo de Escalona, en lugar de hacerlo en el moderno palacio de Peñaranda de Duero, centro de referencia de los estados de su esposo. No obstante, Escalona se encuentra muy cercana a Torrijos, bien conocida por la familia Zúñiga y Avellaneda, pues don Pedro era biznieto de Gutierre de Cárdenas y Teresa Enríquez, señores de esta villa toledana.

[6] Archivo Histórico Nacional [AHN], Órdenes Militares, Santiago, exp. 9201. Sus padres debieron contraer matrimonio a principios de ese año, tras haber otorgado capitulaciones matrimoniales en diciembre de 1554. AHNob, Frías, c. 676, docs. 7-19 y 22-23 y Archivo General de Simancas [AGS], Contaduría de Mercedes, 359, 38.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

En este ambiente, la pequeña María apenas conoció referentes de la Casa paterna, pues sus abuelos, los IV condes de Miranda, fallecieron cuando era una niña. La condesa siempre estuvo especialmente unida a su madre y, con ello, al ambiente toledano (Zaparaín y Escorial, 2022: 207-209). Doña Juana le proporcionó una sólida formación espiritual, más próxima a la vida religiosa que a la cortesana, y así lo reconoció fray Juan López cuando le dedicó su obra *Rosario de Nuestra Señora*, pues se crió "…en el encerramiento y virtud, y frequencia de sacramentos que sabemos y aviéndose començado la vida virtuosa en los tiernos años con el concierto que la señora condessa doña Juana Pacheco, madre de Vuestra Excelencia, tuvo siempre en su casa…" (López, 1595). Todo ello sería determinante para el desarrollo de su devenir cotidiano y la configuración de sus espacios más personales, por lo que el ingreso en religión se convirtió en su vocación frustrada.

Al mismo tiempo, doña María sería preparada para ser la digna consorte de algún noble con el que a sus padres les pudiese interesar entroncar, conforme a la estudiada política matrimonial que estaban llevando a cabo los Zúñiga desde hacía décadas. Y esta sería la opción pensada para ella mientras sus padres confiaron en la llegada de un hijo. Sin embargo, el nacimiento de su hermana y el paso del tiempo fueron convirtiéndola en la esperanza de su condado ante la falta de un varón y los problemas económicos que les acuciaron, debido a la mala gestión de don Pedro (Zaparaín y Escorial, 2017: 205-206).

Para solventar la situación, doña Juana planteó un matrimonio de conveniencia con su cuñado, Juan de Cárdenas (*c.* 1541-1608), con el fin de que la Casa de Miranda no quedase diluida entre otros títulos nobiliarios y pudiera continuar gozando de la antigua preeminencia adquirida en época de los III condes (Zaparaín y Escorial, 2022: 208-209). Don Juan era el segundo hijo de Francisco de Zúñiga († 1560) y María de Bazán († 1563), IV condes de Miranda. Tras el fallecimiento de su tío, Gutierre de Cárdenas († 1555)[7], sin descendencia masculina, se convirtió en el heredero del mayorazgo fundado por su abuela, María Enríquez de Cárdenas, III condesa de Miranda. Este mayorazgo, dotado de importantes rentas, había sido establecido para garantizar la pervivencia de los recursos económicos aportados por la III condesa en su matrimonio y perpetuar "… las armas y el apellido de Cárdenas…" que se exigían al titular del mismo, por lo que el joven don Juan pasó a ser conocido como Juan de Cárdenas (Palencia, 2002: 349-350).

Por otro lado, al igual que la mayoría de los vástagos de la nobleza que no disfrutaban de la primogenitura dirigió sus pasos a la carrera militar, formándose en Italia bajo la protección de los hermanos Zúñiga y Requesens, Juan (1536-1586) y Luis (1528-1576), parientes de su padre (Mármol Carvajal, 1600: 252), y logró labrarse una sólida reputación a su vuelta a España en la guerra de las Alpujarras, con un futuro muy prometedor en el mundo de las armas. A ello se unía un buen conocimiento de la tradición familiar,

[7] Gutierre de Cárdenas había contraído matrimonio con Teresa Enríquez de Cárdenas, hija de su primo, Bernardino de Cárdenas, II duque de Maqueda, e Isabel de Velasco. AHNob, Frías, c. 888, docs. 15-16). Gutierre falleció en 1556, dejando una única hija. Archivo Histórico Provincial de Burgos [AHPBu], Prot. 10720, ff. 103-107 y AHNob, Frías, c. 888, docs. 22-28.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 08:31 (17X 24).in

transmitida por sus padres y familiares, así como por haber tenido que asumir el citado mayorazgo que conllevaba deberes específicos con el linaje (Zaparaín y Escorial, 2020: 333-350).

Sin embargo, su trayectoria cambió completamente al desposarse con su sobrina, adquiriendo una nueva condición y siendo el báculo donde se sustentaría su joven esposa. Esta, mientras vivió don Juan, nunca se comportó como condesa titular, quizá por haber sido educada para ser consorte, pero al quedar viuda y teniendo como brújula lo que, durante 35 años de unión conyugal, había aprehendido, actúo como garante de la transmisión de la memoria nobiliaria que representaba (Zaparaín y Escorial, 2022: 201-247).

En ella se engarzaba un imaginario espacial de fuerte significación al que doña María enriqueció desde una dimensión más personal que, no obstante, supo revertir en un poderoso activo para sus herederos. De esta forma, la línea vital de la VI condesa de Miranda se fue entrelazando con una serie de espacios con múltiples posibilidades a los que fue dando sentido conforme a las necesidades que demandaban los nuevos tiempos. De algunos de ellos aprendió el poder y la fuerza del linaje, en otros residió y transformó, bien de forma temporal o con vocación de permanencia, y otros fueron sentidos de forma íntima. En estos últimos es donde encontramos sus intereses más personales y sinceros, donde quedan reflejados sus gustos, pero –también– los la de la incipiente sociedad barroca.

ESPACIOS SIMBÓLICOS, ESPACIOS APREHENDIDOS

Desconocemos la fecha exacta en la que doña María y don Juan contrajeron matrimonio, pero en noviembre de 1573 ya estaban casados y una de las primeras acciones que hizo doña María fue ceder a su madre los 8.000 ducados de oro recibidos de su tía agradeciéndole todos sus esfuerzos y las mercedes concedidas, reconociendo que "…con la bendición de Dios y la suya me casó y puso en el estado en qual estoy al presente…", quedando de manifiesto el papel de Juana Pacheco en el matrimonio de su hija. Al año siguiente –el 5 de octubre– falleció su padre, habiendo dispuesto que se pagasen sus deudas, aunque no fue posible por ser mayores que los bienes dejados, lo que obligó a sus dos hijas, María y Juana, a repudiar el testamento, con objeto de evitar el correspondiente inventario (Zaparaín y Escorial, 2017: 205).

Por todo ello la situación era compleja para los nuevos condes de Miranda que, si bien pasaban a disfrutar de un patrimonio notable, especialmente rico en la definición de espacios de poder con múltiples posibilidades significativas, su limitada disponibilidad económica les impedía actuar con desahogo. Sin embargo, el buen hacer de don Juan, quien abandonó su carrera militar por la política, hasta convertirse en uno de los principales hombres de Estado de las décadas finales del reinado de Felipe II y los compases iniciales del de su hijo, favoreció que el matrimonio pronto pudiera ocuparse de algunos de los muchos temas pendientes dejados por sus antepasados (Zaparaín y Escorial, 2020: 344).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

Esta forma de actuar, por tanto, era una nítida declaración de intenciones sobre el peso otorgado al legado recibido como elemento clave en la configuración de un nuevo tiempo.

En este sentido, una de sus principales actuaciones fue terminar la capilla de la iglesia del monasterio de Santa María de La Vid, muy próxima a Peñaranda de Duero, iniciada por el abuelo de don Juan, el III conde de Miranda, y el hermano de este, el cardenal Íñigo López de Mendoza, para su enterramiento (Alonso Ruiz, 2003b: 45-57; Escorial, 2019: 114-120). La estrategia espacial de don Francisco fue clara y brillante, pues al separar su lugar de residencia del de la última morada, buscaba extender, de forma simbólica, su dominio territorial y reforzar su preeminencia en la amplia comarca burgalesa de la Ribera del Duero (Zaparaín, 2004: 182). Por ello, los VI condes quisieron terminar este proyecto, dilatado durante cuatro décadas. Una vez concluido, dispusieron una estudiada ceremonia en la que se procedió a trasladar el Santísimo Sacramento al altar mayor de la nueva capilla y depositar en ella los restos de todos los antepasados que habían sido enterrados en el monasterio premonstratense, así como los cuerpos inhumados en La Aguilera a la espera de la conclusión de las obras de La Vid (Escorial, 2019: 110-111).

El acto tuvo lugar el día de Todos los Santos de 1579 y, aunque son muchos los aspectos notables que podrían destacarse de esta celebración, es necesario llamar la atención sobre la consecución del viejo sueño territorial esbozado por don Francisco, el cual, finalmente, se había hecho realidad. Prueba de ello fue que "…concurrieron todos los criados viejos y alcaldes de la tierra del conde que llebaban achas […] y concurrió infinita gente de todas aquellas comarcas…", todo ello bajo la presidencia de los VI condes, don Juan y doña María, y de la madre de esta, Juana Pacheco[8].

Los cuerpos trasladados se depositaron en ataúdes "…cubiertos con ricos paños de brocado…", disponiéndose bajo un gran túmulo de elevada altura que no desmerecía el impresionante espacio centralizado de la capilla, "…cercado todo de achas y velas puestas por muy buena orden, que ardiendo era un espectáculo garvoso…". Al día siguiente, el de los difuntos, se llevaron a cabo los sagrados oficios en los que participó un amplísimo elenco de religiosos, lo que volvía a hacer patente la estrategia territorial de los condes de Miranda. Así, sabemos que intervinieron los padres de La Aguilera –convento franciscano en territorio de los Zúñiga y donde también reposaban algunos miembros de la familia, como el padre de doña María–, los clérigos de Peñaranda de Duero "…y de otros pueblos del conde que allí se juntaron…", así como los prelados de la orden premonstratense a la que pertenecía el monasterio de La Vid. Las ceremonias de ambos días fueron presididas por Pedro Núñez de Avellaneda, hijo del iniciador de las obras, prior de Caracena y abad de San Isidoro de León[9].

Tan brillante puesta en escena estaba acorde con la función simbólica que, a partir de entonces, pasaba a desempeñar la capilla en el imaginario espacial de la Casa de Miranda

[8] Archivo de Monasterio de Santa María de La Vid [AMV], cód. 20, ff. 114v-115.
[9] AHN, Clero Regular-Secular, leg. 1390, nº 5 y 7; AMV, cód. 20, ff. 114v-115.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

como panteón familiar, en el que, bajo la bóveda estrellada de ocho puntas, lejana heredera de la capilla de la Purificación de la catedral burgalesa, quedaban unidas varias generaciones de la familia. En efecto, aquí se sepultaron los cuerpos de los II condes de Miranda, Pedro de Zúñiga y Catalina de Velasco, que pasaron a ocupar el espacio central de la capilla. Asimismo, el III conde de Miranda y su hermano don Íñigo, iniciadores de la obra, fueron trasladados desde La Aguilera, donde sus cuerpos habían estado depositados desde el momento de su fallecimiento, a sus respectivas sepulturas ubicadas a ambos lados del altar mayor, y, el IV conde, Francisco de Zúñiga, que sería enterrado a la izquierda de la tumba de sus abuelos, los II condes (Escorial, 2019: 119-120).

Por lo tanto, esta fue la primera ocasión en la que la joven condesa doña María pudo comprender la importancia que asumía un espacio de estas características en la memoria de su Casa. De ahí que nunca descuidó la atención a tan magnífico ámbito y, junto a su marido, lo completó con un digno amueblamiento que proclamaba la fortuna y relevancia por ellos adquirida (Zaparaín, 2002: II, 331-333).

ESPACIOS VIVIDOS, ESPACIOS ALTERNATIVOS

Asumido el valor simbólico de la capilla panteón de los Zúñiga y Avellaneda en la iglesia del monasterio de Santa María de La Vid, doña María inicia una nueva etapa en la que los múltiples cargos de gobierno de su esposo, así como ciertas circunstancias familiares, la obligaron a cambiar constantemente de residencia. Aunque, por lo general, apenas conocemos detalles de los ámbitos ocupados por ella y de sus aportaciones en la configuración de los mismos, sí que se observan algunas pautas que se repiten en su comportamiento, lo que llevó a sus contemporáneos a señalar que llevaba "…una vida más de convento que de palacio…" (Zaparaín y Escorial, 2020: 218), lo que deja muy claras sus preferencias espaciales

Por otra parte, dada su probada capacidad como elegante anfitriona –cualidad que también fue ampliamente admirada en su época– sabemos de su habilidad para transformar y recrear las estancias domésticas dotándolas de nueva apariencia y valores. Así sucede, por ejemplo, en la celebración del matrimonio de su hijo Diego de Zúñiga y Avellaneda († 1626) con Francisca de Sandoval y Rojas († 1663) o en las atenciones que prestó a los reyes, al "…haver hospedado en diversos años […] a los tres mayores monarcas de España, hijo, padre i abuelo…"[10] (Pellicer de Ossau, 1668: 99v-100). Todo ello hace que podamos tratar de los espacios vividos y de sus alternativas, tanto durante su matrimonio como en el largo tiempo que permaneció viuda.

[10] Aparte de los numerosos encuentros con Felipe II y Felipe III motivados por los servicios que su esposo prestó a la Corona, ya viuda recibió la visita de Felipe IV, quien acudió, en 1623, a su residencia con motivo de la estancia en Madrid del príncipe de Gales.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

En las cortes virreinales

Don Juan se hizo cargo del gobierno de dos virreinatos, lo cual llevó al matrimonio, durante largo tiempo, a estar fuera de sus estados y ocupar residencias temporales que, difícilmente, podían sentir como propias y en las que debía hacerse patente la doble dimensión, tanto pública como privada, que adquirían las figuras virreinales (Hernando, 2008: 344). El primer ejemplo al respecto lo encontramos en Barcelona, ciudad a la que se trasladó el matrimonio al ser nombrado el VI conde de Miranda virrey de Cataluña, cargo que ostentó entre 1583 y 1586 (Reglà, 1988: 88). Aunque, desde mediados de la centuria, Barcelona disponía de un nuevo palacio real, la Casa y Corte no se instaló en él, sino en las casas del duque de Cardona, como nos consta que realizaron los antecesores de don Juan (Hernando, 2008: 354-355). Nada sabemos sobre los espacios habitados por la condesa que, en esta etapa de su vida, estaba especialmente centrada en la crianza de sus hijos.

Sí que es conocido que se sentía especialmente a gusto en la casa de su confesor, Diego Pérez de Valdivia († 1589), a donde acudía con frecuencia para la práctica de los sacramentos en la pequeña capilla que se había instalado en ella (Madurell y Marimon, 1957: 343-371). Al mismo tiempo, brillaba en las circunstancias más exigentes de las atenciones cortesanas cuando, con motivo de los esponsales de la infanta Catalina Micaela en Zaragoza con el duque de Saboya, acogió a este último "…i lo mejor de su corte […] en su misma casa…" (Pellicer de Ossau, 1668: 100v-101), quedando a su cargo la organización de los espacios y el mobiliario durante su hospedaje. También debió de preocuparse por el rey Felipe II y sus otros vástagos, ocupándose de disponer todo lo necesario, y fue tal la riqueza, variedad y cantidad de presentes con los que fueron obsequiados que fue causa de generalizado asombro (Yáñez, 1723: 52-53; Ibarra, 1984: 343-358).

Algunas de estas pautas de comportamiento de la condesa se repitieron en Nápoles, donde vivió el matrimonio durante el mandato del VI conde de Miranda como virrey, que se prolongó entre 1586 y 1595 (Zaparaín y Escorial, 2020: 336-338) (fig. 7). Por su condición, residirían en el nuevo Palacio Real que había mandado edificar el virrey Pedro de Toledo y que, al igual que sus antecesores en el cargo, contribuyeron a mejorar (Hernando Sánchez, 2008: 394). Se trataba de un palacio, de reducidas dimensiones, que les recordaría los usos castellanos al estar articulado en torno a un patio central de planta cuadrangular y dos torreones angulares, no alejado, por tanto, del modelo de la Casa del Cordón que, en parte, había inspirado su palacio en Peñaranda de Duero en el que, no obstante, se había prescindido de las torres.

De su estancia en Nápoles data un retrato del matrimonio pintado por Fabrizio Santafede (1560-1633), a quien los condes de Miranda hicieron otros encargos (Previtali, 1978: 110; Leone de Castris, 2001: 262). El lienzo no deja entrever el ámbito elegido, pues tan solo interesa destacar a los esposos delante de una ventana donde un elegante cortinón de terciopelo negro, parcialmente recogido, deja ver al fondo la bella y luminosa bahía napolitana. La condesa ocupa el lugar de la izquierda –el preeminente desde el

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 10:01 (17X 24).in



Fig. 7. *Retrato de Juan de Zúñiga y Avellaneda*, VI conde de Miranda. Incluido en Parrino, Domenico Antonio. 1692. *Teatro eroico e político de governi de vicere del regno di Napoli*. Nápoles: Stampa del Parrino e del Mutii, p. 356. Biblioteca Nacional de España, ER/574(50)

punto de vista del espectador– que puede explicarse por tratarse ella de la condesa titular. Sin embargo, no creemos que esta sea la razón elegida por el pintor para situar a doña María a la izquierda, puesto que se trata de un retrato como virreyes. Posiblemente la obra se inspira en el retrato doble de los III duques de Alba, Fernando Álvarez de Toledo y María Enríquez de Toledo y Guzmán, virreyes en Nápoles, conservado en la catedral napolitana (Pérez de Tudela, 2021: 171-173).

Sin embargo, el palacio no sería el espacio preferido por la VI condesa de Miranda, quien se sentía especialmente cómoda en los hospitales de la ciudad, sobre todo en el llamado de los Incurables a donde acudía todos los miércoles del año y "…de su propia mano dava de comer a las mujeres tullidas y desauciadas de vida, mudándolas de cama y camisas que ella llevava consigo…" (Renao, 1853: 262). Esta preferencia por los hospitales la relacionaba con santa Fabiola con quien la había comparado fray Juan López

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

cuando le dedicó su libro sobre el rosario (López, 1595), permitiendo caracterizarla como una mujer fuerte.

De regreso a España

Tras volver a España, en 1595, y hasta el fallecimiento de don Juan, en 1608, los VI condes de Miranda alternaron su residencia en Peñaranda de Duero con su presencia en la corte, tanto en Madrid como en Valladolid. Gracias a la biografía de Brianda de Acuña Vela (1576-1630), hija de Bernardino González de Avellaneda (1544-1629), I conde de Castrillo –con quien los condes tenían amistad y cierto parentesco– sabemos que los primeros meses en España los pasaron en el palacio de Peñaranda de Duero, a donde fue enviada doña Brianda por su padre para que estuviera al cuidado de doña María mientras él estaba fuera (Lanuza, 1657: 13-15).

Este periodo en la villa referencia de sus estados les permitiría continuar con sus actuaciones promotoras. Así, pudieron comprobar cómo avanzaban las obras de terminación de la iglesia fundada por la III condesa de Miranda que habían impulsado estando todavía en Nápoles y que se prolongaron durante los primeros años del Seiscientos. Los trabajos se centraron, fundamentalmente, en la zona de la nave transversal, para culminar el gran cimborrio diseñado por Rodrigo Gil de Hontañón a mediados del Quinientos y acabar, también, la torre (Zaparaín, 2002: II, 267-300).

Con ello estarían concluidos, en lo fundamental, los dos principales espacios religiosos con fines funerarios promovidos por los abuelos de don Juan y referentes en su actuación como herederos del condado: la capilla del monasterio de Santa María de La Vid y la colegiata de Santa Ana de Peñaranda de Duero. Sin embargo, don Juan y doña María no se sintieron ligados emocionalmente a ninguno de ellos, más allá de cuestiones devocionales y de representación del linaje, pues los descartaron como lugares de enterramiento, eligiendo para ello el convento de *Domus Dei* de La Aguilera, bajo su patronato y donde construyeron la capilla de la Gloria, tras ofrecerles los franciscanos, en 1598, la titularidad de la antigua capilla de San Antonio que había sufrido un grave incendio (Zaparaín, 2002: II, 329-331).

Interés más personal tuvieron en el palacio de Peñaranda de Duero donde dejaron una impronta singular, por desgracia alterada tras las numerosas reformas y restauraciones que ha experimentado este edificio. No hay que olvidar que los VI condes actuaron en una obra culminada en lo fundamental y que, cuando lo hicieron, su aportación se resolvió a través de los espacios y dependencias preparados para exhibir y disfrutar de la colección de piezas traídas de Italia. Siguiendo la estela de otros virreyes, los Miranda adquirieron durante su estancia en Nápoles múltiples objetos de interés, entre los que destacaba una amplísima colección de reliquias y diferentes esculturas de mármol, además de otros objetos decorativos de diversa índole (Zaparaín y Escorial, 2019: 618-633; Alonso Moral, 2023: 143-158). No obstante, lo que llegó a España es una mínima parte de lo

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in



Fig. 8. Detalle de una estancia del palacio de los condes de Miranda. Peñaranda de Duero. Burgos. Fotografía de Juan Escorial Esgueva

que salió a su partida, pues la expedición se vio sorprendida por una fuerte tormenta en las costas de Lloret, perdiéndose dos de las naves en las que transportaban su equipaje (Pellicer de Ossau, 1668: 89-89v).

Creemos que a este momento debe corresponder la idea de construir, junto al palacio, el llamado pabellón de Hércules, que presentaba una planta en forma de U abierta hacia el sur, hoy desaparecido (Zaparaín, 2002: II, 252-255; Zaparaín y Escorial, 2019: 628-629). Para su edificación se prolongó la crujía paralela a la plaza, conformando un ala que hacia poniente se configuró abierta, en forma de logia, y en contacto con un perdido jardín que envolvía la residencia por la zona de atrás. Precisamente, es toda la parte trasera la que se vio afectada por las reformas de los VI condes, puesto que en el ángulo noroeste, también hacia el jardín, se abre una amplia sala presidida por su escudo y un conjunto de repisas que, por antiguos testimonios fotográficos, debían rodear toda la estancia[11], aunque ahora solo se conservan parcialmente (fig. 8).

[11] Ejemplo de ello es una fotografía tomada por Eustasio Villanueva en la década de 1920, conservada en el Instituto de Patrimonio Cultural (VI-00570).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

Cabe preguntarse por el destino de estos espacios y el papel que cada uno de los cónyuges tuvo al respecto. Parece evidente que el pabellón de Hércules, presidido por un magnífico torso de este héroe –hoy en el *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York (González Marañón, 1936-1939: 102-104)– y completado con la colección de bustos y esculturas antiguas adquiridas en Italia (Rodríguez Oliva, 2017: 22-28; Zaparaín y Escorial, 2019: 627-630) correspondería a un empeño personal de don Juan. Este, hombre de recio y exitoso pasado militar, tuvo en alta estima estas obras en relación con su forma de entender el poder y la futura memoria del linaje, según avala que en su testamento ordenara que "…todas las cabeças y estatuas de mármol y jaspe, con el Hércules […] y todo lo demás que hay de piedra…" se vincularan al mayorazgo, al que también incorporó su armería, en la que se unían piezas de guerra pero, también, para el aparato cortesano (Cadiñanos, 1993: 127-130; Zaparaín, 2002: II, 254-256; Zaparaín y Escorial, 2019: 627-630). Desconocemos dónde estuvo situada esta sala, aunque, teniendo en cuenta los paralelismos del palacio de Peñaranda con la Casa del Cordón de Burgos es posible pensar que, como en esta, se emplazase en la parte posterior del edificio, lo que coincide, precisamente, con el área en la que intervinieron tras su regreso de Italia (Cámara, 1994: 407-412; Zalama y Andrés, 2002).

Quizá la condesa estuviera más interesada en la exhibición de la magnífica vajilla realizada por el taller de los Patanazzi que le había regalado la princesa de Bisignano, Isabella della Rovere (1552-1619), hija del duque de Urbino, durante su estancia en Nápoles. La alta calidad de las obras, todas ellas con la heráldica de los condes, decoradas con grutescos de animado cromatismo y, en algunos casos, con escenas mitológicas, las hacía objeto de excepcional aprecio y disfrute, además de contener elementos representativos de su dignidad (Negroni, 1998: 105-115; Wilson, 2004: 203-209). Es interesante llamar la atención sobre las similitudes en la forma de presentar el escudo en la vajilla con el que preside la estancia citada, rodeados ambos de cueros recortados, estableciéndose, por tanto –y en el caso de que estas baldas tuvieran este objeto– un interesante diálogo reforzado por la policromía que, seguramente, tendría también la estancia palaciega y su escudo.

La conservación de un número mínimo de piezas de la vajilla, desperdigadas, además, en varios museos y colecciones[12], impide conocer si las escenas mitológicas respondían a un programa conjunto y si, en ese caso, deberían de haberse dispuesto de una forma determinada con un orden preestablecido. Todo ello abre un sugerente panorama a la posible intervención de doña María en la configuración de este espacio y a su implicación en la colocación de unas piezas que la recordarían las amistades hechas en Italia y el tiempo allí vivido. No obstante, la vajilla no se encuentra entre las obras relacionadas en el inventario redactado tras su fallecimiento. Quizá sus piezas se incluyeron en la

[12] Hasta la fecha han podido ser localizados tres platos, que se conservan en el *Ashmolean Museum* de Oxford, el palacio ducal de Mantua y el Instituto Valencia de Don Juan, además de otra pieza, identificada como un jarro, en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (Zaparaín y Escorial, 2019: 624-625).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

almoneda de los bienes de don Juan celebrada tras su muerte, dispersándose ya a principios del siglo xvii.

Sabemos por Brianda de Acuña que en los primeros meses que residió en Peñaranda de Duero con los condes de Miranda se hacía una vida retirada, sin apenas visitas que constituyesen una distracción. El régimen vital que seguía esta era el mismo que el de las hijas de doña María y, seguramente, muy similar al de la condesa, pues compartía con ella muchas de sus inquietudes espirituales. Conocemos su frecuencia en las prácticas religiosas (Lanuza, 1657: 14-15). Así, "[t]enían sus horas señaladas para diferentes servicios…", por la mañana practicaba oración mental, entre una o dos horas, "…después se aliñava y acía labor de manos otro rato…" y todas rezaban el oficio de Nuestra Señora[13]. Dedicaban un tiempo a la lectura de las vidas de santos, libros de los que nos consta que la biblioteca de la VI condesa de Miranda estaba especialmente nutrida (Zaparaín, 2002: II, 257-258; Zaparaín y Escorial, 2022: 237-240). El día se "…gastava en lo dicho lo mas del y la mínima parte en algún entretenimiento onesto…", mientras que la noche se reservaba para el rezo del Rosario, al que, como hemos visto, la condesa era muy devota, "…gastando en él una hora, por yr meditando los Misterios, por el orden que los pone el padre fray Luis de Granada…". Finalmente, doña Brianda invertía otra hora en la oración mental[14].

El palacio disponía de una capilla donde acudirían con frecuencia para llevar a cabo sus periodos de oración y meditación, sin olvidar que, posiblemente, los dormitorios principales dispusieran de un oratorio del que nada nos consta. Por ello no sabemos si el gran número de reliquias que los VI condes trajeron de Italia y llevaron al palacio se distribuyeron en la capilla o en un oratorio, pero, en cualquier caso, sí conocemos que jugaron un papel fundamental en los últimos meses de vida de don Juan, quien murió rodeado de ellas (González Dávila, 1623: 381-382).

Entre Madrid y Valladolid

El tiempo transcurrido en el palacio de Peñaranda de Duero, alejados del bullicio cortesano, fue un paréntesis de paz y solaz en la ajetreada vida que los Miranda se veían obligados a seguir por las ocupaciones de gobierno de don Juan. Estas les llevaron a trasladarse a Madrid con su familia, acompañándoles, también, la joven Brianda (Lanuza, 1657: 13-15). Su palacio madrileño estaba inmerso en el entramado urbano de la capital que permitía por las noches escuchar el tañer de las campanas de los numerosos templos que poblaban la villa y corte y cuyo sonido despertaba, a veces, a sus residentes

[13] Archivo del monasterio de Santa Teresa de Valladolid [AMSTV], *Vida y virtudes de la V. M. Teresa de Jesús, carmelita descalza en el convento de Valladolid, en el siglo doña Brianda de Acuña Vela,* de Petronila de San José, f. 10v.

[14] Ibídem, ff. 10v-11.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

invitándoles a la oración y el recogimiento. Los testimonios de doña Brianda confirman que existía también una capilla, la cual, en este caso, se encontraba en un piso superior[15].

En Madrid, doña María redoblaba sus ocupaciones, debiendo cumplimentar a las frecuentes visitas que solía tener y que se reforzarían al recibir don Juan cargos de cada vez mayor exigencia política hasta ser nombrado, en 1599, presidente del Consejo de Castilla (Zaparaín y Escorial, 2019: 333-350). El palacio tenía la habitual división de espacios para los cónyuges y sabemos que doña María recibía en el estrado, ámbito tradicional de uso femenino amueblado con alfombras, cojines y escabeles, y que podía completarse con bufetes y arquetas, donde las damas leían, interpretaban música, hacían labores o, simplemente, conversaban. Este espacio, aunque doméstico, adquiría un sentido público al ser el destinado a que las mujeres recibiesen a sus visitas femeninas y donde los caballeros solo podían acudir si eran expresamente invitados (Abad, 2019: 43-68). Fuera del palacio sabemos que doña María y doña Brianda, quien ansiaba entrar en religión, acudían con frecuencia a los espacios claustrales para compartir con las religiosas, pues la condesa "…tenía Breve de Roma…" para entrar en las clausuras[16].

Esta práctica se mantuvo cuando la corte fue trasladada a Valladolid, a instancias del duque de Lerma, y Brianda volvió a acompañar a los condes de Miranda[17]. En la capital castellana tenían un palacio situado en la plaza de San Pablo, que terminó formando parte de las posesiones adquiridas para ampliar el Palacio Real (Rivera, 1981: 49-53). También encontramos referencias a la división espacial, separándose el ámbito donde don Juan recibía para despachar asuntos relativos a su cargo de la presidencia del Consejo de Castilla y donde estaban su esposa y su hija Aldonza († 1648). Así lo confirma la visita de Luisa de Carvajal (1566-1614) para solicitar ayuda en un pleito, pues cuando acudió a la residencia, don Juan "… la salió a recibir…", pidiéndole que "…entrase a hablar a la condesa y a su hija. Él entró delante…", rogando que la agasajasen[18]. También los esposos tenían sus respectivos cuartos, separados por un amplio corredor, estando precedidos ambos por sus correspondientes camarines.

Este ámbito acogió una elegante fiesta para celebrar los esponsales de su hijo Diego de Zúñiga y Avellaneda († 1626), IV marqués de la Bañeza, con Francisca de Sandoval y Rojas († 1663), tercera hija del duque de Lerma, que había tenido lugar el 30 de diciembre de 1602 en el Palacio Real (Zaparaín y Escorial, 2022: 215-217). Al día siguiente, el propio Felipe III acudió con la nueva desposada a la residencia de los condes, "… apeándose al pie de la escalera del patio que estava muy claro por la multitud de achas…", donde esperaba don Juan para pedir la mano de la novia. El soberano entró en el palacio y merendó en el camarín de la condesa y, tras su marcha, continuó el fasto para el cual el palacio se había transformado en un espacio alternativo bajo los dictados de doña María,

[15] Ibídem, f. 11.
[16] Ibídem, f. 20v.
[17] Ibídem, f. 20v.
[18] Archivo General de Palacio [AGP], Monasterio de la Encarnación, caja 1. *Información summaria de las excelencias, heroicas virtudes, exemplar y sancta vida, milagros y votos de humildad, etc.*

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 172/25 16:31 (17X 24).in

que incrementó su fama de excelsa anfitriona y del que se conserva elocuente testimonio en una detallada relación[19].

Los espaciosos corredores del palacio que comunicaban con las habitaciones de los condes se transformaron, a través de ricas tapicerías y colgaduras, en dos grandes salas con forma de ele, lo que permitió distribuir a los invitados por sexos. En el lado masculino se había dispuesto "…un aparador fabricado en el aire sobre el patio que tenía más de cinquenta pies de largo y con cinco gradas en alto…" donde colocar vajilla y vasos de plata. Esta zona daba acceso a uno de los fingidos salones, de 80 pies de largo, "…con un rrico dosel y una tapiçeria de oro y seda de la Historia del Rapto de Elena, a donde estava la música de violones y clavicordio..." y a otras cinco piezas, cubiertas con "…rricas tapiçerias…" que se correspondían con los aposentos del conde de Miranda, reservándose el camarín para aquellos caballeros que, en un momento dado, quisieran retirarse[20].

Por lo que respecta al lado femenino, el primer ámbito se había revestido con la tapicería de oro y seda dedicada a la *Historia de Alejandro,* completándose "…con un dosel de oro y carmesí, con las armas de Zúñiga, Abellaneda y Bazán y el suelo cubierto con […] dos alombras turquesas muy rricas, y tan conformes que parecían una y toda la quadra con almoadas de brocado…", mientras que en la segunda dependencia "…estava colgada de tela de oro azul también con alombras y almoadas y de más desto…". Aparte de estas estancias, otros cuatro aposentos se recubrieron con "…rriquíssimas telas de oro de diferentes colores…", además del camarín de la condesa "…que es muy curioso y muy de ver…"[21], en el que imaginamos algunas de las piezas exóticas y de preciados materiales que todavía conservaba cuando falleció, casi tres décadas más tarde, y de las que da buena cuenta su inventario[22].

A pesar de ser el último día del año y haber pasado ya el atardecer, los distintos ámbitos preparados "…estavan tan claros que pareçía de día por las muchas luçes que tenían ansí en los bufetes de plata que avía y en unos coquetes dorados que estavan clavados por las paredes en lo alto y en él los candeleros de plata con belas que pareçía una curiosidad notable…". Este sistema permitió contemplar "…la multitud de quadros y gran rriqueça de pinturas muy excelentes que avia en aquellas…" piezas donde se habían colocado "…braseros de plata con perfumes y cazoletas de perfectíssimos olores…", siendo el cuidado de los sentidos, a través de pequeños pero exquisitos detalles como los indicados, lo que caracterizó a doña María en sus diferentes preparativos como perfecta anfitriona[23].

Así aderezado, se representó una animada comedia y sus entremeses, para dar paso a la cena, montándose cuatro mesas, dos en cada parte de las estancias, "…bajas sobre alhombres con almoadas de brocado de telas de oro y terçiopelo para las señoras…",

[19] Real Academia de la Historia [RAH], F-17, ff. 146v-155v.
[20] Ibídem, ff. 149v-150v.
[21] Ibídem, ff. 149v-150.
[22] Archivo Histórico de Protocolos de Madrid [AHPM], Prot. 5651, ff. 68 y ss.
[23] RAH, F-17, ff. 146v-155v.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

adornándose "…con candeleros pequeños de plata a trechos con pebetes de olor…"[24]. La distribución de los respectivos comensales fue un brillante ejercicio de destreza política y social, dentro del complejo laberinto en el que se estaba convirtiendo la corte, y donde quedó reforzado el poder y preeminencia de la Casa de Miranda (Zaparaín y Escorial, 2022: 215-217). La fiesta y los espacios que la acogieron destacaron con una combinación de riqueza y mesura que distinguía a los VI condes de Miranda frente a la opulencia y cierta extremosidad que estaba imponiéndose durante el valimiento de Lerma y que se ha considerado el nacimiento de un nuevo tiempo (Rodríguez de la Flor, 2008: 321-348).

Fue, quizá, uno de los últimos momentos en los que el matrimonio Zúñiga brilló con luz propia en la corte. Efectivamente, de forma progresiva, su ánimo, desencantado de todo aquello que les alejaba de lo único verdaderamente importante, fue volviéndose más introspectivo y su mirada se orientaba más hacia la piedad que hacia el boato, situación a la que el deteriorado estado de salud de don Juan no haría sino empujar (Zaparaín y Escorial, 2022: 337-338). En este contexto debe entenderse la fundación, en su villa de Peñaranda de Duero, de un convento de carmelitas descalzos dedicado a san José (Zaparaín, 2002: II, 324-328). En marzo de 1603 un grupo de frailes se estableció en "…las casas de campo…" que los condes de Miranda poseían a las afueras de la localidad, en el camino que conectaba esta con el monasterio de La Vid. La construcción del edificio, sin embargo, se dilató en el tiempo, colocándose la primera piedra del nuevo edificio el día de san José de 1605. Apenas tres años más tarde el complejo estaba terminado[25]. Sus características arquitectónicas permiten vincular su diseño a fray Alberto de la Madre de Dios, relacionando el edificio con las actuaciones promovidas por Francisco Gómez de Sandoval y Rojas en Lerma (Muñoz Jiménez, 1989: 52-59).

Este nuevo establecimiento religioso se enmarca en la devoción a Teresa de Jesús, compartida por ambos cónyuges, y su aproximación a la Orden del Carmelo, de lo cual ya habían dado buenas muestras durante su estancia en Valladolid y, especialmente, a través de Brianda de Acuña. Además, sabemos que, incluso, los Miranda llegaron a plantear durante algún tiempo la posibilidad de enterrarse en esta fundación religiosa, para lo cual "…hizieron una capilla con intento de poner en ella las reliquias que tenían…" abierta a la capilla mayor del templo[26].

Esta tendencia eclosionó en 1608, cuando don Juan asumió que su situación física era irreversible, renunciando a sus cargos y preparándose para el momento final. Para ello se retiró a sus estados entre la admiración de la corte y el desconsuelo de sus más allegados (González Dávila, 1623: 381-382). En este momento el rey Felipe III le concedió el título de duque de Peñaranda de Duero en reconocimiento a sus muchos años de servicio a la Corona y pocos meses después falleció en el palacio familiar (Cabrera de Córdoba, 1857: 174, 184).

[24] Ibídem, ff. 154-155.
[25] Archivo Silveriano, Ms. 203, ff. 4-4v.
[26] Ibídem, f. 40.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

A partir de este momento se abría una nueva etapa en la vida de su esposa y en la relación que estableció con los diferentes espacios ligados a los Miranda. Doña María tuvo que solucionar las cuestiones derivadas del sepelio del conde y de su testamento. Lugar especial ocupaban el convento franciscano de La Aguilera, donde el conde fue enterrado, siguiendo las directrices que él mismo había indicado en sus últimas voluntades, fechadas en 1605, y la colegiata de Peñaranda de Duero, en la que se había instituido una capellanía dedicada a Nuestra Señora de los Remedios[27]. Igualmente su esposo la hacía responsable de que el monasterio de la Concepción de Peñaranda de Duero creciera en "religión y santidad", dejando a su voluntad el reparto de ornamentos e imágenes devocionales entre los centros religiosos que de ellos dependían. Además, en caso de disparidad de criterios entre los diversos testamentarios, había aspectos en los que la voluntad de doña María debía prevalecer, "…por la particular afición que con su justa causa yo la tengo, y la confiança en que estoy que acudirá a lo que más conviene al descargo de mi ánima…"[28].

Sin embargo, nada parecía atar a doña María en Peñaranda de Duero y en sus estados una vez que don Juan ya no estaba, ni siquiera la cercanía con la capilla funeraria donde reposaba el conde y los hijos fallecidos del matrimonio. Por el contrario, prefirió trasladarse a su palacio madrileño impulsada, quizá, por la red de relaciones femeninas que había ido tejiendo a lo largo de su vida, esperando, posiblemente, que su hija Aldonza ingresara en el monasterio de las Descalzas Reales (Zaparaín y Escorial, 2022: 225-226). Mientras llegaba este momento, la reina Margarita deseaba que la hija de la condesa fuera "la primera piedra" del monasterio agustino que quería fundar en Madrid bajo la dirección de la madre Mariana de San José (1568-1638) y cuando esta viajó a la corte, en 1610, la soberana hizo que condujeran a la religiosa "…a casa de la condesa de Miranda, que la esperaba con ansia; y no era menor la que la Madre traía de verse en su casa; porque esperaba hazer una grande presa en ella, como la hizo…", en referencia a la joven Zúñiga (Villerino, 1690: 217). Según relató fray Alonso de Villerino, "[r]ecibiola la condesa con notable agrado, y su hija doña Aldonça con mayor; pues assí que la vió, se dexó rendir su coraçón del agrado de la Venerable Madre…", olvidando su profesión en las Descalzas, ante el agrado de doña Margarita (Villerino, 1690: 297) para tomar los hábitos en poco tiempo, llevándola "…la Reyna de la mano…" (Quintana, 1629: 437).

Posteriormente, doña María vivió un tiempo con su hijo, Diego de Zúñiga y Avellaneda, y la esposa de este, Francisca de Sandoval y Rojas. No obstante, la convivencia familiar era difícil, pues la condesa no había cedido los títulos de los que era legítima propietaria a don Diego que, sin embargo, sí había recibido el título de II duque de Peñaranda tras la muerte de su padre (Zaparaín y Escorial, 2017: 210). Esta circunstancia, ampliamente comentada en la corte, terminó por conducir a la ruptura familiar en mayo de 1613,

[27] AHPBu, Prot. 5281/5, ff. 113 y ss.
[28] Ibídem.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).indd

siendo relatado el hecho por Cabrera de Córdoba con la habitual sutil ironía que definía su crónica: "[L]a condesa de Miranda y sus hijos los duques de Peñaranda, que posaban juntos, se han desavenido, y la condesa ha pasado a otra casa que tiene tribuna a la iglesia de la Trinidad…". Por su parte, los II duques de Peñaranda fueron aposentados en el Alcázar por el duque de Lerma y, "…aunque están estrechos, se han procurado acomodar como padre e hijos…" (Cabrera de Córdoba, 1857: 510).

El palacio de doña María no se conserva, pero puede identificarse, sin dificultad, en el plano de Teixeira, por lo que podemos saber que se trataba de una residencia de dimensiones no muy amplias, constreñido entre la calle de los Relatores y la gran fábrica del convento de los Trinitarios Calzados, junto a la cabecera del templo (fig. 9). Esto hacía que fuera un edificio de desarrollo fundamentalmente longitudinal, con escaso fondo, de tres alturas, y organizado en torno a un patio que resultaba angosto, lo que dificultaría la entrada de luz en las habitaciones interiores, aunque a pesar de ello se cubría con un toldo en los meses de verano para aliviar el calor (Peña, 1623). Estaba dotado de un pequeñísimo jardín en el que se dispusieron, en algún momento, jaulas para pájaros[29].

En cuanto a la decoración interior, a través del inventario realizado a la muerte de la condesa se puede identificar la existencia de un "strado de las dueñas"[30] que correspondería con el descrito por doña Brianda. El palacio debió de disponer también de alguna dependencia donde instalar un Nacimiento, seguramente napolitano, cuyas figuras, a la muerte de doña María, permanecían guardadas en una caja olvidada en el desván[31].

Aquí continuó residiendo la condesa hasta su fallecimiento en 1630, reduciendo cada vez más sus salidas por las dificultades de movilidad que la terminaron dejando postrada en cama o limitada a su silla de ruedas (Zaparaín y Escorial, 2022: 227). Sin embargo, una vez más, la condesa logró transformar su residencia en un espacio alternativo cuando, el 31 de agosto de 1623, la villa y corte de Madrid se llenaba de regocijo y fastos por la presencia de Carlos Estuardo (1600-1649), príncipe de Gales –futuro Carlos I de Inglaterra– (Peña, 1623; Céspedes, 1634: 149-150). El rey Felipe IV, conocedor de las limitaciones de doña María y también de los grandes servicios que había cumplido a su Real Casa, decidió que, junto con su hermano Carlos –que ocupaba el primer puesto en la línea de sucesión al trono– se cambiaría de ropa en su residencia, antes y después de asistir a uno de los festejos. Por unas horas, la condesa volvía a ser la anfitriona de un monarca y no desaprovechó la ocasión para remozar su pequeño palacio, transformándolo en un marco exquisito para el deleite de los sentidos.

En efecto, este acontecimiento le permitía volver a desplegar una de las facetas en las que siempre había brillado y que podemos calificar como "un arte de relación" (Fernández Arenas, 1988: 33), es decir, la preparación del evento con la dignidad y elegancia que siempre la habían caracterizado, a pesar del breve tiempo del que dispuso, demostrando,

[29] AHPM, Prot. 5651, ff. 153 y ss.
[30] Ibídem, ff. 106 y ss., 123 y ss.
[31] Ibídem, ff. 125 y ss.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

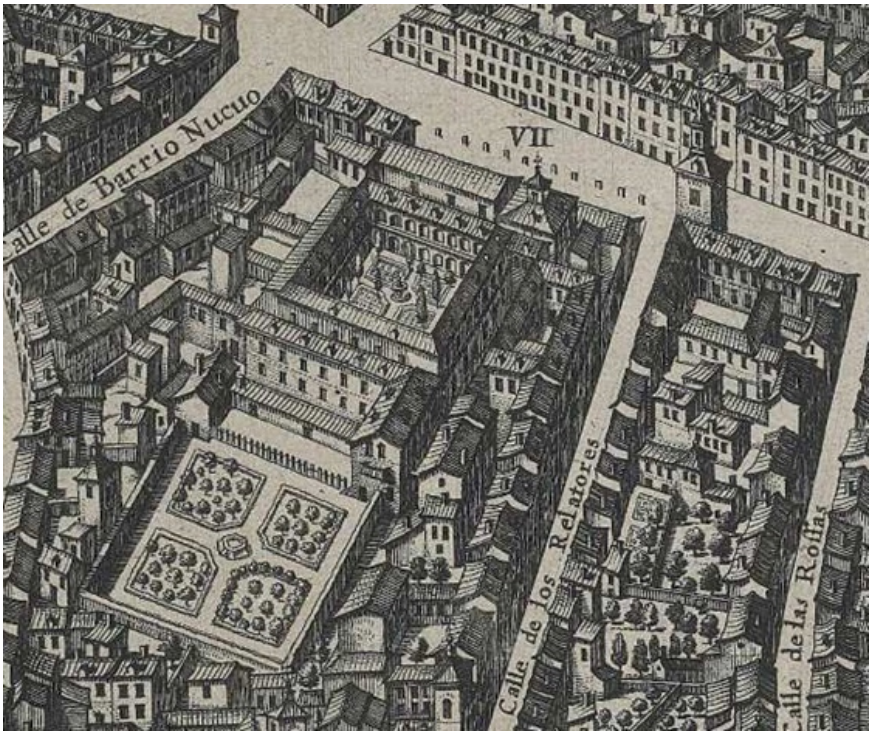


Fig. 9. Convento de la Trinidad Calzada de Madrid, según la *Topographia de la villa de Madrid* de Pedro Teixeira. 1656

también, conocer las últimas tendencias en la presentación de las estancias. De ello queda cumplida relación en un breve opúsculo dedicado a Felipe Baltasar Fernández Pacheco (1596-1633), VI marqués de Villena, quien poco después, contraería matrimonio con la nieta de doña María, Catalina de Zúñiga y Sandoval (Gascón de Torquemada, 1991: 185).

La condesa de Miranda ordenó blanquear el interior del palacio y el arreglo del patio, en el que se dispuso un nuevo toldo. Las puertas de las habitaciones destinadas al rey y a su hermano se prepararon con cortinas de damasco blanco con flecos y varillas doradas, no pudiéndose hacer efectiva la antigua costumbre de su familia de que, en semejantes hospedajes, se utilizaran sus ricas camas, pues, en esta ocasión –y muy a su pesar–, se trajeron de palacio. Pero sí cuidó el ambiente de las salas, utilizando un recurso que se había puesto muy de moda: las aguas aromáticas, convertidas en un "elemento de distinción social" (Peña, 1623). Para ello recurrió a una receta que empleaba el polvo de los afamados búcaros olorosos de Indias amasados con agua de ámbar y con ello ordenó que se lavasen las habitaciones, dando cumplida satisfacción al sentido del olfato (Céspedes, 1634: 149-150). Mientras, el del gusto se cumplimentaba "…con abundancia de conservas,

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

dulces i aguas […] pastillas de boca en caxas […] i pomillos de agua de olor…", todo en recipientes de cristal de roca y oro, o "…conservas hasta quarenta platos i canastillos de plata con las secas i açúcar rosado de ocho diferencias…", confiándose, a las elegantes camisas con las que se mudarían y a los guantes y pañuelos en salvillas de cristal de roca guarnecidas de oro, el cuidado del sentido del tacto (Pellicer de Ossau, 1668: 100v).

Pero doña María tenía preparados otros obsequios de más hondo significado que trascendían el mundo de lo sensible: una reliquia de san Felipe para el monarca y una de san Laurencio para su hermano, el infante Carlos de Austria. Ambas reliquias fueron entregadas a la condesa por el papa Sixto V durante su estancia en Nápoles y se habían salvado del aciago naufragio a su regreso a España (Peña, 1623). Además, doña María solicitó a los trinitarios que tuvieran expuesto el Santísimo Sacramento, "…con mucha magestad de luçes i adorno…" que adoraron los regios huéspedes "…desde la claraboya de la condesa…" (Pellicer de Ossau, 1668: 100v).

Varias damas de la nobleza recibieron al monarca e invitados en la escalera y, tras el habitual protocolo, quiso el soberano ir pronto a saludar a doña María, quien esperaba en su cuarto postrada en una camilla, teniendo lugar, en ese momento, diversos gestos de cortesía llenos de significado por su forma y sentido. Felipe IV accedió al aposento de la condesa y esta "…se procuró incorporar sobre la cama para besar al rey la mano, sin obligarle a que se inclinasse…". El monarca, "…con un raçonamiento breve i discreto […] le dixo: Prima hermana, heme holgado de tener esta ocasión para veros i conoceros, que lo deseaba…" (Pellicer de Ossau, 1668: 100v).

A su regreso del festejo, volvió a cambiarse de ropa y a refrescarse, dando su séquito cuenta de la abundante bebida fría y los numerosos platos preparados "…que fue mucho i bueno, durando esta liberalidad desde por la mañana hasta la noche, a que cumplidamente, dieron abasto tres botillerías…" (Pellicer de Ossau, 1668: 101). Tras el evento, el palacio recobró su habitual fisonomía y doña María se centró en aquellos espacios con los que había creado una íntima comunión, los cuales adquirirían especial sentido en los últimos años de su vida.

ESPACIOS SENTIDOS, ESPACIOS ANHELADOS

Cierto es que el dilatado recorrido vital de doña María la llevó a habitar en numerosas residencias que fueron utilizadas como escenario en el que expresar su posición nobiliaria, siendo transformadas y adecuadas en función de las necesidades de las exigencias de cada momento. Sin embargo, también parece evidente que la VI condesa parecía sentirse más a gusto en los ambientes religiosos, de devoción y piedad, que había aprehendido desde niña. Sus convicciones, el paso de los años y su deterioro físico, así como el haber cumplido con los deberes que como titular de sus estados tenía, hicieron que pudiera alcanzar su anhelo de alejarse del mundo, aunque fuera de manera simbólica (Zaparaín y Escorial, 2022: 201-247).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

Bajo este prisma, uno de los espacios preferidos por la condesa, quizá el de mayor intimidad, fue el oratorio de su palacio madrileño que estaría inmediato a su aposento más privado, donde tenía la camilla en la que estaba prostrada y en cuya cabecera estaba dispuesta una efigie de Cristo de gran formato[32]. Desconocemos las características arquitectónicas de este ámbito, pero debía de ser un pequeño espacio presidido por un altar, compuesto por una mesa cubierta de lienzo que se disponía sobre una grada forrada de tela dorada[33]. Encima de la mesa se situaría un sagrario y, sobre este, una imagen de Nuestra Señora de la Concepción[34], advocación estrechamente ligada a la tradición familiar.

El resto de la estancia, tapizada con una "alfombra persiana de colores" [35], presentaba diferentes muebles, entre los cuales destacaba "un caxón de hornamentos" realizado en nogal[36], que custodiaba los numerosos objetos que daban servicio al oratorio y a las celebraciones que tendrían lugar en él. En el inventario realizado a la muerte de la condesa se consignan algunas piezas de orfebrería realizadas en plata con un carácter funcional, puesto que ni aquellas más cuidadas tenían sus armas grabadas, lo cual parece indicar que carecían de un valor representativo, al no ser un espacio público. Entre ellas se consignaban un cáliz y una patena, vinajeras, un hostiario, así como una cruz y dos candeleros para la mesa de altar[37].

Igualmente, el oratorio estaba dotado con diversos ornamentos sagrados efectuados en valiosos materiales, aunque no para todos los tiempos litúrgicos, al faltar el ordinario, pues, quizá, solo se celebraban en este ámbito ceremonias especiales y no la misa diaria. Disponía de casullas, estolas y manípulos de raso blanco, damasco carmesí y morado, que se acompañaban de numerosos paños de cáliz y otras piezas vinculadas a la celebración de la eucaristía, como una delicada "…cubierta del sagrario guarneçida de lantejuelas por un lado carmesí y por otro blanco con puntas de plata…" o "…un frontalillo bordado de plata con sus puntillas…", empleado por la condesa cuando comulgaba[38].

Se trataba, por tanto, de un ámbito de devoción personal, destinado a la meditación y la oración, a la preparación del último acto de su vida. Sin embargo, la condesa, dadas sus convicciones y formación, no lo entendería como el final, sino como el tránsito a una vida trascendente. Desde esta aceptación y teniendo en cuenta el sentido tan personal que había adquirido este espacio para doña María, fue el escenario elegido, en 1623, para celebrar la boda de su nieta, Catalina de Zúñiga y Sandoval, con Felipe Baltasar Fernández Pacheco, VI duque de Escalona, que fueron apadrinados por los III condes de Olivares, Gaspar de Guzmán e Inés de Zúñiga y Velasco (Gascón de Torquemada, 1991: 185; Zaparaín y Escorial, 2017: 210-211). Con este enlace, la Casa de Miranda volvía

[32] Ibídem, ff. 52 y ss.
[33] Ibídem, ff. 153 y ss.
[34] Ibídem, ff. 142 y ss.
[35] Ibídem, ff. 123 y ss.
[36] Ibídem,, ff. 153 y ss.
[37] Ibídem, ff. 96 y ss.
[38] Ibídem, ff. 121 y ss.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

a entroncar con un linaje con el que ya se había unido en varias ocasiones reforzando, así, la herencia recibida por doña María y conectando, de nuevo, con la ascendencia de su madre, Juana Pacheco, que pertenecía a la Casa de Escalona.

El oratorio y sus aposentos son calificados por doña María en su testamento como "mi celdilla", por lo que, efectivamente, este espacio debía concebirse en el imaginario de la condesa como una celda donde vivió su particular reclusión del mundo[39]. En ellos custodiaba algunas preciadas piezas que dejó a la duquesa de Peñaranda, su nuera, como su escritorio "…por haver gustado yo de tener en él mis papeles…", una mesilla de jaspe donde dejaba el candelero de plata con el que se alumbraba y una imagen de Nuestra Señora "…con una caveça de su hijo en los braços de medio cuerpo…"[40].

Estos espacios poseían un sentido de intimidad y trascendencia, pero también estaban dotados de un carácter vinculado al futuro para el linaje, que compartía la única fundación realizada por la VI condesa de Miranda de manera individual: la capilla de Nuestra Señora de Loreto en el claustro del monasterio de la Encarnación de Madrid, donde había profesado su hija Aldonza (Zaparaín y Escorial, 2022: 229-232) (fig. 10). Se trata de un pequeño espacio de planta cuadrangular situado en el piso bajo del claustro que ya había sido realizado cuando, en 1616, se consagró el templo y las religiosas pudieron hacerse cargo del mismo en una brillante ceremonia cortesana[41]. Está presidido por una pintura de la Virgen de Loreto y cerrado por una reja de palosanto aprovechada para situar la inscripción que identifica a su comitente[42]. Lo más interesante es el programa iconográfico elegido para la pintura de la bóveda de arista en la que pueden verse, entre motivos de grutescos, cuatro de las llamadas mujeres fuertes de la Biblia, estableciéndose, de este modo, una posible relación entre estas y la vida y virtudes de su fundadora (Zaparaín y Escorial, 2022: 229-232).

A su derecha, ocupando el ángulo del recinto claustral, se sitúa la capilla dedicada al Cordero Místico que, según indica la inscripción de la reja, fue fundada por su hija Aldonza[43] (fig. 11). Muñoz describe su "…bóbeda hermoseada con excelente pintura, toda dorada con variedad de grutescos…" y una tarjeta en el centro con el Espíritu Santo entre rayos (1645: 234). Está presidida por el conocido lienzo de Juan van der Hamen de *La Visión del Cordero Místico* que incluye en el centro a la propia religiosa (Jordan, 2005: 131-135). Su posición y el innegable sentido de retrato místico que tiene la obra sugieren

[39] Ibídem, ff. 52 y ss.
[40] Ibídem, ff. 52 y ss.
[41] Biblioteca Nacional de España [BNE], VC/226/38. *Relación de la fiesta solemnísima que uvo en Madrid a la traslación del convento y monjas de la Encarnación.*
[42] HIÇO ESTA CAPILLA LA CONDESA DE MIRANDA LA QVAL SVPLICA A TODAS LAS RELIJIOSAS I MADRES MÍAS LA ENCOMIENDEN A NVESTRO SEÑOR.
[43] "HIÇO ESTA CAPILLA LA VENERABLE M.E ALDONÇA DEL S.MO S.TO, SEGVNDA PRIORA DESTA R.L CASA, HIJA DE LOS EX.OS SE.ES CONDES DE MIRANDA".

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 172/25 16:01(17X 24).in



Fig. 10. *Bóveda de la capilla de la Virgen de Loreto*.
Monasterio de la Encarnación. Madrid. Fotografía de Juan Escorial Esgueva

que se trate, no tanto de una promoción de Aldonza del Santísimo Sacramento, sino de su madre, la VI condesa de Miranda (Zaparaín y Escorial, 2022: 230-231).

Más allá de la indiscutible calidad de esta pintura y del interés de las capillas, es necesario llamar la atención sobre el significado de estos espacios tanto para la comunidad

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

agustina como para doña María y doña Aldonza. Las religiosas, según relata Muñoz en su biografía sobre la vida de la priora, la madre Mariana de San José, tenían a la capilla de la Virgen de Loreto "…gran devoción y […] acuden a ella en todas sus necesidades…" y, por ese motivo, "…ay siempre de noche luz en ella…" (1645: 235). Además, como indica este autor, en la ceremonia de traslación de las monjas al nuevo templo, la regia comitiva que acompañaba a las religiosas accedió al claustro desde la iglesia a través de esta capilla que fue la primera de la que tomaron posesión (Muñoz, 1645: 228). Por su parte, la capilla del Cordero Místico alcanzaba su mayor protagonismo durante la festividad del *Corpus Christi*, pues en ella se ganaba el jubileo "…y sus Magestades baxan de su quarto a ganarle…" como recuerda Muñoz (1645: 235).



Fig. 11. *Capilla del Cordero*. Monasterio de la Encarnación. Madrid. Fotografía de Juan Escorial Esgueva

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

Pero, además, ambas capillas se comunicaban a través de un pequeño vano utilizado para la confesión de las agustinas, colocándose el sacerdote en la del Cordero y las religiosas en la de Loreto (Sánchez Hernández, 2020: 143-169). Este nexo espacial y los temas elegidos para ellas, relacionados con el Antiguo Testamento la de doña María, y con el Nuevo la de su hija, permitían trazar una simbólica comunión entre ambas, como pasado y futuro del linaje, tanto en el plano temporal, asegurado por la VI condesa de Miranda, como en el espiritual representado por Aldonza del Santísimo Sacramento y a quien su madre, como modelo de virtud, encomendaría la guía de su Casa. Así parece desprenderse de su testamento, pues encarga a sus sucesores "…para que les alcance mi bendición tengan cuidado particular con la dicha mi hija como lo merece su virtud y la estimación que todos debemos hacer della…" y, en concreto, al futuro VII conde de Miranda, Francisco de Zúñiga y Avellaneda (1611-1662), le recuerda "…el amor que la debemos tener y la obligación en que nos pone con su virtud y buen exemplo…" (Zaparaín y Escorial, 2017: 218).

En el monasterio está presente, también, el testimonio de la piedad de doña María en otro ámbito especialmente significativo para la vida de las religiosas, como el valioso relicario que reunía las piezas regaladas por la reina doña Margarita y las donadas por algunos pontífices (Sánchez Hernández, 2015: 11-44; 2019b: 294-305). La condesa de Miranda entregó varios relicarios y su elección descubre el papel de estos sagrados tesoros como elementos de prestigio y memoria de quienes los regalaban (Porras, 2018: 227-246). Destaca, sin duda, la ampolla con la sangre de san Pantaleón que se licuaba, una vez al año, al igual que la de san Genaro en Nápoles, transformando, así, su naturaleza a la vista de los creyentes de forma periódica. No es extraño, por tanto, que la pieza que la contenía fuera igualmente excepcional. En este caso, la sangre se custodiaba en un pomo de cristal guarnecido de oro, plata y piedras preciosas que quedaba incluido en un farol trasparente de forma tronco piramidal en bronce, rematado por una cúpula sobre la que descansa la figura de un santo, seguramente san Pantaleón (Martín, 2015: 152-153). No fue la única reliquia que regaló la condesa a quien se le atribuye la donación de otros relicarios de notables proporciones en plata "…con unas hermosas láminas, reliquias y piedras…", considerándose que una de ellas podía ser el ágata con la imagen pintada de santa Teresa en cuyo reverso puede leerse "Sª supriora", en referencia a Aldonza (García Frías, 2015: 219-221), circunstancia que no sería extraña puesto que doña María y su esposo profesaban una profunda devoción a la fundadora carmelita y a su orden.

Cabe llamar la atención sobre el hecho de que doña María confiase el recuerdo de su memoria y el de su linaje a la palabra escrita, como revela la inscripción de las rejas, esperando que su hija ejerciera de transmisora a través de su correspondencia y su testimonio, prescindiendo de cualquier elemento o referencia heráldica. Posiblemente se trate de una elección personal de la condesa, que en su testamento demandaba mesura y contención, pero, también, la renuncia de un protagonismo que sentía no le correspondía en una Real Casa donde había comprendido que la mejor forma de perpetuarse sería a través de su hija.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

Sin duda, el deseo más íntimo de la VI condesa de Miranda fue el de descansar eternamente entre los muros de La Encarnación, junto a Aldonza, como la religiosa que le hubiera gustado ser y no pudo por su lealtad –hasta el final– a sus deberes como condesa titular. También mantuvo su fidelidad, tanto a la enseñanza asumida durante su matrimonio sobre el poder simbólico que alcanzaban los espacios en la configuración de la imagen de un linaje, como al recuerdo de su esposo. Todo ello creó una dicotomía de sentimientos y anhelos contrapuestos, encarnados en dos espacios muy diferentes, el madrileño monasterio de la Encarnación y la capilla de la Gloria en el convento franciscano de *Domus Dei* en La Aguilera donde yacía su esposo, Juan de Zúñiga.

Su testamento constituye un elocuente testimonio de esta dualidad difícil de conciliar. No en vano, su primera disposición recoge el deseo de que su cuerpo sea depositado en la Encarnación, "…en que es monja mi hija Aldonça del Santísimo Sacramento, en la parte donde están los cuerpos de las señoras religiosas aunque yo sea indigna de tan santa compañía o en el lugar que pareciere más a propósito a nuestra madre priora y a mi hija Aldonza…"[44]. El objetivo también nos lo revela la propia doña María, pues deseaba estar en un espacio del monasterio donde "…mi presencia despierte la memoria para encomendarme a Nuestro Señor si bien estoy segura de que lo arán en qualquiera parte que estuviere mi cuerpo como se lo merece mi voluntad y amor y tener en aquella santa casa tales prendas…"[45]. Es tal el sentimiento de profunda comunión con las religiosas agustinas que denotan estas líneas, que dan cobertura a las acciones de sus últimos años y a su labor de promoción en la fundación regia de Margarita de Austria.

Sin embargo, según avanza en su testamento, vemos cómo sus afectos se encontraban divididos, señalando que "…por lo mucho que estimo las que tengo tan propias y tan de mi alma en el convento de La Aguilera en que está el cuerpo del conde mi señor y mi marido verán mis testamentarios quando será tiempo de mudar mi cuerpo al dicho convento y lo efectuarán luego...". Esta disposición tenía, asimismo, un propósito claro y bien definido: "…que con esta compañía manifestemos en muerte la conformidad que tuvimos en vida…"[46]. En efecto, don Juan había dejado unas cláusulas testamentarias muy precisas relacionadas con su sepultura cuyo cumplimiento quedaba a cargo de su "…muy cara y amada mujer…", como a ella se refiere en sus últimas voluntades, resultando evidentes el cariño y respeto que el conde sentía hacia su esposa "…a quien yo he querido y amado entrañablemente, como lo devía a la verdad de su persona […] y al mucho amor en que hemos vivido…"[47].

Ambos debían enterrarse en su capilla de la Gloria del convento de La Aguilera, con sus hijos fallecidos durante el matrimonio –cuyos restos serían trasladados– prohibiendo a los sucesores ocupar este espacio que se ornamentaría con parte de la preciada colección

[44] AHPM, Prot. 5651, ff. 56 y ss.
[45] Ibídem, ff. 56 y ss.
[46] Ibídem, ff. 56 y ss.
[47] AHPBu, Prot. 5281/5, fols. 113 y ss.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in



Fig. 12. *Capilla de la Gloria*. Convento de Domus Dei. La Aguilera. Burgos. Fotografía de Juan Escorial Esgueva

de reliquias que les había acompañado desde su vuelta de Nápoles, formando un microcosmos espacial de íntima espiritualidad, prolongando en muerte su unión en vida (Zaparaín y Escorial, 2017: 218) (fig. 12). No es extraño que, bajo este planteamiento, la condesa fuese la destinataria de la traza de una custodia de oro que había dispuesto su esposo realizar para este ámbito funerario, asegurándose doña María de que se concluyera "en la misma forma" del proyecto, procurando, igualmente, que la capilla estuviese con todo el cuidado y dotada de los ornamentos y blasones que había pensado don Juan. Sin embargo, este aclara que no se trataba de una imposición personal, sino que ambos habían tomado la decisión conjuntamente cuando el conde todavía vivía[48].

[48] Ibídem.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

Este hecho no era desconocido en la corte, pues se sabía que don Juan había realizado la capilla de la Gloria "…donde puso muchas reliquias con muy buen orden y encima el Santísimo Sacramento descubierto el cual está siempre así…" y cuyo cuerpo descansaba debajo del altar, donde también sería sepultada su esposa, quien "…solo se ha de enterrar allí […] debajo de las dichas reliquias…" (García García, 2020; 61). Se trataba de un escenario propio de un contexto de profunda espiritualidad reformista exenta de boato y lujo superfluo, pero sin renunciar a los deberes de la Casa y su significación al permitir perpetuar su memoria como un modelo a seguir.

La elección del convento de La Aguilera para ubicar su enterramiento, en detrimento del monasterio de La Vid, rompía el sentido con el que se había concebido el espacio funerario de este último y relegaba a un segundo plano la reciente fundación del convento carmelita de Peñaranda de Duero, convirtiéndose, además, en el receptor de la amplia colección de reliquias reunida por el matrimonio a lo largo de su vida. Sin embargo, esta decisión no obviaba la tradición familiar, para la cual el convento franciscano de *Domus Dei* había ocupado un lugar preeminente en la historia de los Zúñiga y Avellaneda. Precisamente, este centro religioso fue el lugar escogido por la mayor parte de los predecesores de don Juan y doña María para ser enterrados hasta que se terminaran las obras de La Vid y era, a su vez, el principal nexo de unión entre los Zúñiga y el patrimonio simbólico heredado de la rama Velasco, que había tenido especial predilección por este convento franciscano desde finales del siglo xv (Pereda, 2005: 28-40). A todo ello habría que sumar el notable papel que tuvo este ámbito en los años finales de la vida de don Juan, al acoger, en no pocas ocasiones, a los monarcas durante sus estancias en la vecina Ventosilla (Zaparaín, 2002: II, 259-276), lo que, a buen seguro, aumentó el interés del matrimonio por reforzar sus vínculos con esta fundación.

A través de estos múltiples factores, los VI condes de Miranda rechazaron llevar a cabo su enterramiento en la capilla mayor de La Vid –dejando a sus herederos la posibilidad de sepultarse allí[49]– o en la nueva capilla del convento de Peñaranda de Duero, y escogieron, finalmente, un lugar que debía poseer una significación profunda para el matrimonio y, en especial para don Juan, quien, identificado con el sentido de pobreza y sobriedad de esta humilde fundación franciscana, quiso descansar entre sus muros. Doña María, por su parte, primó el deber contraído con su esposo, al que siempre concibió como referente de su Casa, según le hizo ver, en su testamento, a su nieto y heredero de todos los estados (Zaparaín y Escorial, 2017: 211), sobre la estrecha vinculación desarrollada con el Real Monasterio de la Encarnación, dentro de una red femenina de afectos que implicaba el propio marco arquitectónico (Zaparaín y Escorial, 2022: 227-233). Este tan solo alojó temporalmente sus restos hasta el traslado a La Aguilera, siendo, quizá, el espacio más anhelado y el más sentido.

[49] Ibídem.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

CONCLUSIONES

Todo lo expuesto con respecto a la Casa de Miranda constituye un elocuente testimonio de la importancia que, para las familias nobiliarias, adquiría la configuración de un imaginario espacial en el que confluían aspectos diferenciados, pues tenía que dar respuesta tanto a las necesidades de representación del poder adquirido como al recuerdo de la memoria de quienes les habían precedido, además de satisfacer la doble dimensión, pública y privada, de sus representantes que se manifestaba, a su vez, en la duplicidad de los espacios que muchas veces ocupaban.

El proceso no se entendía como algo concluso en el tiempo, al ser un capital simbólico de carácter acumulativo en el que casi todas las generaciones tenían algo que aportar, bien sea su formación, su mantenimiento, su engrandecimiento, su reforma y adaptación a nuevos gustos y exigencias, o la transmisión desde la comprensión de sus valores significativos y referenciales. En este discurso podemos preguntarnos, incluso, si existe un principio bien definido, puesto que, aunque es fácil determinar el momento en el que comienza a darse forma, tampoco debe olvidarse que en él converge la herencia recibida, pudiendo considerarse su materialización como la consecuencia de un contexto que reunía las condiciones precisas para ello.

En efecto, en el caso de la Casa de Miranda no fue hasta los terceros titulares cuando el predominante papel desempeñado por Francisco de Zúñiga y Avellaneda en la corte y la aportación de su esposa, María Enríquez de Cárdenas, se convirtió en el detonante para construir un imaginario espacial de sentido público. Sin embargo, antes que ellos, fue el entronque del I conde, Diego López de Zúñiga, con Aldonza de Avellaneda el punto de partida de una atractiva dinámica en la que la villa burgalesa de Peñaranda de Duero resultó el escenario escogido para las acciones futuras. En ella, su nieto y doña María materializaron sus sinergias en una propuesta novedosa que no partía de cero, puesto que ambos cónyuges eran portadores de un inmejorable legado patrimonial –Zúñiga, Velasco, Enríquez y Cárdenas– para construir una apuesta espacial que definió la imagen de la Casa y en la que entretejieron sus vivencias familiares y personales. El bagaje aportado no es, sin embargo, neutro, y tiene fuertes resonancias simbólico-representativas.

Quizá ello permita explicar o entender una decisión de la III condesa de Miranda que no dejaría de ser controvertida y que supuso el incumplimiento de su compromiso inicial de enterrarse en la capilla mayor del monasterio de Santa María de La Vid, junto a su esposo. Doña María no pudo dejar de ver en esta empresa el sello indeleble de los Velasco, al plantearse como una operación conjunta entre su esposo y el hermano de este, Íñigo López de Mendoza, y al elegirse un modelo espacial que no ofrecía dudas sobre su dependencia de los modelos familiares de los Velasco. Podemos entonces inferir que una Enríquez y Cárdenas no se sintiese identificada en este ámbito y prefiriera fundar un templo parroquial que le permitiera recordar su propia tradición familiar, pero que, sin embargo, no desvincula de la Casa de su esposo al asociarlo a los Zúñiga. Y esta

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

circunstancia permite que nos interroguemos por el poder representativo y la fuerza evocadora de los espacios y los diferenciados significados que podían llegar a adquirir.

Este cambio de opinión de la III condesa cuestiona, igualmente, el valor de permanencia que ambos cónyuges intentaron trasmitir a sus construcciones espaciales, el cual, aunque fue asumido por los herederos de su Casa, no lo fue en la dimensión soñada. Cierto es que se terminaron sus propuestas pero, también, que quienes recogieron el testigo, los VI condes de Miranda, cumplieron un compromiso, tan intangible como indeleble, con los valores recibidos. Y en este proceso no dejaron de aportar la visión de un nuevo tiempo que, por una parte, dotaba a los espacios heredados de valores polisémicos y generaba nuevos ámbitos donde expresarse con los que enriquecían su Casa.

En esta ocasión, nos encontramos con una condesa titular, María de Zúñiga y Avellaneda, que no había sido educada en la tradición de la Casa a la que terminó representando, pero que logró aprehender de la mano de su tío y esposo, Juan de Zúñiga. Su trayectoria vital revela cómo es posible respetar y asumir la herencia recibida, aunque no se esperase representarla pero, también, cómo en la medida en la que se pierde dimensión pública, aflora el sentimiento y el anhelo por una preferencia personal e intimista.

La dilatada vida de la VI condesa de Miranda muestra la dicotomía entre las obligaciones familiares y los deberes asumidos con una experiencia marcada por la espiritualidad y el silencio. Esta última faceta es la que caracterizará su existencia tras la muerte de don Juan, cuando, lejanos ya los continuos traslados que definieron su matrimonio como consecuencia de los diferentes cargos ostentados por este, limitará sus pasos a los trayectos entre su domicilio madrileño y el monasterio de la Encarnación, donde había profesado su hija Aldonza, y concentrará sus esfuerzos en la oración y en la preparación para su último y definitivo viaje.

Esta historia diacrónica del imaginario espacial de la Casa de Miranda es, también, una lectura transgeneracional de la mano de aquellas mujeres que la hicieron posible y en la medida que el relato se efectúa siguiendo esta dimensión temporal permite encontrar el verdadero sentido de cada actuación y aportación, en un contexto donde lo individual y familiar se entreteje hasta confundirse. Es innegable, por lo tanto, la aportación femenina en esta construcción, desde lo material a lo intangible, y tampoco es cuestionable que aquella se hace desde su propia condición de mujeres; pero es necesario reflexionar, igualmente, en qué medida está condicionada por su posición de grupo dominante y es, en ese sentido, similar a la de sus homónimos varones, o bien si existe una definición inequívocamente femenina. El relato de los Miranda parece apuntar a que es posible rastrear actitudes que responden a ambas dimensiones, aflorando en función de la personalidad de cada protagonista y de las circunstancias que les tocó vivir, como mejor avala la trayectoria de la VI condesa, María de Zúñiga y Avellaneda.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

APORTACIONES AL PROYECTO DE PATRONAZGO DE LA IV DUQUESA DEL ALBA, MARÍA ALVÁREZ DE TOLEDO OSORIO Y COLONNA, PARA LA CONTINUACIÓN Y CONCLUSIÓN DE LA CAPILLA MAYOR Y EL CRUCERO DE LA IGLESIA DEL CONVENTO DE SAN ESTEBAN DE SALAMANCA (1586–1595)

José Luis Cano de Gardoqui García[1]
Universidad de Valladolid

La historiografía artística referida al convento de San Esteban de Salamanca y a la edificación de su iglesia durante la segunda mitad del siglo XVI recoge, de forma pormenorizada, la accidentada marcha de los avances constructivos del templo, mínimos o detenidos en diferentes épocas –entre 1557 y 1552 y entre 1567-1571 a 1573–, con las últimas intervenciones del maestro Rodrigo Gil de Hontañón (1500-1577), fechadas en 1573, y la reanudación de las obras a partir de 1599 (Valdivieso, 1975: 221-240; Fernández Arenas, 1977: 157-172; Hoag, 1985; Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 1987; Casaseca, 1988; Castro Santamaría, 2002: 358-361; Rojas, 2021: 60-93)

Sin embargo, no se conocía tanto acerca de las negociaciones emprendidas en las dos últimas décadas del siglo XVI por los frailes del convento con diversos patrocinadores para la prosecución de la fábrica constructiva de la iglesia de San Esteban tras la muerte de Rodrigo Gil. Esfuerzos, negociaciones y proyectos de los que el profesor Rojas Bustamante se hace eco en una interesante y profunda investigación documental recientemente publicada (Rojas, 2022: 463-475).

Tal como indica Rojas, y a modo de breve resumen, el cardenal fray Juan Álvarez de Toledo (1488-1557), hijo del II duque de Alba, Fadrique Álvarez de Toledo y Enríquez (1460-1531), y hermano del virrey de Nápoles, Pedro Álvarez de Toledo (1484-1553), había venido promoviendo, desde el segundo cuarto del siglo XVI, la construcción de la capilla mayor y el crucero de la iglesia del convento de San Esteban con la intención de establecer allí su panteón en forma de suntuoso monumento funerario. Así, cuando el cardenal fallece en Roma en septiembre de 1557, su testamento estipulaba que

> una vez cumplidos los legados y pagadas las deudas, todos sus otros bienes muebles y raíces y sumas de dinero, oro, plata, joyas y otros derechos en Roma y en otras partes, los

[1] https://orcid.org/ 0006-0002-9666-5036. Este trabajo forma parte del proyecto de investigación: "En el palacio y en el convento. Identidades artísticas femeninas en Castilla y León durante la Edad Moderna" (PID2019-111459GB100) y de la investigación realizada en el G.I.R. IDINTAR: *Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al Mundo Contemporáneo.*

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

> heredara el convento de San Esteban, con la obligación de que los frailes terminaran la obra de la capilla mayor como está comenzada y poner el dicho sepulcro, lo más rápido posible […] (Rojas Bustamante, 2021: 465)

El hallazgo de un documento que damos a conocer aquí y que fundamenta nuestra aportación viene a precisar un aspecto del concierto establecido entre el cardenal fray Juan de Toledo y el convento de San Esteban que ha pasado desapercibido hasta ahora, pero que resulta relevante desde el punto de vista del futuro patronato de los duques de Alba respecto a la continuidad de las obras conducentes a la finalización de la capilla mayor y del crucero de la iglesia del convento de San Esteban[2].

En efecto, este capítulo de carta escrita por Esteban de Ibarra a un destinatario desconocido, fechada en la localidad de Alba de Tormes el 20 de octubre de 1587, precisa, además de ofrecer datos sobre el estado de las obras de San Esteban en esta época, que el concierto establecido "muchos años ha" entre el cardenal fray Juan de Toledo y los frailes del convento de San Esteban de Salamanca venía fundamentado en la condición de que

> el cardenal de Santiago don Juan de Toledo, q[ue] murió, se concertó con aquel conuento […] que les haría aquella yglesia, capilla y cruzero para entierro del Duq[ue] don fadriqu[ue], su padre, y de todos los sucessores de la casa q[ue] después del uiniessen, y en obseruación de la dicha capitulación, hizo todo el cuerpo de la yglesia q[ue] agora tienen, y puso la capilla y cruzero en el estado q[ue] agora está, q[ue] es encima de la corniz. y de manera q[ue] no le falta más del zimborio […][3]

Tal condición amplifica, sin duda, aquella intención individual del cardenal don Juan, antes comentada, de establecer su propio panteón en la capilla mayor y crucero de la iglesia, haciéndola extensiva, por el contrario, a todos los herederos y sucesores de la casa ducal de Alba, lo cual determinará a la larga, como se dirá, el fracaso, entre otros, del proyecto de patronazgo de María Álvarez de Toledo.

Antes, es preciso tratar de la persona de este Esteban de Ibarra quien escribe el capítulo de la carta de octubre de 1587. Conviene señalar, en principio, que Ibarra no era un hombre ajeno a estas cuestiones[4].

Nacido en 1538 y fallecido en 1610, este Caballero de Santiago pertenecía a uno de los linajes vascos más destacados al servicio de la administración de la Monarquía en el ámbito de la burocracia militar. Llegó a ser nombrado en 1591 Secretario del Rey y del

[2] Cfr. Apéndice documental. British Library de Londres (BL), sección de Western Manuscripts, signatura Additional Manuscript (Add. Ms.), 28422, ff. 155 -155v

[3] Ibídem, f. 155. Con relación a la escritura de concierto establecida en 1524 y 1526 entre fray Juan Álvarez de Toledo y fray Diego de San Pedro, prior de San Esteban de Salamanca para la edificación de la iglesia del convento de San Esteban a cambio del patronazgo del primero, véanse: Castro Santamaría, 1992a y Castro Santamaría, 1992b.

[4] Respecto a la trayectoria vital y política de Esteban de Ibarra Emparán, véanse: Thompson, 1981: 52 y 97, Fernández Conti, 1998: 98 y 220 y Escudero López, 2002: 316-317.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

Consejo de Guerra en asuntos marítimos, cargo este último, que aunó con el de miembro del Consejo de Hacienda asumido en 1596 y que mantuvo hasta 1606, cuando pasó a ocupar plaza de consejero de Guerra. Tres años antes, con Felipe III (rey entre 1598 y 1621), había ascendido a contador mayor, con lo que la figura de Ibarra vino a enlazar "los niveles técnicos del gobierno entre Guerra y Hacienda, para asegurar su adecuada coordinación" (Martínez y Carlos, 1998: 406).

Sin embargo, por lo que aquí nos interesa, al menos desde 1568, Esteban de Ibarra venía ejerciendo como secretario del IV duque de Alba, Fadrique Álvarez de Toledo y Enríquez de Guzmán (1537-1585), casado en terceras nupcias con su prima María Álvarez de Toledo Osorio en 1578, en el destino de Fadrique en Flandes como comandante del ejército donde su padre, Fernando Álvarez de Toledo, III duque de Alba (el Gran Duque de Alba), se hallaba al frente de los Tercios en su calidad de gobernador de los Países Bajos.

No conviene olvidar, para no perder el hilo, los lazos de parentesco en esta gran familia de los Alba, pues Fadrique era sobrino nieto –su padre, el Gran Duque, sobrino–, del cardenal fray Juan Álvarez de Toledo quien, como se dijo, había promovido hasta su fallecimiento en 1557 la renovación total de la iglesia del convento de San Esteban de Salamanca con destino al entierro de su padre, Fadrique Álvarez de Toledo y Enríquez, II duque de Alba, así como el de todos los sucesores de la casa ducal.

El Gran Duque Fernando y su hijo, Fadrique, volvieron a España desde Flandes en 1574, pero Esteban de Ibarra continuó al servicio de Fadrique más allá del fallecimiento de este último, en 1585.

Así se desprende de lo contenido en la carta de Ibarra de octubre de 1587, cuyo tema central queda referido al papel desempeñado por la viuda de Fadrique Álvarez, doña María Álvarez de Toledo Osorio y Colonna, por entonces IV duquesa de Alba y nombrada por Ibarra como "mi Señora", precisamente en la cuestión de su patrocinio para la continuación de las obras de la iglesia del convento de San Esteban de Salamanca. Tal proyecto conllevaba, como indicaba Ibarra, la cesión para ella, sus suegros, su marido y su único hijo ya difunto hacía cinco años, como lugar de enterramiento, así también para los sucesores de la casa de Alba[5].

María Álvarez de Toledo, hija de García de Toledo Osorio, IV marqués de Villafranca –este hijo del virrey de Nápoles, Pedro Álvarez de Toledo– y de Victoria Colonna de Aragón, había casado en secreto con Fadrique Álvarez en 1578. Si para María este era su primer matrimonio, para Fadrique era el tercero y este no estuvo exento de problemas (Salvá y Sáinz, 1846: 488-489 y 526-528)[6], culminando en el fallecimiento de Fadrique

[5] Cfr. Apéndice documental. British Library de Londres (BL), sección de Western Manuscripts, signatura Additional Manuscript (Add. Ms.), 28422, f. 155.

[6] A modo de breve resumen de los documentos publicados por Salvá y Sáinz de Baranda, cabe reseñar que Fadrique Álvarez habría dado promesa de matrimonio a Magdalena de Ulloa, una dama de la reina Isabel de Valois, pero su falta de cumplimiento determinó desde 1566 que don Fadrique sufriera sucesivos arrestos y destierros, conmutados por Felipe II por su destino en Flandes junto a su padre, el Gran Duque de Alba. El proceso fue reabierto en 1578, siendo Fadrique encarcelado en Tordesillas y en Medina del Campo, en el castillo de La Mota, pues se había descubierto que se había casado en secreto por poderes con su prima, María Álvarez de

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

en septiembre de 1585, precedido por la muerte en 1582, el mismo año de su nacimiento, del único hijo de la pareja, Fernando Álvarez de Toledo, VI marqués de Coria.

A partir de entonces, viuda y sin sucesión –tras la muerte de Fadrique Álvarez, su sobrino Fernando Álvarez de Toledo y Beaumont le había sucedido como V duque de Alba en los títulos de nobleza–, la IV duquesa de Alba se involucró o, más bien, se vio involucrada, a partir de 1586, en la cuestión del patronazgo para la continuación y conclusión de la capilla mayor y crucero de la iglesia del convento de San Esteban.

Los derechos de dicho patronazgo adquiridos, como ya se ha comentado, por el cardenal fray Juan de Toledo, se habían complicado tras su muerte en 1557 pues, si bien los frailes de San Esteban aceptaron un año más tarde su herencia, pronto, como señala Rojas Bustamante

> comenzó la contienda entre sus testamentarios, los condes de Teba, y el convento de San Esteban de Salamanca, saliendo múltiples débitos a la luz, cuyos pagos reclamaban los perjudicados. Durante y después de dos tediosos pleitos litigados entre 1558-1562 y 1563-1566, el avance constructivo fue mínimo, por lo que el convento se vio en la necesidad de buscar uno o varios patrocinios seguros […] (2022: 464).

Y es que, sigue Rojas (2022: 466), "aunque la sentencia del último litigio obligaba a seguir pagando las obras a los testamentarios, no cumplieron, pues nada había quedado de la hacienda del Cardenal". Así las cosas, si bien el maestro Rodrigo Gil de Hontañón prosiguió a cargo de las obras, entre 1566 y 1573, estas se fueron resintiendo por la falta de financiación, paralizándose en diferentes años (1557-1552 y de 1567 a 1571) (Rojas, 2022: 466).

De momento, la solución vino dada por el intento del convento de San Esteban de la procuración de fuentes de financiación propias, llegándose al extremo, en marzo de 1571, de la promulgación de una Cédula Real

> enviada a los virreyes, presidentes y oidores de las Audiencias, gobernadores y demás justicias de Indias para que informaran de todos los bienes que en sus jurisdicciones tuviese el convento de San Esteban tras la muerte de alguno de sus frailes, con el fin de mandarlos a la Casa de la Contratación de Sevilla (Rojas, 2022: 468).

Fue en este punto, tras el fallecimiento de Rodrigo Gil de Hontañón y la carencia de provisión dineraria para la prosecución de la fábrica de la Iglesia, cuando los frailes del convento de San Esteban se plantearon la necesidad de negociar directamente con los

Toledo, para evitar la boda con Magdalena de Ulloa. Finalmente, en mayo de 1580, tras repetidas solicitudes por parte del Presidente Pazos de que se permitiera a Fadrique vivir con su mujer, María Álvarez, el secretario real de Felipe II, Mateo Vázquez de Leca dictaminó que Fadrique "podrá ir a Alba con su mujer y estar allí con una legua alrededor".

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

herederos vivos de la casa ducal de Alba, preservando el antiguo derecho de patronazgo adquirido por el fallecido cardenal, pero añadiendo a este a otra persona para el patrocinio, bien la IV duquesa de Alba, María Álvarez de Toledo, bien el V duque de Alba vivo, Fernando Álvarez de Toledo y Beaumont, así como también el prior de la Orden de San Juan en Castilla, Fernando de Toledo, hijo natural de Fernando Álvarez de Toledo, conocido como el Gran Duque (Rojas, 2022: 471, nota 28)

Tal como señala Rojas Bustamante:

> El 3 de octubre de 1586, el prior Fr. Bartolomé Muñoz, acompañado por los maestros Fr. Domingo Báñez, Fr. Juan de Orellana y Fr. Juan Vicente, se reunieron en Piedrahita con doña María de Toledo, en donde se trataron una serie de condiciones para que la duquesa pagara lo que faltaba de construir en la iglesia de San Esteban (2022: 468).

De tales condiciones, Rojas deduce unas intenciones abusivas por parte de la IV duquesa de Alba, aprovechándose de "la situación desesperada de los frailes para quedarse con el crucero, capillas del crucero y capilla mayor como panteón exclusivo sin estar claro si jurídicamente estaba capacitada para adquirir tal derecho" (Rojas, 2022: 469).

Este es precisamente el contexto en el que se sitúan los comentarios de Esteban de Ibarra, escritos un año más tarde, cuyo contenido transcribimos al final de este trabajo y del que nosotros inferimos que el comentado "abuso" iba más bien por el lado de la comunidad conventual, presta a plegarse a cualquier tipo de exigencias mientras pudiera ser sufragada la continuación de las obras[7].

No fue sino, merced a la sagacidad y voluntad de Ibarra, cuando la escritura de acuerdo entre el Convento y la duquesa María, ya firmada, quedó sin efecto, no sin grandes y lógicas resistencias del lado de la comunidad religiosa de San Esteban.

En el fondo, lo que intuía Esteban de Ibarra, es decir, la posibilidad de que alguno de los duques vivos y descendientes –caso de Fernando Álvarez de Toledo y Beaumont, V duque de Alba–, interpusieran pleito a los testamentarios del III y del IV duques de Alba, fue el elemento principal que suscitó dudas razonables cuando el prior de San Esteban, fray Rafael de la Torre, y fray Diego de Yanguas, retomaron bastantes años más tarde, entre 1593 y 1596, las negociaciones para establecer un nuevo acuerdo con María Álvarez de Toledo que, otra vez, resultó infructuoso (Rojas, 2022: 471-473).

Los años posteriores contemplaron otros intentos de acuerdo, esta vez con Álvarez de Toledo y Beaumont, pero tampoco se sustanció, por lo que

[7] Tal es así, que cuando quedó roto el acuerdo con María Álvarez de Toledo, tras los intentos de ruptura de Ibarra y la resistencia de los frailes a ellos, "el convento de San Esteban intentó cobrar el dinero dejado por el III duque de Alba, Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel y la duquesa María Enríquez Álvarez de Toledo. Igualmente, se intentó cobrar el dinero que debía el prior de la Orden de San Juan, fray Fernando de Toledo, hijo natural del Gran Duque que tenía el monto que le había dejado en depósito su padre" (Rojas, 2022: 471).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

> el 15 de abril de 1599 Fr. Hipólito Beccaria de Monterreal dio la orden de reanudar las obras con el dinero de la hacienda y renta del propio convento, siendo prior fray Rafael de la Torre, quien rindió cuentas al final de su priorato en 1600, habiéndose gastado 16.489 reales y 25 maravedíes (Rojas, 2022: 473-474).

En conclusión, aseveramos la importancia y alcance del proyecto de patrocinio familiar esgrimido por María Álvarez de Toledo, a cambio de la necesaria provisión dineraria destinada a la continuación, por la IV duquesa de Alba, de la fábrica de la capilla mayor y crucero de la iglesia del convento de San Esteban de Salamanca. Sin embargo, la causa principal del fracaso de dicho proyecto no consistió, efectivamente, en la falta de dinero, pero tampoco residió, frente a lo que sostiene Rojas Bustamante, en las desorbitadas exigencias derivadas de las condiciones "impuestas" por María Álvarez de Toledo.

Todo estribó, pensamos, por una parte, en una clara ambigüedad de la comunidad conventual respecto a las diversas condiciones interpuestas por los diferentes mecenas potenciales, en el sentido de plegarse los frailes a cualquiera de las exigencias de los patrocinadores, siempre y cuando estas garantizaran la financiación económica necesaria para la continuación de la obra. Por otra parte, sin duda entraron también en juego las diatribas surgidas entre los diferentes herederos vivos de la casa ducal de los Alba.

Finalmente, cabe señalar que, tal y cómo se desprende de la carta de Esteban de Ibarra, la capacidad de María Álvarez de Toledo en la toma de decisiones respecto a la distribución y elección de los espacios destinados a convertirse bajo su patrocinio en un panteón familiar en la iglesia del convento de San Esteban, resultó seriamente mermada –signo de la sociedad y del pensamiento de la época–, por el control ejercido por el consejero de la IV duquesa, quien recondujo todo el asunto hacia posiciones más razonables para el futuro de las negociaciones.

Conviene señalar, no obstante, que María Álvarez de Toledo, no abandonó su empeño de establecer un panteón familiar, pero no de todos los herederos y sucesores de la casa ducal de Alba como habría sido en el caso de la iglesia del convento de San Esteban de Salamanca, ni aun para sus suegros, marido e hijo, sino reducido a su esposo, don Fadrique, a su hijo, Fernando Álvarez de Toledo, y a ella misma en un espacio más personal y más propio de su profunda vocación religiosa que, al parecer, mantuvo desde su infancia.

En efecto, tras el fallido intento de San Esteban, viuda y sin sucesión como se ha dicho desde 1585, María determinó en 1601 la fundación y dotación de un monasterio de monjas dominicas con la vocación de Nuestra Señora de la Laura, primero en Villafranca del Bierzo, donde poseía su marquesado, más tarde, en 1606, con la idea de mejorar el establecimiento, decidió su traslado a Valladolid (Martín y Plaza, 1987: 154-166).

Si bien, por testamento fechado en 1608, María Álvarez de Toledo había dispuesto, no sólo ser enterrada en el convento vallisoletano, sino también proseguir las obras de su iglesia, aún no edificada por entonces –lo sería años más tarde tras el fallecimiento en

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

1612 de la fundadora–, la voluntad de la Duquesa fue la de establecer en la futura capilla mayor del templo los sepulcros de su marido, don Fadrique, y de su hijo en una estructura

> de jaspe, con grada, bronce y piedra en torno de él y encima el bulto del Duque, de bronce, armado y de rodillas, con su sitial, y al lado el bulto de Fernando Álvarez de Toledo su hijo, teniéndole la rodela (Martín y Plaza, 1987: 155)

Nada de ello se hizo. Tampoco en esta ocasión María pudo materializar sus deseos. Únicamente, dos sencillas lápidas quedaron como testimonio de estos afanes. Una, en el lado del evangelio, rezaba: "Aquí yace el Excmo. Señor don Fadrique Álvarez de Toledo, duque de Alba. Requiescat in pace". La otra lápida, en el lado de la epístola: "Aquí yace la Excma. Señora doña María de Toledo y Colona, duquesa de Alba, fundadora de este convento. Requiescat in pace". Debajo de cada lápida, la siguiente inscripción: "Los duques de Berwick y de Alba hicieron colocar esta ´lapida en memoria de sus ilustres antepasados en el año 1625" (Martín y Plaza, 1987: 156).

apéndice documental

- Copia de cap[itul]o de carta de esteuan de Ybarra, fecha en Alua a 20 de oct[u] b[r]e 1587[8]

La particularidad q[ue] dessea Um. saber en el neg[ocio] del entierro de S[an]tisteuan es en subst[ci]a que mi S[eño]ra el año pasado (como fue pub[li]co) se concertó con aquel conuento q[ue] le diessen la capilla mayor y cruzero de su yglesia para entierro de sus suegros y de su marido y suyo y pa[ra] los sucessores de la casa de Alua, haziendo la patrona del dh[ich]o entierro, capilla y cruzero, para disponer della a su volun[ta] d con otras circunst[anci]as mas menudas que se capitulará, por lo qual todo, y por muchas missas, processiones, aniuersarios y otros sacrificios q[ue] allí se hauian de hazer perpetuam[en]te en cada un año, les daua mi S[eño]ra dos mil ducados de renta después de sus días de a 20 mil el millar, y en su uida se obligaua a acabarles de alçar la d[ic]ha capilla mayor y cruzero y cubrirla y acabarla de todo punto gastando en la perfection della en cada un año otros dos mil ducados, que a n[uestr]ro parecer, esto solo sin la renta, montará otros ueinte mil ducados.

Esta capitulación y concierto (como Um. sabe) se hizo estando yo ausente y muy contra mi voluntad, p[or]q[ue] siempre entendí q[ue] hauía de hauer en ello todas las dificultades q[ue] después han obligado a deshazer esta script[ur]a, y como la uí, dixe a mi s[eño]ra lo que hauía en ello, y lo q[ue] en effecto se ha hallado y palpado con la mano.

La capilla mayor y cruzero de Santo Esteuan está obligada para entierro de los Duques de Alua infaliblem[en]te porque el Card[ena]l de Santiago don Juan de Toledo q[ue] murió,

[8] BL, Add. Ms. 28422, ff. 155-155v.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

se concertó con aquel conuento muchos años ha, que les haría aquella yglesia, capilla y cruzero a su costa, de su misma hazienda, p[or]q[ue] los frayles le diessen la d[ic]ha capilla y cruzero para entierro del Duq[ue] don fadriq[ue] su padre, y de todos los sucessores de la casa q[ue] después del uiniessen, y en obseruación de la dicha capitulación, hizo todo el cuerpo de la yglesia q[ue] agora tienen, y puso la capilla y cruzero en el estado q[ue] agora está, q[ue] es encima de la Corniz[a] y de manera q[ue] no le falta más del zimborio. Y presupuesto esto, queda muy bien entendido q[ue] los frayles no pueden desposseer a los Duques de su entierro, y caso q[ue] (como ellos dizen) los Duques estén obligados a acabar la d[ic]ha Capilla, siempre q[ue] lo quieran hazer, serán Patrones, y podrán disponer dello y del entierro a su voluntad, de lo qual hauían de nacer grandes dificultades y pleitos contra qualquier cosa que mi S[eño]ra dexasse dispuesta en fauor de sus suegros y marido y suyo, y estos pleitos hauían de cargar a su costa, porq[ue] los frayles hauían capitulado con ella, de manera q[ue] no quedauan obligados a más de lo q[ue] pedían, y desta manera quedauan esentos y libres de hazer seguro y cierto lo que a mi S[eño]ra ofrecían. En efecto, uí estas dificultades y otras muchas que yo no quiero agora expressar aquí, pareció que conuenía anullar este contrato. Y p[or]q[ue] al principio no se tomaron los medios q[ue] conuenía para esta anulación, agrauándose mucho los frayles del término q[ue] se hauía intentado para casar esta script[ur]a, han estado muy duros en disoluerla, hasta q[ue] mi S[eño]ra quiso fiar este neg[oci]o de mí, que ha tenido d[ich]a para acabárselo, hauiendo hecho que los frayles por script[ur]a pública, y con lic[enci]a de su Prouin[cia]l y confirmación del g[e]n[er]al se han apartado del derecho q[ue] contra mi S[eño]ra tenían por la d[ic]ha scriptura, y dándola por libre de todo lo que les hauía prometido según el neg[oci]o, de la mesma manera que si no se huuiera tratado dello jamás. Y la capilla quedará para cuya es o fuere, y siempre la puerta abierta, para q[ue] si pareciere boluer a tratar deste entierro, se trate por aquel camino que más según y conueniente sea, conueniendo en ello los Duques y mi S[eño]ra, que, si se conciertan, podrá acabarlo con quietud, firmeza y autoridad de ambas partes.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

MUJERES Y ARQUITECTURA MENDICANTE. FUNDADORAS Y PROMOTORAS EN EL ANTIGUO REINO DE JAÉN

Felipe Serrano Estrella[1]
Universidad de Jaén

FUNDADORAS Y PATRONAS

Uno de los ámbitos en los que se desarrolló de una manera más visible el papel de las mujeres como promotoras de las artes y, por ende, de la arquitectura, fue el relativo a las órdenes mendicantes. Ya fuera en calidad de patronas o bienhechoras, o como miembros de las propias comunidades femeninas, numerosas mujeres apoyaron y llevaron a término fundaciones de ambos sexos, impulsaron las construcciones de sus templos y monasterios y promovieron un sinfín de encargos y donaciones de obras de arte[2].

Al igual que los hombres, materializaron la unión entre los mendicantes y la sociedad. Los cenobios que contaron con su apoyo afrontaron, por lo general con mayor solvencia, muchas de las difíciles situaciones que se plantearon en su devenir[3]. Pese a las recomendaciones de inspiración tridentina que apostaban por una menor intervención de los patronos en el gobierno de las casas mendicantes, estos tuvieron un amplio campo de acción[4]. Desde finales del siglo XVI se intentó restringir el número de fundaciones, ya que

[1] https://orcid.org/ 0000-0003-0994-5396. Grupo de Investigación "Arquitecto Vandelvira" (HUM-573).

[2] Con referencia específica al claustro, Montero y Muriel (2005). Sobre la promoción artística en los templos, aunque en época medieval, Schulenburg (2012: 245-274). Véase también, con especial atención a la Edad Moderna, Martínez y Serrano (2016).

[3] Debemos distinguir entre patronos y promotores de las artes, aunque con frecuencia, sobre todo en el caso de los fundadores, estos desempeñen las dos categorías al mismo tiempo. Según el *Código de las Siete Partidas* el patrón era aquel que fundaba, dotaba y fabricaba y su título lo heredaba un sucesor que el primer patrón instituía. Por tanto, el patrón se vinculaba a una fundación sobre la que tenía unos derechos y unas obligaciones; asimismo podría o no, desarrollar una labor de promoción de las artes en relación con su calidad de patrón, ya que el ornato de la capilla mayor era una de sus obligaciones, por lo general. Esta distinción del patrón/promotor está en consonancia con la idea defendida por la historiografía actual. Felipe Pereda da cuenta de la confusión que existe entre los dos términos, así como con el de mecenas y recurre al *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) para destacar cómo la primera entrada que Covarrubias aporta sobre "patrón" es "Patrón de memorias" y, en el lugar correspondiente a memoria, escribe: "Algunas veces se toma memoria por lo que dejan instituido nuestros mayores, por lo cual tenemos memoria de ellos, como hospitales y obras pías. Y éstas son las buenas memorias. Otros las dejan en mayorazgos o en suntuosos edificios" (Pereda, 2005: 14-15).

[4] Ante un primer proyecto de un cenobio de carmelitas descalzas en Baeza, fray José de Santa Teresa hacía esta interesante reflexión: "No reprobó absolutamente nuestra Santa Madre los patronos, sino aquellos que demasiadamente cargaban a los conventos y quitaban la libertad de escoger los sujetos más apropósito y los ocasionaban a bandos, cargándolos de parientas que se alçasen con el gobierno, privando de paz a los monasterios". Más adelante, en relación con la fundación de Pastrana, recordaba de nuevo a Santa Teresa "y aquí también nos dexó un importante exemplo de quanto celaba la libertad de sus monasterios, para no ser oprimidos de potencia seglar con daño de la observancia" (Santa Teresa, 1683: 247).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

habían proliferado sin demasiado control y, en muchos casos, podían resultar gravosas para las poblaciones en las que se asentaban. No obstante, sí se permitieron aquellas que contaban con un sólido respaldo económico, lo que evitaba su dependencia continua de las limosnas. De este modo, la figura del patrón resultaba especialmente útil[5].

Al título de patrón se accedía por fundar, edificar y dotar cualquier tipo de institución, en este caso mendicante, que quedaba ligada a su linaje[6]. El patrono entregaba parte su hacienda y su voluntad de fundar se materializaba en el nuevo convento. Este tenía que contar con una fábrica básica y una incipiente comunidad de frailes o monjas que lo pusiera en marcha. Toda esta entrega tenía sus recompensas. La iglesia se convertía en excelente capilla funeraria para la estirpe que, a su vez, hacía mostración pública de su categoría luciendo sus armas, lo que constituía una verdadera propaganda del linaje que se había unido de forma indisoluble (al menos en la teoría) al devenir de aquella institución. El patrón adquiría una fama en la tierra que le conduciría a la vida eterna. Asimismo, entre los muros del convento, sus familiares encontrarían un puerto seguro para los tiempos de tribulación, sobre todo cuando se trataba de un cenobio femenino.

Las mujeres que emprendieron este tipo de empresas necesitaron tener una autonomía jurídica, de ahí que todas ellas fueran solteras, monjas/beatas, viudas o, incluso, divorciadas[7]. En el caso de las casadas, su papel quedaba más diluido pues aparecían junto a sus esposos como patronos de la fundación. No obstante, si nos adentramos en el análisis en profundidad de los distintos procesos de creación de conventos y monasterios, comprobaremos el importante papel desempeñado por estas mujeres. Por ejemplo, en el ámbito del antiguo reino de Jaén, encontramos a Luisa de Quesada Valenzuela y sus hijas en las carmelitas descalzas de la capital; María de Mendoza en las dominicas de Madre de Dios de Úbeda; María Alfonso, su hija Elena y sus nietas, en las mínimas de Andújar; María de Velasco en Santa Clara de Alcaudete o Luisa de Pareja en las carmelitas de Sabiote, entre otras muchas, aunque en las fuentes tuvieran un mayor protagonismo sus esposos: Francisco Palomino Ulloa, Juan Vázquez de Molina, Pedro de Lucena Olid, Alonso Fernández de Córdoba o Luis de Teruel[8].

En el ámbito andaluz contamos con un buen número de mujeres que emprendieron la fundación de conventos y monasterios. En los territorios del antiguo reino de Jaén, destacaron figuras como María de Soto, Mencía de Salcedo, Catalina de Berrio, Aldonza de Rivas, Marina de Aguilera o Isabel Guiral, en el marco de una nómina nada

[5] San Alonso de Orozco aconsejaba a María de Aragón en su proyecto de fundar un cenobio "que este convento no viviese de limosnas, cuando el Señor fuese servido que lo sea; sino que tenga la renta para lo necesario a los conventuales que estuvieran; porque será más quietud para la oración y contemplación". *Cartas del Beato Alonso de Orozco*, ref. en: Sánchez, 1986: 31. En esta línea está la recomendación hecha por Felipe II a las dominicas de San Juan de la Penitencia de Linares (Jaén) que, cuando en 1587 le solicitan ayuda para las obras del monasterio, les aconseja que "busquen algún patrono" (Martínez, 2004: 269).

[6] "[…] por los tres títulos que todos los juristas reconocen para el citado derecho, que son: a los que fundan, dotan y fabrican" (Rodríguez, 2000: 81).

[7] Entre estas últimas, Francisca Osorio Navarrete, fundadora de Santa Clara de Antequera en 1601, que tenía "fecho divorcio y apartamiento" de Rodrigo de Zárate (Leiva y Leiva, 2006: 29).

[8] Una visión completa del caso giennense en Serrano (2008).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

desdeñable. Todas tuvieron un papel destacado en la expansión de las distintas órdenes, pues erigieron nuevos conventos y estuvieron detrás de la denominada "arquitectura fundacional", aquella en la que se ponía en marcha la nueva comunidad. Sí es cierto que, para la realización de empresas de este tipo, estas mujeres actuaron de forma mimética a los hombres e instituyeron como herederos de sus patronatos a los varones de sus respectivos linajes, aunque con algunas excepciones, como veremos, asegurando de esta forma la continuidad de los mismos[9].

Las mujeres tuvieron un lugar importante en las fundaciones dominicas giennenses. La más antigua, el monasterio de Santa María de Vallehermoso de Jaén, luego de los Ángeles, materializó la voluntad de fundar de María de Soto. Este se erigió en sus propiedades situadas extramuros de la puerta de Baeza. Ella misma solicitó el breve fundacional que le concedió Pío IV en 1473 e instituyó el monasterio bajo la advocación de Santa María de Vallehermoso, en relación con el paraje en el que se encontraba[10].

Las crónicas y documentos de la orden nos aportan pocas noticias sobre la fundadora, pues solo se registra como *mulieris Giennen*. María de Soto solicitó también licencia para residir en el monasterio que fundaba y dotaba. Así se le permitió pues, en documentos posteriores, se constata que llegó a desempeñar el oficio de supriora, desconociendo si, como era lo más extendido, también fue priora de la fundación. El nuevo monasterio se hallaba bajo la regla de San Agustín –la seguida por las dominicas–y sujeto a los frailes de su orden, que ya estaban presentes en el convento Santa Catalina Mártir el Real, fundado en 1382. Asimismo, el breve nos dice que María aportaba a esta empresa tanto sus propios bienes, que se consideraron suficientes para tal fin, como los de otros bienhechores, y que el monasterio contaba con las dependencias que requería la vida en religión y se levantaba en un lugar que, en principio, se consideró apropiado[11].

María de Soto se quedó como monja en el cenobio que ella misma fundó junto a las que parecen otras familiares directas, como Catalina González de Soto[12]. Por su importante acción pensamos que la fundadora debió de tener un considerable poder en la sociedad de su tiempo, lo que, además, podría explicar su estrecha vinculación con miembros del cabildo catedralicio, como Pedro López de Almagro, chantre y notable bienhechor de la fundación dominica al que, algunas fuentes, incluso, otorgaron el papel de fundador (González Dávila, 1645: 220). Para la institución del cenobio vinieron religiosas del monasterio zamorano de Santa María de las Dueñas que constituyeron la

[9] Destaca la figura de Catalina de Berrio, fundadora de la Concepción Dominica de Jaén. Serrano (2006: 57-75).

[10] "Llamóse primero de Santa María de Valhermoso, tomando el nombre del sitio, adonde fue fundado», Ximena, 1654: 425. «En su principio estuvo en el Arrabalejo, en las huertas llamadas del Poyo, y sin duda por su situación se denominó de Santa María de Valhermoso" (Madoz, IX, 1847: 553.

[11] Archivio Generale Ordine Predicatori (AGOP), *Bullarium Ordinis FF. Praedicatorum sub auspiciis SS. D. N.D. Clementis XII. Pontificis Maximi opera Reverendisimi Patris F. Thomae Ripoll. Magistri Generalis, editum et ad autographam fidem recognitum, variis Appendicibus, Notis, Dissertationibus, ac Tratatu de Consensu Bullarum, Illustratum. AP.F. Antonio Bremond S. T. M. Proviniciae Tolosanae Ordinis Memorati Alumno, ac eiusdem Reverendissimi Patris Generalis socio Pro Galliarum Regno. Tomus Tertius ab Anno 1430 ad 1484*. III. Roma: Hieronymi Mainardi, 1731: 493. Sixto IV. Const. XXII. *Giennensis Monasterio fundati facultas*: 493-494.

[12] AGOP, *Serie XIV, Libro KKK*: 111.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).indd

primera casa femenina de la Orden de Predicadores del reino de Jaén. Quizás en recuerdo a estas monjas fundadoras, o por su carácter aristocrático, el cenobio giennense también fue conocido como "de las Dueñas"[13].

Como hemos adelantado, el enclave elegido para la fundación se hallaba extramuros, pero muy cercano a la población, en línea con los planteamientos mendicantes que intentaban evitar entrar en conflicto con otras instituciones. La puerta de Baeza constituía una de las entradas más hermosas de la ciudad, ya que conectaba a esta con las fértiles huertas que aprovechaban los remanentes de agua, principalmente del raudal de la Magdalena, y se extendían desde la puerta de Martos hasta la de la Carnicería. La presencia de estas zonas de cultivo y diferentes tenerías demuestran, además, la utilización del agua que abundaba en la zona. Sin embargo, fue precisamente la humedad que existía en el lugar, la que generó poca salubridad para las moradoras del monasterio y constituyó el principal argumento para su traslado, primero a la plaza de Santa María y luego a la Maestra Baja[14].

Años más tarde, en 1562, se fundó una segunda casa de dominicas en la ciudad de Jaén, promovida también por otra mujer, Catalina de Berrio. Viuda de Fernando Frías de Berrio, utilizó su devoción mariana, y en concreto a la Limpia Concepción, para engrandecer un linaje que se hallaba estrechamente unido a la parroquia de San Juan, al convento de San Francisco el Real y, sobre todo, al ya visto monasterio de dominicas de Santa María de los Ángeles[15]. Catalina de Berrio consiguió reforzar la sacralización de su estirpe al erigir el cenobio en las "cassas de mi morada que son en la collación de San Juan a linde de casas de herederos de Cristóbal Hernández Colmenero, carpintero, e casas de Juan Hernández de Bonilla e tres calles en las quales están las monjas que de yuso declare en esta escriptura"[16]. Para ello entregó todos sus bienes y, entre ellos, su vivienda, que había sido de sus antepasados, en el llamado Corralaz de San Juan, dentro de la collación del mismo nombre, donde permaneció hasta su traslado a la de San Ildefonso a partir de 1576 (fig. 1).

Otro ejemplo de fundadora de un monasterio de dominicas lo encontramos en Marina de Aguilera. Natural de Porcuna, miembro de una familia asentada, que entroncaba con los repobladores de la villa y viuda del capitán Arias de Silva y Manjarrés. Al final de sus días, emprendió la fundación de un monasterio dedicado también a la *Limpia*

[13] "El convento y monjas de Santa María de las Dueñas de Jaén pueda nombrar ocho escusados para sí conforme al privilegio que para ello tiene V no V es pte. 1519". Archivo de la Real Chancillería de Granada, leg. 1129, pieza 6, f. 1.

[14] Aunque detrás del mismo se hallaron otras motivaciones como diversas donaciones de inmuebles y el deseo de adentrarse en el corazón de la ciudad. Las monjas mantuvieron la propiedad del inmueble del antiguo monasterio de la puerta de Baeza pues, en la urbanización de este enclave, contaron con varias casas y una tenería.

[15] En 1577, Luis de Castilla mandó ser enterrado en la capilla mayor del *Monasterio de los Ángeles*, donde estaba sepultada su esposa doña María de Berrio. Archivo Histórico Provincial de Jaén [AHPJ], Protocolos Notariales [PP.NN.], leg. 459, ff. 14-20. Cristóbal de Berrio pidió recibir sepultura en la parroquia de *San Juan* en la que la familia Berrio tenía una capilla y enterramiento, lo que justifica la vinculación del linaje con esta collación. Archivo del Monasterio de la Concepción Dominica [AMCD], *Acta de Fundación.* Real Ejecutoria. Testamento de Cristóbal de Berrio, f. 35.

[16] AHPJ, PP.NN., leg.116, f. 171.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).indd



Fig. 1. Antiguo monasterio de la Concepción Dominica, Jaén
(destruido en los años 60 del siglo xx)

Concepción, por su propia devoción y no precisamente la de la orden. Para la fábrica entregó las casas en las que vivía, así como otros muchos bienes para su sustento y pretendió dejar nueve plazas sin dote que, en 1563, ya fallecida, se redujeron a cuatro por considerarse insuficiente la renta que había dejado[17]. Al nuevo monasterio llegó como primera priora, María Ramírez de Aguilera Serrano, procedente de Santa María de los Ángeles de Jaén y que, por sus apellidos y origen, pues había nacido en Porcuna, podría explicar el motivo de la elección de la citada orden. Junto a ella entraron cuatro monjas de la Coronada de Úbeda[18]. A través de las descripciones de las visitas ejecutadas por la

[17] Todos estos datos aparecen en el *Prothocolo de la Hacienda que posee este convento de Nuestra Sra. de la Concepción Dominicas de Porcuna: hasta el año de 1746. Se hizo siendo Priora de dho Convento la Rda. Me. Sor Isavel de la Bisitación.Depositarias la Me Sor Juana Ramos, la Me Sor Inés Toral, y sor María de Torres.* Archivo Histórico Nacional de España (AHNE.), *Clero*, libro 4725. Porcuna Dominicas. "Fundación del Convento y plazas de la fundadora", ff. 14-15. Entre las noticias que encontramos en este documento destaca el gran daño que sufrió la iglesia conventual, casi destruida, por el terremoto de 1755, lo que obligó a trasladar el Santísimo a la sala de labor y a reparar el templo con un gran gasto para la comunidad. Este monasterio se mantuvo activo hasta la Guerra Civil, tras la cual, las monjas se repartieron por diferentes cenobios e intentaron poner en marcha de nuevo el antiguo monasterio. Sin embargo, la destrucción del mismo lo hizo imposible. En la Concepción Dominica de Jaén se refugiaron dos de estas monjas y trasladaron a él algunos bienes como la sillería del coro que se conserva actualmente, también llevaron ornamentos y documentos. Véase también: Recuerda (2014: 125-140).

[18] AGOP, *Serie XIV, Libro KKK*, f. 307.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in



Fig. 2. Antiguo monasterio de Madre de Dios, Úbeda (actual Ayuntamiento)

Orden de Calatrava podemos comprobar la importancia de un cenobio que, en poco tiempo, se convirtió en punto de referencia para todo el partido[19].

Para cerrar las fundaciones dominicas y aunque no se trate de un caso como los anteriores protagonizados exclusivamente por mujeres, queremos mencionar el de Madre de Dios de Úbeda. Este aristocrático monasterio fue fundado en 1556 por Juan Vázquez de Molina y su esposa Luisa de Carrillo y Mendoza. El matrimonio entregó para tal fin sus casas, el palacio de las Cadenas, construido por Andrés de Vandelvira (fig. 2).

El veinticinco de marzo de 1576 tomaron posesión del inmueble cuatro monjas procedentes de Santa María de Gracia de Baeza y dos de Quesada (Jaén). La dotación realizada por los fundadores fue muy extensa en capitales sobre las tercias, juros, etc. e incluso costearon los gastos referentes al clero que atendería a las religiosas y que procedía del convento dominico de San Andrés de la misma ciudad. Su carácter aristocrático se hizo patente desde el primer momento, como se extrae de las condiciones que debían reunir las candidatas al mismo "doze años cumplidos, mugeres de buena vida y fama,

[19] "El altar maior tiene retablo de madera dorado con manifiesto muy primoroso, diferentes ymágenes y todo lo necesario para celebrar. También tiene algunas dotaciones hechas por doña Marina de Aguilera fundadora, que las que son resultarán después. Una lámpara de plata y a el lado del Evangelio está un hueco que es el enterramiento de la fundadora y su familia". AHNE., *Órdenes Militares*, "Visita Sacramental y de Temporalidades". Libro 316 C. (1798-1799), f. 191v.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

de legítimo matrimonio y hijasdalgo o a lo menos, de ciudadanos honrados, limpias y sin raça alguna". La fundación se planteó para cuarenta monjas junto con diez legas que les sirviesen y pronto se incrementó con diez monjas más y cuatro legas por la nueva dotación que efectuó doña Luisa (López, 1621: 210-210v).

Otra orden en la que las mujeres tuvieron un papel notable como fundadoras fue la de San Francisco de Paula. Su segunda casa masculina, después de la de Málaga, fue promovida en Andújar por Pedro de Lucena, embajador de los Reyes Católicos en Francia, y su esposa, María Alfonso[20]. Ambos jugaron un papel destacado en la introducción de la orden en España y actuaron como nexo con la Corona[21]. Para la fundación realizada en su ciudad, entregaron una ermita de su propiedad, los terrenos adyacentes a ella y una importante cantidad de materiales de construcción para que allí erigiesen su convento, a las afueras de la población, en la intersección de los caminos que iban hacia la Virgen de la Cabeza y a la ermita de Santo Domingo. La toma de posesión tuvo lugar el veintiséis de marzo de 1495, en manos del francés fray Germán de Lionet, enviado para tal fin por San Francisco de Paula y al que acompañaron siete frailes, la mayoría procedentes de los conventos ya creados en el sur de Francia[22].

Poco tiempo después, concretamente el once de junio de 1495, se materializaba la creación del primer monasterio de la orden, también en Andújar, y con Elena de Lucena, hija de don Pedro, como fundadora. En este caso, como arquitectura fundacional, entregó gran parte de las casas de su morada y allí se estableció este cenobio dedicado, como el francés de Tours, a *Jesús y María* (fig. 3). San Francisco de Paula prestó especial atención a la que fue la primera casa femenina de la orden y en ella entraron como fundadoras María y Francisca de Lucena Olid, hijas de doña Elena –que ya estaba viuda– y nietas del promotor. De hecho, para su constitución fue necesario esperar algún tiempo hasta que el santo fundador consiguió una regla para ellas.

> Vuestras muy humildes mínimas y indignas Religiosas de la ciudad de Andújar besamos sus manos y nos encomendamos en sus muy santas y devotas oraciones, y fazemos saber a vuestra Paternidad, como puede aver siete meses que Pedro de Lucena y María Alfonso su muger nos dieron la mayor parte de sus casas para monesterio de vuestra

[20] Con su acción ilustra a esa nobleza titulada y a los altos oficiales de corte que tomaron el testigo fundacional portado, en los siglos anteriores, por la monarquía.

[21] El contacto entre los Lucena y la orden parece estar en fray Fernando de Panduro, natural de Andújar y familiar de Pedro de Lucena "de los más principales y ricos de aquella ciudad y uno de los caballeros de su tiempo más cabido con los Reyes Católicos" (Montoya, I, 1619: 395).

[22] "Allí se detuvieron todos los dichos Religiosos hasta el año de 1495 en que el dicho padre vicario fray Bernardo Buyl, aviendo ya recibido copia de frayles por mandado de nuestro glorioso Padre, embió al padre fray Germán Lionet con sus vezes a poblar la casa y monasterio que oy tiene nuestra Orden en la ciudad de Andújar, y al dicho padre por Corrector de ella, con otros siete frayles, que fueron fray Damián Lesprivier, fray Ioan Bosco, fray Fernando Pandero, fray Ioan de Resmayde, fray Leonardo Barbier, fray Martín del Salto y fray Marcos Español". Esta importante presencia de franceses en las primeras fundaciones españolas ejemplifica el desarrollo que tuvo la orden en el sur de Francia donde San Francisco de Paula obtuvo el apoyo del rey Luis XI (Montoya, III, 1619: 62).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

sagrada orden y Religión, onde nos encerrásemos a servir a Dios nuestro Señor debaxo de vuestra Regla y como la parte que nos dieron es tan grande en que al presente podemos tener eglesia onde se celebran cada día los divinales oficios y tenemos anchura para habitación clausura Refitorio dormitorio y las otras cosas de necesidad para cozina, despensa y otras oficinas y con la misericordia de Dios nuestro Señor que ayuda a nuestro reparo y provisión y algo que metimos y truximos a la comunidad con las limosnas de las devotas personas que es más que merecemos y la mayor mengua que tenemos y estamos es estando aver su bendición y Regla para veynte y una Religiosas que estamos encerradas por que demás de la Regla y orden que estos devotos padres y Religiosos sus súbditos nos han dado, querríamos nos mandase dar y diese Regla que sigamos como Religiosas encerradas y también para otras personas que quisieren tomar el hábito de la Tercera Regla porque con todo Dios nuestro Señor se alabe y nosotras seamos consoladas, por tanto con la mayor reverencia y acatamiento que podemos lo suplicamos a vuestra Paternidad cuya vida devoto y muy santo estado dios nuestro Señor acreciente y conserve en su santo servicio. De la ciudad de Andújar a los quatro de Março de MDVI años (Montoya, III, 1619: 63-64).



Figura 3. Capilla mayor de la iglesia del monasterio de Jesús y María de Andújar.
(El retablo y los bienes muebles fueron destruidos durante la Guerra Civil)

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

La relación de los mínimos con miembros de la nobleza y con personas cercanas a la corte fue recurrente. Por ejemplo, la duquesa de Baena y condesa de Cabra, Francisca Fernández de Córdoba, erigió en 1589 el convento de Cabra (Córdoba) o Cristóbal de Angulo y Juana Ponce de León el de la capital cordobesa (Montoya, III, 1619: 74-75 y 67). De vuelta al reino de Jaén, Mencía de Mendoza, camarera de la emperatriz Isabel de Portugal, fundó en su villa de Noalejo, en 1556, el convento de mínimos que atendería la parroquia de la localidad. De este modo, "Labró la fundadora todo el convento y la iglesia parroquial que los frayles sirven" y la dotó de numerosas reliquias, entre ellas "el trasunto de la sábana en que embolvieron a Christo, a cuya causa se hace en el lugar una de las mejores ferias de la Andalucía", que le había regalado el Emperador. Curiosamente, el patronato recayó sobre María de Barrionuevo, esposa del repostero mayor Diego Maldonado de Benavides (Montoya, III, 1619: 73).

Una casa de menor entidad, la de Torredonjimeno, también fue fundada por una mujer, Isabel Guiral, en 1604 y, según informaba el cronista de la orden, fray Lucas de Montoya, en su tiempo, el patronato estaba en manos de otra mujer, Juana Cuello de Lazárraga (Montoya, III, 1619: 75).

En el ámbito de la familia trinitaria, las fundaciones femeninas de Andújar y Martos tuvieron a dos mujeres como protagonistas, Luisa Muñoz Ximena y Aldonza de Ribas, respectivamente. En su proceder encontramos muchos puntos en común y, por eso, presentaremos a estos dos monasterios a través de una comparación de sus protagonistas, atendiendo también a las diferencias que ilustraron sus vidas y acciones.

Ambas pertenecían a familias de la oligarquía local y las fuentes subrayan su fuerza y temperamento, destacando a doña Luisa como "una muger varonil, dispuesta, de mucho gobierno y de no poca hermosura". Las dos mostraron desde muy jóvenes su profunda piedad, pensando pronto en hacerse religiosas beatas. A doña Aldonza, sus padres no pudieron casarla, como era su deseo, para quitarle de la cabeza la idea de ser beata, ya que la muerte pronta de los mismos evitó este estado. Doña Luisa y su hermana Isabel esperaban que, tras el fallecimiento de sus progenitores, pudieran "juntas retyrarse a una casa con la parte de su hacienda y echarse (como suelen decir) unas tocas de Beatas"[23]. No obstante, doña Luisa se tuvo que casar con uno de sus iguales, un rico caballero, Fernando Díaz de Cazalilla, con el que incrementó considerablemente su hacienda y al que sobrevivió.

Doña Aldonza, una vez muertos sus padres, decidió llevar una vida independiente con respecto de sus hermanos. Muy a pesar de estos, vivió en su propia casa, en la que más tarde constituiría un beaterio o recogimiento que, después, se convertiría en monasterio. Pero no solo pareció mal a sus hermanos el que no se fuese a vivir con ellos y mantuviera

[23] Archivo del Convento de *San Carlo alle Quattro Fontane,* Roma [ACSCR], López, 1684: 1507: Domingo López. *Crónica de la Provincia de Andalucía* (1684), ms. 267, f. 1507.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

su casa, sino que también les molestó que, por consejo de un fraile de Jaén, vistiera el hábito de tercera trinitaria, para más tarde crear el recogimiento.

Otro punto en común entre las dos fundadoras fueron las dificultades que tuvieron que superar para ver cristalizado su deseo de fundar una institución mendicante. De este modo, si para doña Luisa la primera negativa de su hermana a ser monja, casi derriba sus aspiraciones; doña Aldonza tuvo que vencer "quantas dificultades se le ofrecieron, así de parte del Ordinario, como de la Villa y de la Religión, que fueron muchas haciendo en todo alardes no pocos de la Fe que tenía en la *Santísima Trinidad* "[24]. Pero, si para otros intentos fundacionales estos trances hubieran sido su final, en los casos de Martos y Andújar, el fuerte respaldo económico con el que contaban las fundadoras permitió que no cejasen en su empeño. Así lo clarifican las palabras de la hermana de doña Luisa que, ante el temor del fracaso del proyecto, le recordaba que "hay haçienda para todo"[25] e insistía en "su constancia y valor, sin perdonarse a todas diligencias y gastos y para todo le daba Dios y todo le sobraba"[26].

El resultado fue común, ya que ambas vieron materializados sus proyectos, doña Luisa en la *Purísima Concepción* de Andújar, el ocho de diciembre de 1587, y doña Aldonza en la *Santísima Trinidad* de Martos, el diez de marzo de 1595, hermanándose aún más estos dos cenobios al tener como fundadoras del segundo monjas de Andújar. En estos primeros pasos, ambas se rodearon de familiares, doña Luisa con su hermana y dos sobrinas, y doña Aldonza con dos sobrinas. Además, abrieron las puertas de sendas instituciones a las mujeres de su linaje que eligieran el estado de monja.

Una y otra levantaron dos instituciones ejemplares en sus poblaciones, íntimamente unidas a la nobleza y oligarquías locales. En Andújar fueron los Valenzuela los patronos de su capilla mayor, destacando Martín de Valenzuela y su sobrino Luis de Benavides y Valenzuela. En Martos fueron los Ortega, descendientes de la fundadora, quienes gozaron de este patronato. Al mismo tiempo, los dos monasterios entablaron una intensa relación con el cabildo secular de sus respectivas localidades, gracias también a la devoción común a la Inmaculada Concepción que, en ambos cenobios, presidía su retablo mayor y a la cual realizaron sus votos.

También existieron algunas diferencias y, así, una consecuencia del matrimonio de doña Luisa fue que la fundadora andujareña, por su condición de viuda, nunca llegó a desempeñar ninguna prelacía en su cenobio "porque decía que la que avía sido casada que como avía de mandar a las Vírgenes, que son superiores a las casadas por el estado; y así solo con servirlas estaba ella gloriosa"[27]. Doña Aldonza, en cambio, como expresión de esas continuas dotes de gobierno de las que nos hablan los cronistas, sí fue priora de la fundación que acababa de erigir.

[24] ACSCR, López, 1684: 1532.
[25] ACSCR, López, 1684: 1510.
[26] ACSCR, López, 1684: 1532.
[27] ACSCR, López, 1684: 641.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

Otra orden en la que también las mujeres tuvieron un peso destacado fue la del Carmen. La rama femenina de la reforma había arrancado en el territorio de la actual provincia de Jaén en la villa de Beas de Segura, en 1575, con la presencia de la propia Santa Teresa, en una labor que parecía casi imposible y que, nuevamente, con dos mujeres como fundadoras, las hermanas Catalina Godínez y María de Sandoval, se consiguió[28]. El cierre de la política fundacional descalza tuvo lugar en la capital diocesana donde, tras varios intentos fallidos, en 1615, se constituyó la última fundación carmelitana de la Edad Moderna, de mano del que fuera caballero veinticuatro, Francisco Ulloa Palomino y de su mujer, Luisa de Quesada y Valenzuela. Tras un tortuoso camino consiguieron materializar su deseo fundacional y no solo entregaron su hacienda para ello, sino también a tres de sus hijas y a un hijo, monjas y fraile descalzos. Para el monasterio de Jaén vinieron desde *La Encarnación* de Baeza las tres hijas del matrimonio fundador, Mariana de Cristo, Luisa de la Trinidad y María de San Gabriel, que pusieron en marcha la nueva fundación[29].

En un primer momento, se establecieron junto a la parroquia de San Lorenzo, en las casas de los fundadores. En junio de este mismo año se trasladaron a la collación de Santa María, fuera del portillo de San Sebastián, en unas casas que pertenecieron a Alonso de Guzmán y donde dispusieron una pequeña iglesia que sería sustituida por la actual en 1678. En torno al templo se irían renovando las dependencias del cenobio, conservando, en algunas zonas, parte de la estructura de aquellas casas señoriales que compraron por cuatro mil ducados y a las que se fueron uniendo otras propiedades limítrofes para conformar el gran solar que hasta la actualidad poseen.

El monasterio de Jaén se consideró como uno de los mejores con los que contó la reforma en Andalucía.

> Era la casa muy capaz, y con pieças excelentes; en una se dispuso la Iglesia, en las demás la vivienda, que es grande, y de las mejores comodidades de vistas, agua y huerta de los que yo he visto en la Orden, porque la huerta poblada de naranjos, y limones sirve de devota recreación (Santa María, 1655: 50-51).

Esta calidad de la fábrica tuvo plena consonancia en el linaje de sus moradoras, siendo el monasterio de Jaén que más alta dote cobró a sus aspirantes, mil ducados, en tiempos que el resto lo hacía entre setecientos u ochocientos. A través de la crónica de fray Francisco de Santa María conocemos a algunas de sus monjas, en particular, Juana de Monroy, hija de Cristóbal de Biedma y Luisa de Monroy, que se acompañó tanto de una extensa

[28] Aunque en los territorios de la actual provincia de Jaén, Beas de Segura era la cabeza de una de las dos vicarías dependientes de la orden de Santiago (Beas y Segura). No dependía del diocesano de Jaén, ya que por su situación geográfica se vinculaban al prelado de Cartagena. Al tratarse de una jurisdicción de orden militar se hacía mucho más difícil la creación de un monasterio, sobre todo si se trataba de una villa como Beas en la que ya existían dos, uno de ellos de monjas extremadamente pobres, *la Concepción*, de terceras franciscanas. La labor de las hermanas Catalina Godínez y María de Sandoval fue trascendental para materializar esta fundación.

[29] Sobre este monasterio: Eisman (1999).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

dote, que superaba los tres mil ducados, además de alhajas y piezas de platería para la sacristía, como de cuatro sobrinas[30].

En la fundación del monasterio de Baeza encontramos a Aldonza de Mendoza, hija de Luis de Mendoza quien, tras enviudar, había optado por el estado clerical y fue canónigo de la catedral. Don Luis aportó sus bienes para el nuevo cenobio y la dejó a ella como fundadora, por lo que tuvo que abandonar el monasterio de Santa Clara de Baeza, donde era monja, y trasladarse al nuevo cenobio bajo la advocación de la Encarnación (Santa Teresa, 1683: 247).

Por último, un capítulo muy interesante, pero con unas consecuencias menos directas en el ámbito de la arquitectura conventual de mayor entidad, lo encontramos en los grupos de beatas que terminaron asistiendo a la transformación de sus beaterios en monasterios. Un buen número de ellos lo fue de clarisas, por ejemplo, San Nicasio de Úbeda (finales del siglo xv) con Leonor de Molina; Santa Clara de Villanueva del Arzobispo (1503) con Teresa Sánchez; Jesús María de Alcaudete (1578) con Leonor e Isabel de la Tuvilla y Angulo; Santa Catalina de Baeza (1583) con Francisca Díaz y sus hijas, nietas y sobrinas; la Concepción de Beas de Segura (1507) con Francisca Rodríguez, Catalina Martínez e Isabel de la Cruz y, finalmente, Santa Ana de Jaén (1584) con María Baptista, Catalina de San Pablo y María de la Concepción. Otros cenobios, también de clarisas, como San Juan de la Penitencia de Cazorla (1515) o Santa Isabel de los Ángeles en Villacarrillo (1576), tuvieron sus inicios en beaterios. Su regularización como monasterios llevó aparejada, por lo general, un impulso a sus fábricas, en algunas ocasiones, alentada por los prelados que promovieron este cambio jurídico y a los que se solían sujetar (Serrano, 2008: 72-73).

BIENHECHORAS

Más allá de las mujeres fundadoras, que dotaban a la nueva comunidad de un ámbito arquitectónico donde iniciar sus pasos, nos vamos a encontrar a aquellas que actúan como bienhechoras y favorecen la construcción de espacios concretos. Entre ellas, y también en relación con las carmelitas, traemos a María de Mendoza, esposa de Francisco de los Cobos que, como señora de la villa de Sabiote, ayudó a las descalzas para trasladarse de su primer emplazamiento, ubicado en las casas del alcaide Luis de Teruel y Luisa de Pareja, su esposa. Con sus aportaciones "se fabricó un quarto del convento con las oficinas bastantes i a quatro de iunio de 1587 se trasladó el Santísimo Sacramento de la casa del Alcaíde a la iglesia nueva" y el citado fundador favoreció que el patronato pasara a la casa de Camarasa[31].

[30] Doña Francisca y doña Antonia Teresa fueron primero dominicas y, una vez conseguida la licencia necesaria para el cambio de orden, pasaron al monasterio de carmelitas descalzas. Un traslado que no estuvo exento de trabas, pues se había prohibido que entraran nuevas monjas a *Santa Teresa* por el deseo que había de trasladar a Jaén la comunidad de *San José del Salvador* de Beas (Santa María, 1655: 60-62).

[31] La comunidad también recurrió a Ana Félix de Guzmán, esposa del marqués de Camarasa, que auxilió económicamente a las monjas y les regaló varias piezas entre las que destacaba una caja de plata, varias tallas para ornar

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

En el marco de la Orden de Predicadores, tenemos amplia constancia del importante papel desempeñado por fray Domingo de Baltanás en el monasterio de *Santa Ana* de Villanueva del Arzobispo, su localidad natal. Gracias a su mediación, la duquesa de Béjar, Teresa de Zúñiga, madre de fray Lorenzo Suárez de Figueroa y Córdoba, obispo de Sigüenza, apoyó con sus limosnas a esta fundación. Con su aportación se levantó el monasterio y se efectuó la compra de cuatro molinos en la ribera del Guadalquivir y uno más de aceite. El cenobio utilizó las casas de los padres de Baltanás, que este compró por un precio muy bajo a sus hermanas, de ahí que la orden entregara a los familiares del fraile el derecho de enterramiento en la capilla mayor y que se ofreciera una misa por fray Domingo el día de San Miguel de cada año. La aceptación de este cenobio por parte de la orden tuvo lugar el veintisiete de marzo de 1540 (López, 1621: 210)[32].

monjas promotoras de la arquitectura mendicante

Para finalizar, recordaremos algunos ejemplos de monjas promotoras de la arquitectura de sus monasterios. Comenzaremos en el de Santa Clara de Alcaudete, fundado por Alonso Fernández de Córdoba y María de Velasco, señores de la casa de Montemayor y, ella, condesa de Siruela, que, en 1500, obtuvieron licencia pontificia para erigir dos conventos franciscanos en su villa, uno de frailes y el otro de monjas. En cuanto a este último, antes que el edificio estuviera hecho, llegó desde Santa Clara de Córdoba sor Leonor de Montemayor, hermana del fundador, acompañada de otras religiosas que se establecieron junto a la parroquia de Santa María. Desde allí, sor Leonor, gobernó la construcción y puesta en marcha el nuevo cenobio[33]. En palabras de fray Alonso de Torres,

> La fábrica de este monasterio fue hija de la generosidad de tan grandes y nobles pechos, como se denota bien su dilatado edificio, fundado en un lugar de los principales de la villa. Su iglesia es un templo espacioso, cuya capilla mayor, patronato y entierro, es de los condes, con los escudos de sus armas (Torres, 1683: 430-431).

En el real monasterio de Santa Clara de Úbeda ha quedado la huella de Andrés de Vandelvira (h. 1505-1575) gracias a la iniciativa de su abadesa, sor Catalina de Biedma. El maestro de Alcaraz intervino en diversos espacios de este cenobio, en concreto, en la

el templo y ajuar para la sacristía (Santa María, 1655: 157-159). Sobre los deseos fundacionales del matrimonio Cobos-Mendoza y, después, los de doña María ya viuda, véase Ramiro, (2021: 286-287).

[32] "Dalla copia autentica d'un istrumento fatto nel 1542 che contiene la donazione fatta dal P. Fr. Domenico de Valtanás Mexía fondatore del predº Convento di Santa Anna di Villannova dell'Arcivescovo della capella principale del medesimo a sui tea / talli e discendenti loro con licenza del Prl de Andaluzia, si ricava che il Monastero fu fondato in parte nel suolo della Casas Valtanás donato o venduto ad un prezio assai inferiore al P. Fr. Domenico dà detti suoi Fratelline la fondazion fu nel 1540". AGOP, *Serie XIV, Libro KKK,* ff. 272-272v.

[33] Como solía ocurrir en este tipo de fundaciones nobiliarias, en *Santa Clara* de Alcaudete entraron ocho hermanas del fundador, ocho nietas y dos sobrinas (hijas de los condes de Santisteban).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

portada claustral del refectorio y en el coro alto (Galera, 2000: 83-85; Serrano, 2008: 580). Al igual que ocurrió con otras obras de Vandelvira en el ámbito de la familia franciscana, como la capilla mayor de San Francisco de Baeza, el cronista fray Alonso de Torres destacó su valía "El coro alto es de hermosísima fábrica, en una media naranja que le corona con variedad de pinturas […]" y "el claustro es de muy bien dispuesta arquitectura todo de piedra […]" (Torres, 1683: 416-417).

Sor Ana de Pimentel y Godoy, viuda de Cristóbal Delgadillo y Sotomayor, dejó Sevilla y entró con sus cuatro hijas en el monasterio de la Concepción de Porcuna. Gran bordadora, no solo trabajó para su cenobio sino también para la parroquia del pueblo y para el convento de Écija, donde bordó una manga para cruz. Durante su priorato, aprovechando las remesas que sus hijos le enviaban desde Indias, mandó hacer el pozo con el que satisfacer las necesidades de la comunidad, un lienzo del claustro y otras dependencias de la clausura. Su hija, Ana Pimentel, también invirtió el dinero que le mandaban sus hermanos en la fábrica conventual y, de manera especial, en la del templo, que vistió con ricas telas y para el que costeó una custodia[34].

En el monasterio de Santa Teresa de Jaén entraron monjas dos hijas del maestro mayor de la catedral, Eufrasio López de Rojas (h. 1628-1684). Se trataba de sor Úrsula de San Eufrasio y sor María Manuela de la Encarnación, que se convirtieron en verdaderas promotoras de la arquitectura conventual, en concreto, de la iglesia. Tal y como afirma Galera Andreu, la vinculación de López de Rojas con el monasterio carmelitano se asemejó a la de un patrón, ya que la hacienda dejada por el fundador se había quedado corta para tan magna empresa. Si la capilla mayor se destinaba a los Palomino-Quesada, para el arquitecto se reservó el altar lateral, dedicado a San José, donde aún hoy está su sepultura. La relación de López de Rojas con este monasterio nos recuerda al apoyo que dio Francisco Gómez de Mora a las monjas de San José de Ávila que, junto con el matrimonio Guillamas, fueron los artífices y posibilitadores del templo carmelitano, calificado por Cervera Vera como "obra predilecta de Mora" (Cervera, 1982: 34).

López de Rojas se unió estrechamente a este monasterio por sangre, ya que sus hijas se encontraban en él, y por vecindad, pues su casa estaba a espaldas del mismo. Una proximidad que le permitió compaginar sus trabajos al frente del templo mayor con el cercano cenobio y, al mismo tiempo, desarrollar una labor urbanística de primera magnitud[35]. Su hija María Manuela "solicitó con su padre la fábrica de esta yglesia" (Galera, 1979: 172) y don Eufrasio levantó un templo a la medida de la comunidad, cuya fábrica se dispuso como muralla del monasterio y ayudaba a preservar la tan ansiada intimidad del mismo, evitando el enseñoreo en una ubicación en desnivel.

[34] Así lo recoge fray Antonio de Lorea en su manuscrito *Historia de la provincia de Andalucía de la Orden de Predicadores,* año 1680. La transcripción referente al monasterio de la *Concepción* de Porcuna fue realizada por Recuerda (2014. 110-114).

[35] Archivo Histórico Municipal de Jaén, *Acuerdos Capitulares,* 29 de julio de 1679. "Se vio un memorial que exhibió el Sr. Don Antonio Fernández de Biedma de lo que ha de tener la obra que se aderece".

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

También las hijas de otro de los maestros mayores de la catedral de Jaén, Juan de Aranda y Salazar (*ca.* 1600-1654), fueron monjas, concretamente en el monasterio de Santa Ana. Sor María de San Juan y sor Luciana de San Buenaventura entraron en este cenobio con el que su padre tuvo una especial ligazón, no solo por motivos familiares, sino porque había sido instituido como monasterio por el obispo Francisco Sarmiento de Mendoza en 1584, a partir de un primer beaterio, y estaba sujeto al propio prelado por lo que los maestros mayores eran responsables de su fábrica[36].

UN ESTUDIO DE CASO: EL MONASTERIO DE LA *CONCEPCIÓN* DE ÚBEDA

UNA FUNDACIÓN COSTOSA

Este monasterio de carmelitas descalzas nos servirá para ilustrar mejor la realidad sobre la que estamos trabajando. Aquí nos vamos a encontrar con una fundadora, una serie de bienhechoras y varias monjas que actuarán como promotoras de la arquitectura de esta institución mendicante[37].

En 1595 se fundó este monasterio ubetense, que se convirtió en un excelente colofón para el período de esplendor que vivió la reforma carmelitana durante el episcopado de Francisco Sarmiento de Mendoza (1580-1595). Este prelado fue uno de los más eminentes protectores y favorecedores de la expansión de esta orden por el obispado pues "como a nuestro Prelado le llevaban los ojos y voluntad la virtud y santidad, favoreció mucho a los Padres Carmelitas Descalzos, casi todos sus conventos en este obispado de fundaron en este tiempo"[38].

La licencia para la creación de este cenobio ubetense fue firmada por Sarmiento de Mendoza el veintinueve de marzo de 1595 y las primeras monjas lo instituyeron el nueve de junio del citado año a la una de la madrugada, el mismo día en el que moría don Francisco. La singular coincidencia se asoció con algunas sospechas que afirmaban que, de haberse intentado después, la fundación no hubiera tenido lugar por ser los sucesores de Sarmiento poco proclives a este tipo de empresas, algo que no fue así exactamente, pero sí es cierto que hubiesen existido más impedimentos ante el singular patronato que se planteó.

Fue precisamente uno de los subordinados del santo de Fontiveros, fray Fernando de la Madre de Dios (Ortega Cabrio), suprior del convento ubetense en el momento de la muerte de San Juan de la Cruz en 1591, quien encauzó el deseo de su prima, Jerónima

[36] El afán de Aranda era que también entraran al monasterio sus dos hijas menores (Serrano, 2008: 581).
[37] En relación con este monasterio, véase: Serrano (2012).
[38] Biblioteca Nacional de España, *Mss.* 5583, Francisco de Rus Puerta, *Segunda parte de la Historia eclesiástica del obispado de Jaén,* f. 172.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

Enríquez, de erigir un monasterio de religiosas de su orden en la ciudad de la Loma. Doña Jerónima era viuda de Cristóbal de Soto y no tenía hijos, con lo que se facilitaba que invirtiera su hacienda en una empresa de este tipo. Con esta acción se ilustraba el juicio que merecía tan insigne carmelita "persona de mucho crédito en aquella Ciudad, así por tener en ella ilustres parientes, como por su mucha virtud, en que fue muy señalado". De este modo, se unían los deseos fundacionales manifiestos por los dos parientes y el apoyo económico que doña Jerónima brindaba. Con este fin, la fundadora entregó unas casas en la collación de Santo Tomás y una renta de cien ducados anuales con los que se pondría en marcha la fundación.

Así, surgió el monasterio de carmelitas descalzas de Úbeda bajo la advocación de la Limpia Concepción, titular que tuvo gran fama en los conventos y monasterios giennenses desde fechas muy tempranas, como hemos visto, pese a las dificultades que generaba esta "piadosa creencia" y que mostraba a los carmelitas como sus defensores.

El espíritu de la reforma teresiana fue portado por algunas de las más importantes protagonistas de la descalcez, un total de seis monjas que llegaron a Úbeda. El veintidós de abril de 1595 se había nombrado como priora a Ana de la Encarnación, religiosa procedente del monasterio de San José de Sevilla, donde había desempeñado el mismo oficio. En su discurrir hacia Úbeda, la madre Ana pasó por Granada –allí había sido maestra de novicias, supriora y priora–, donde recogió a María de la Cruz, quien la sucedió en el priorato ubetense, y, a la entonces postulante, Ana de Aybar y Lasso de la Vega que, una vez profesa, se convertiría en María de la Paz. Junto a estas religiosas llegaron dos monjas del cenobio de Beas, aquel fundado por Santa Teresa en 1575, María del Sacramento, natural de Iznatoraf, que sería la tercera priora de Úbeda, y Ana de la Madre de Dios. A ellas se sumó María del Sacramento, procedente del monasterio de Sabiote[39].

Pronto se fueron sumando las hijas de algunos de los principales linajes de Úbeda. Así fue el caso de Isabel de la Concepción, hija de Jorge Mexía Porcel y Luisa de Molina Cabrío, o Eufrasia de San José, que en el siglo fuera Blanca Dávalos, hija de Diego Dávalos y Catalina Esquivel de Rivera. Junto a ellas vivía la fundadora, Jerónima Enríquez, en una casa aneja al monasterio, comunicada con la iglesia por medio de una reja y confesionario. Las relaciones entre ella y la comunidad fueron haciéndose cada vez más difíciles, hasta tal punto que rescindió el contrato de patronato.

Las causas de este enfrentamiento se justificaron, en gran medida, por el fuerte temperamento de la fundadora, que casi quería actuar como una priora, cuando ella ni tan siquiera había profesado y parecía que más que con monjas trataba con sirvientas. Sin duda, se materializó de forma clara una realidad contra la que había luchado Santa Teresa y que se convirtió en uno de los pilares de la reforma carmelitana. Por todos los

[39] Manuel Morales publicó la biografía de María de la Cruz, siguiendo el manuscrito conservado en el archivo del monasterio de la Concepción de Úbeda (AMCÚ) (1995) y también nos da información sobre Ana de la Encarnación. Asimismo, este autor, realizó estudios y ediciones de otras obras conservadas de María de la Cruz, tanto en el propio monasterio, como en el Archivo Histórico Nacional de España (2001).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

medios, había que evitar el "aseglaramiento" de las comunidades de monjas, en las que, con frecuencia, se inmiscuían fundadores, patronos y bienhechores[40]

Por las palabras que le dedica fray Francisco de Santa María, doña Jerónima debió tener un carácter fuerte "porque no siempre acompaña a la santidad la condición prudente, blanda y tratable: la de Doña Jerónima era rígida, puntosa, imperiosa y por estremo amiga de su voluntad y pensó que traía Monjas para governarlas a su gusto, aunque fuese con menoscabo de sus leyes, siendo éstas a quienes de justicia se debe la primera ara" (Santa María, 1655: 68).

Los diferentes autores que han estudiado la historia de este cenobio no coinciden en la fecha en la que tuvo lugar este acontecimiento. De hecho, se ha planteado que fuera en el mismo año de la fundación, cuando el provincial liquidó el contrato con la patrona, aunque no sería hasta 1605 cuando doña Jerónima desistiera totalmente de sus derechos, enfadada por el previo trasladado del monasterio en 1602[41]. También se ha barajado que el enfrentamiento entre las monjas y la fundadora motivó la expulsión de las primeras de la casa de la segunda en la citada fecha (Torres, 2005: 441). Ruiz Prieto, sin embargo, defendió que el monasterio siempre permaneció en las casas de la fundadora (Ruiz Prieto, 1906-2006: 185). Todo ello demuestra la confusión que ha existido sobre los orígenes y primeros momentos de este cenobio.

De lo que se tiene verdadera certeza es que, en el marco de esta difícil situación, las monjas se vieron obligadas a abandonar las casas entregadas por doña Jerónima y a tener que adquirir a unas viviendas propiedad de Francisco de Molina que, a su vez, lo eran del Santo Oficio de Granada. Esto lo desconocían las religiosas, lo que las llevó a un pleito que alteró, aún más, la vida de la comunidad. Además, estas viviendas se encontraban en un estado deplorable y fue necesario ejecutar importantes reformas para poderlas habitar. Una serie de gastos que se incrementaron con el citado pleito, todo esto cuando la comunidad carecía de medios. De ahí el enfado del obispo de Jaén, Sancho Dávila (1600-1615), que incluso llegó excomulgar a las religiosas[42]. Todos estos acontecimientos tuvieron lugar durante el gobierno de María de la Cruz y pusieron de manifiesto una realidad, la necesidad de un buen fundador.

la consolidación

Estas difíciles circunstancias pudieron haber conducido al fin de la comunidad de Úbeda. No obstante, sus monjas hicieron frente a las contrariedades y sacaron a flote su fundación, gracias, en gran parte, a sus propias dotes. Para ello fue determinante la llegada en 1621 de Catalina Serrano y su hija, Catalina de Mendoza, lo que supuso un gran alivio

[40] Como vimos al comienzo de este trabajo (Santa María, 1655: 247).
[41] El traslado tuvo lugar durante el primer priorato de María de la Cruz (1601-1604).
[42] Al seguir la narración de María de la Cruz comprobamos cómo Sancho Dávila las excomulgó por haber realizado un traslado que no era apoyado por la mayoría de las monjas, sino que materializaba un mandato del entonces provincial (Morales, 1995: 59-60).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

para la comunidad. Ambas aportaron los medios económicos necesarios para adquirir los inmuebles y emprender las obras del nuevo cenobio. Desde 1607 se planificó esta compra y, en 1612, ya estaban comenzadas las obras de la iglesia (fig. 4) (Almagro, 2007: 358). Ahora llegaba el momento de saldar las muchas deudas que tenían las carmelitas, buena parte de ellas fruto de la mala previsión y de la precipitación en la decisión tomada en relación con la fundadora "pero las mudanças de sitio y fábrica de el Convento las dexaron entonces muy gastadas" (Santa María, 1655: 68-76)[43].

Catalina Serrano fue la piedra angular de la casa ubetense. Viuda del licenciado Ruy Díaz de Mendoza, caballero de Alcántara y oidor de las chancillerías de Valladolid y Granada, era hija de los señores Martín Serrano y Polonia Romero, oriundos de Segura de la Sierra. María de la Cruz le pidió que accediera al patronato de la capilla mayor, vaco tras el enfrentamiento con Jerónima Enríquez, pues sabía del anhelo de doña Catalina por trasladar el cuerpo de su difunto esposo a esta localidad. Los deseos de vida consagrada de la hija, la profesión de su hijo, Rodrigo de Mendoza –que había sido menino de los reyes Felipe III y doña Margarita– en el convento de los Mártires de Granada y sus propias inclinaciones, la condujeron al monasterio ubetense, no solo como patrona, sino como monja junto a su hija[44].

> Y a esta saçón supimos la entrada del sancto cavallero en religión en este convento. Y como su madre doña Chatalina quería haçer una memoria en esta çiudad y poner donde hiçiese este patronato los güesos del señor Ruy Díaz de Mendoça; pues como se supo esto, la madre priora que entonçes era le escrivió suplicándole que fuese servida de reçibir esta casa por suya en la qual deseávamos servir y se haçía en nuestras pobres oraçiones. Y díjole lo que por acá se avía sabido del intento que tenía su merced de haçer en esta çiudad y significóle la neçesidad deste convento y otras cosas, a las quales respondió agradeçida. Y entre otras, dijo que la niña / doña Chatalina María no tenía aún edad de poder elegir lo que le convenía en estado y que hasta que la tuviese y conoçiese, era toda la haçienda y lo demás suyo, que no avía de haçer nada; y así se quedó por entonçes todo en silencio (Morales: 2001, pp. 138-139).

[43] La propia María de la Cruz reconocería que, de no haber sido por Catalina María de la Santísima Trinidad, "ni tuviera el convento la casa que tiene y tendrá dándole Dios vida" (Morales, 1995: 59).

[44] Ruiz Prieto recoge que, en 1620, el patrono era Pedro de Segura, que contribuyó a su construcción y que dejó el patronato en manos de su sobrino, Rodrigo de Biedma, regidor de Úbeda, y su esposa, Isabel de Medinilla. Este dato no coincide con el resto de las fuentes consultada; quizás se guíe por la vinculación de Pedro de Segura con el convento de los frailes pues, como ya hemos visto, María de la Cruz buscaba un patrón para la iglesia y monasterio. Asimismo, Ruiz Prieto, afirma que los escudos que campeaban en la capilla mayor eran los de doña Josefa Manuel y su esposo don Luis de la Cueva, dato que sí es cierto (Ruiz, 1906-2006: 185-186).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in



Fig. 4. Fachada de la iglesia del monasterio de la Limpia Concepción, Úbeda

María de la Cruz, siendo priora en 1619, principió una cruzada de oración para atraer a Úbeda a las dos Catalinas. Al tiempo, les enviaba "humildes regalos", que eran contestados con buenas dádivas, tenidas como "limosna de reyna" y con el cada vez mayor

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

deseo vocacional. También se intensificó la correspondencia entre Úbeda y Granada, lo que supuso el enojo de Catalina Serrano, que no quería persuasiones humanas, sino cumplir la voluntad de Dios "¿queréis que ésta [Catalina de Mendoza], después, si no estuviese contenta, se llamase a engaño y se quejase de vos y de mí?".



Fig. 5. Claustro del monasterio de la Limpia Concepción. Úbeda

Con la ordenación de su hijo, las dos Catalinas comenzaron a preparar su entrada en religión y, en todo momento, guardaron una gran discreción. De inmediato, confiaron el asunto al entonces definidor y protector de la provincia, fray Juan Bautista, quien encauzó la vocación hacia Úbeda, conocedor de las necesidades de la comunidad y el momento tan complicado que atravesaba en el marco de la edificación del cenobio (fig. 5). Esta discreción también se pidió para el recibimiento, algo que no se cumplió, pues fueron muchas las personas que se arremolinaron en torno al monasterio para acoger a tan augustas y afamadas religiosas (Morales, 2001: 143-144). Nada más entrar se hizo la escritura de dotes, por la que entregaron más de cinco mil ducados a los que se sumaban otros mil en renta anual, así como una gran cantidad de joyas, vajillas, censos, etc. todo ello sin contar con el patronato que instituyó. Un acompañamiento sin parangón que

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

facilitó su entrada en religión y la de su hija, aun cuando solo había una plaza vacante en el cenobio, lo que obligó a trasladar a una monja a Sabiote.

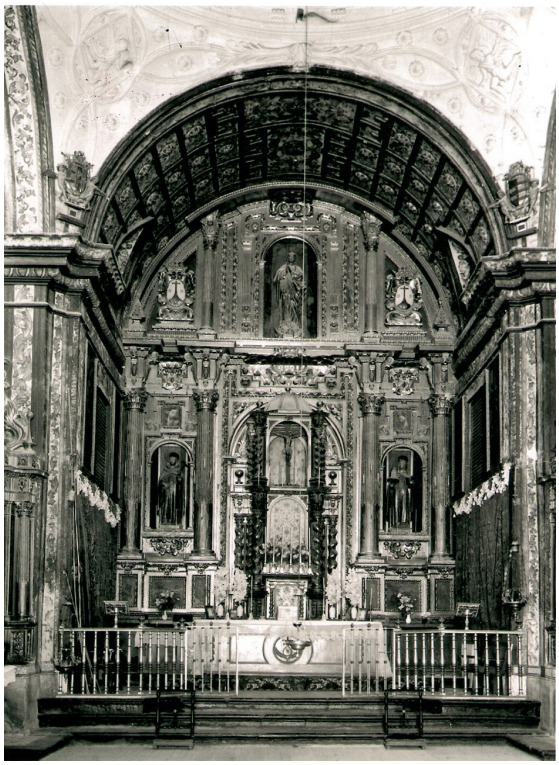


Fig. 6. Capilla mayor de la iglesia del monasterio de la Limpia Concepción. Úbeda (anterior a la Guerra Civil)

De igual modo, instituyó el patronato de la iglesia y capilla mayor donde se enterrarían y dispondrían las armas de su estirpe. También trasladaron los restos de Ruy Díaz de Mendoza, así como los de sus padres y abuelos, y se nombró como heredero del patronato a Miguel Serrano de Benavides, primo de Catalina Serrano, el cual también heredó una parte de la hacienda. Los escudos se dispusieron de la siguiente forma: a la derecha las armas de los Serrano y a la izquierda las de los Mendoza, con la condición de que no podrían ser cambiadas ni añadirse otras, aunque esto no fue respetado. Las dos Catalinas aportaron un riquísimo ajuar compuesto por numerosas obras de arte que comprendían desde lienzos y esculturas de tema religioso, tanto de devociones universales como la Inmaculada Concepción, la Virgen de Belén, la de Guadalupe, San José, San Juan Bautista, San Francisco, hasta otras más propias de la familia, como no podía ser menos, Santa Catalina. Asimismo, ofrecieron numerosos objetos de plata y el ajuar de la mesa (saleros, azucareros, salvillas,

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

jarros, candeleros, fuentes, etc.), sin olvidar piezas de mayor singularidad como un vaso de unicornio, una caja de ámbar, almizcle y algalia y una piedra bezoar[45].

El respaldo económico supuso la prosperidad de una comunidad que vio cómo se levantó su monasterio y se pagaron las muchas deudas con las que cargaba. Pero la muerte de doña Catalina no permitió que se culminasen las obras del templo conventual –el siguiente proyecto– que no se acabarían hasta 1673. Con el discurrir del siglo xvii fueron las venerables Gabriela de San José y Juana de San Jerónimo las que destacaron en la vida claustral. Su fama de santidad y, sobre todo, las amistades de la primera, las constituyeron en verdaderas promotoras y artífices del engrandecimiento del cenobio. Figuras como María de Molina, azafata de la reina María Teresa, mujer de Luis XIV, contribuyeron a la culminación de la fábrica y, más tarde, con la iglesia ya acaba, Josefa Manuel de Hoces, mujer de Luis de la Cueva Carvajal, marqueses de Santa Cruz, aportaría los bienes necesarios para los proyectos ornamentales[46]. La mediación de la madre Gabriela supuso el impulso definitivo a las obras de la iglesia conventual (fig. 6), que se consagró el siete de octubre de 1673 con una gran celebración, como solía ocurrir en estos casos.

De este modo, se daba por cerrado un proyecto del que resultó un monasterio que todavía se mantiene vivo y que, por falta de un buen respaldo en un momento tan difícil como la fundación, estuvo a punto de fracasar.

[45] AMCÚ, *Mss., Escritura de Capitulaciones y Testamento*.

[46] Ruiz Prieto (1906-2006: 185-186) sitúa a Josefa Manuel como una de las grandes promotoras de la fábrica de la iglesia del convento. Sin embargo, tal y como afirma Torres Navarrete, su vinculación con las carmelitas de Úbeda es posterior, ya que había nacido en 1665 y murió en 1742. Fray Manuel de San Jerónimo destacó como gran promotora en los primeros momentos (construcción del templo) a María de Molina (Torres, 2005: 446).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

ENTRE PORTUGAL Y FLANDES. IMÁGENES, PINTURAS Y PINTORES EN TORNO A LA EMPERATRIZ ISABEL DE PORTUGAL (*CA.* 1520–1539)

María José Redondo Cantera[1]
Universidad de Valladolid

Pocos personajes históricos han sido tan mitificados a partir de una representación pictórica como Isabel de Portugal (1503-1539), emperatriz consorte de Carlos V (1500-1558) durante trece años, a partir de su matrimonio en 1526. Retratada póstuma y magistralmente en el lienzo conservado en el Museo del Prado[2], realizado en 1548 por Tiziano (*ca.* 1490-1576),



Fig. 1. *Isabel de Portugal*. Tiziano. 1548. Museo Nacional del Prado. Madrid

[1] https://orcid.org/0000-0002-5153-8981. Este estudio se ha llevado a cabo gracias al Proyecto nacional I +D+ I "En el palacio y en el convento. Identidades y cultura artística femeninas en Castilla y León durante la Edad Moderna", financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, y en el marco del GIR IDINTAR, "Identidad e intercambios artísticos, de la Edad Media al Mundo Contemporáneo", de la Universidad de Valladolid.

[2] Museo Nacional del Prado, inv. P000415. Mide 117 x 98 cm. Estudios y extensas bibliografías sobre esta pintura en Checa (1994: 272) y Falomir (1998: 214-218).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

a partir de otra pintura, la bellísima imagen "imperial" de la soberana mantiene constante, a lo largo de los siglos, un poder de fascinación a la vez atractivo y distanciador (fig. 1).

Contemporáneamente a sus años de vida –y durante algún tiempo después– otras pinturas y obras artísticas, así como múltiples piezas de carácter suntuario (joyas, vestuario, objetos decorativos, etc.), además de ciertas figuraciones heráldicas, signos epigráficos y diversas manifestaciones efímeras[3], contribuyeron a construir y proyectar una imagen de la soberana en la que primó su identidad como esposa del emperador. A ella se unió la de su pertenencia a la familia real portuguesa y la de madre de la descendencia legítima de la estirpe carolina.

Todo ello estuvo imbuido de un acentuado sentido mayestático, deliberadamente realzado mediante su apariencia, de la que formaron parte piezas de múltiples procedencias, como también lo fueron los artistas que las realizaron.

Introducción

La aproximación que aquí se presenta tiene como objetivo la recuperación de esa dimensión internacional y variada de ciertas imágenes que estuvieron en poder o en relación con la Emperatriz. Poseedoras de acentos peculiares, determinados estos por su origen, su materialidad o sus significados, o bien por su realización a cargo de artistas foráneos, algunos presentes transitoriamente en la corte hispánica, en su momento resultarían igualmente reconocibles como diferentes a las italianas.

Afortunadamente se conservan algunas, acompañadas en ocasiones de la constancia documental de su procedencia o realización y, en su caso, de su vinculación a las respectivas Casas Reales de la pareja imperial. En ciertas obras se puede reconocer, además, un sesgo femenino, ya sea por la tipología de la pieza, por la temática figurada o por su uso.

Una encrucijada familiar

Hacia 1525 la infanta Isabel de Avis la mayor de las hijas de Manuel I de Portugal, llamado "el Afortunado" (1469-1521), y de su segunda esposa, María de Aragón (1482-1517), hija de los Reyes Católicos, se presentaba como la esposa adecuada para el monarca más poderoso de su tiempo, Carlos de Habsburgo, quien ya había obtenido un primer reconocimiento imperial por parte de los electores germánicos en 1520 y que esperaba obtener poco después el refrendo papal, aunque el Saco de Roma por parte de las tropas carolinas en 1527 obligó a retrasarlo unos años, hasta 1530.

[3] Sobre todo, las que tuvieron lugar con motivo de sus entradas ceremoniales en las ciudades a las que llegaba por primera vez y era recibida con toda solemnidad y aparato (Redondo, 2021).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

Durante su infancia y juventud en la corte portuguesa, la infanta se había educado en el ambiente suntuoso desarrollado por su padre, gracias a las riquezas que le llegaban *alem do mar,* y en el aprendizaje de un modo de vida femenina infundido de religiosidad, apoyada esta última en lecturas piadosas, según le había transmitido su madre a partir de la formación que esta última había recibido de la suya, Isabel la Católica[4].

Nos ocuparemos aquí de una serie de obras, en su mayoría pictóricas, pero también escultóricas y no siempre figurativas, como las pertenecientes al ámbito de la epigrafía y la heráldica, de cuya materialización Isabel de Portugal fue partícipe en un sentido amplio, bien como comitente, bien como receptora o en su faceta más conocida como objeto de representación. La mayoría de ellas se llevaron a cabo entre 1520, fecha aproximada de la primera figuración que conservamos de la soberana, y 1539, año de su muerte. Otras piezas que estuvieron en su posesión habían sido realizadas con anterioridad y le llegaron por medio del legado o la donación familiar, como fue el *Políptico de Isabel la Católica.* También excediendo sus límites vitales, su imagen se plasmó con posterioridad en obras que resultaron ser las más difundidas, como fueron las pinturas de Tiziano y las esculturas de los Leoni.

Solo disponemos en nuestros días de una pequeña parte de esas imágenes, aunque sabemos de la existencia de otras que no han sobrevivido. Entre las más interesantes y desconocidas, además de las más personales, se encuentran las que fueron pintadas con destino a su propio espacio palaciego y que denotan el interés que tuvo la soberana por la iluminación y por el retrato infantil. Tales representaciones pictóricas de pequeño tamaño, vinculadas unas a la lectura religiosa, y otras, a la memoria familiar, le servirían de apoyo a sus devociones y al cultivo de sus afectos, lo que contribuiría a afirmar su identidad en sus espacios físicos y en sus ámbitos emocionales más privados.

las primeras representaciones pictóricas de isabel de portugal (*ca.* 1520–1525)

Durante los años vividos por la futura Emperatriz en la corte de los Avis, coincidentes con el primer cuarto del siglo xvi, la Pintura conoció un destacado desarrollo en el reino lusitano[5]. A la importación de obras flamencas de gran calidad que ya habían llegado durante la segunda mitad del siglo xv se unieron, a lo largo de ese período y de las primeras décadas de la centuria siguiente, las pinturas realizadas en Lisboa bajo esa influencia, así como el establecimiento, en el seno y en el entorno de la corte portuguesa, de hábiles miniaturistas procedentes de los Países Bajos, que trabajaron al servicio de la Casa Real de los Avis en las iluminaciones de ricos libros y en la decoración de documentos de

[4] Sobre la cultura libresca de Isabel de Portugal, tanto desde el punto de vista de su contenido literario como de sus aspectos formales, véase el excelente estudio de Gonzalo (2005, 1: 169-225).

[5] Sobre la pintura de esta época destacó la exposición *Primitivos portugueses (1450-1550). O Século de Nuno Gonçalves*, comisariada por Seabra (2010). Una versión reducida en *Primitivos* (2011). Acerca de la pintura de esta época y su prolongación hasta la segunda mitad del siglo xvi, véase también Serrão (2001).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

carácter genealógico. Entre ellos destacó Antonio de Holanda (*ca.* 1480-1557)[6], quien años más tarde trabajó un tiempo en España para la soberana y sentó las bases para un cierto desarrollo de la miniatura cortesana.

Las dos pinturas más antiguas con la figura de la infanta portuguesa que han llegado hasta nosotros se hallan estrechamente vinculadas al contexto familiar de su procedencia. Ambas obras fueron realizadas por artistas flamencos durante un intervalo de tiempo relativamente corto. Aunque la figuración de la joven se debió en ambos casos a su pertenencia a la familia real lusitana, cada una de las imágenes obedeció a planteamientos y a fines muy diferentes.

La imagen dinástica de la joven Isabel de Portugal. La *Fons Vitae*

La primera representación pintada que nos ha llegado de la futura esposa de Carlos V forma parte de la amplia composición conocida como *Fons Vitae* (fig. 2), perteneciente a la *Casa da Misericórdia* de Oporto (Portugal), institución que estuvo situada bajo la protección de Manuel I. La autoría de la tabla ha sido adscrita al círculo de Bernard van Orley (*ca.* 1488-1541) y su datación se ha fijado en torno a 1518-1521 (Días, 1995: 61). En ella se representa un tema iconográfico singular, consistente en la adoración de una visión mística, compuesta por la aparición de un *Calvario* por encima de una fuente en cuya pila se recoge la sangre que brota de la herida del costado de Cristo. Alrededor de ella se disponen numerosos personajes arrodillados, pero la ausencia de definición en los rasgos de la mayoría de ellos permite pensar que la pintura, pese a su gran tamaño (267 x 210 cm), fue realizada en Flandes y posteriormente trasladada a Oporto.

La acentuada caracterización que presenta el eclesiástico mitrado situado a la izquierda y el acusado tamaño de su figura permiten identificarlo como el comitente de la pintura, Pedro Álvarez de Acosta (Dias, 1995: 67 y 79), obispo de Oporto entre 1507 y 1535, muy vinculado posteriormente a la emperatriz[7].

Los miembros de la familia real portuguesa resultan también claramente reconocibles, no tanto por sus rasgos, sino por el privilegiado lugar que ocupan en el primer término y por la indumentaria que visten, confeccionada con tela de oro, terciopelo y piel de armiño, materiales significantes de majestad y, a su vez, manifestación de la opulencia disfrutada en la corte manuelina. Isabel, la mayor de las infantas, se sitúa entre la reina[8] y su hermana, Beatriz de Portugal (1504-1538), posteriormente duquesa de Saboya (fig. 3). Es una de las imágenes más indefinidas que conocemos de Isabel de Portugal, en cuanto a la caracterización de sus rasgos, aunque en su atuendo se manifiesta el gusto

[6] Una biografía breve de este pintor en Deswarte (1997).

[7] Desde 1526 desempeñó el cargo de capellán mayor de Isabel de Portugal. Entre 1535 y 1538 fue obispo de León y, de 1539 a 1563, rigió la diócesis del Burgo de Osma (Soria), donde encargó a Juan de Juni, junto a Juan Picardo, el retablo mayor de la catedral burgense.

[8] Podría tratarse tanto de María de Aragón († 1517), madre de Isabel, como de Leonor de Austria, quien casó en 1519 con el monarca portugués. La muerte de este en 1521 marcaría la fecha *ante quem* de la pintura.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

por lo suntuario de la corte portuguesa, que ella siguió desarrollando durante toda su vida, de acuerdo con su privilegiado estatus.

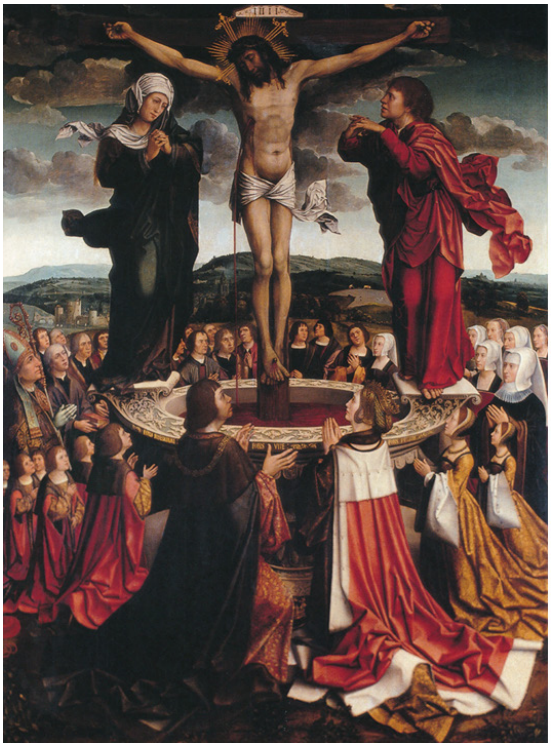




Fig. 2. Bernard van Orley (entorno de). *Fons vitae. Ca.* 1518-1521. Casa de la Misericordia, Oporto (Portugal). Fig. 3. *Fons vitae* (detalle): Isabel de Portugal y su hermana Beatriz

el "retrato de presentación matrimonial" de isabel de portugal

Concertado en octubre de 1525 el enlace matrimonial entre el joven Carlos V y su prima, Isabel de Avis (Fontán y Axer, 1994: 181), se llevó a cabo una ceremonia previa de esponsales por poderes, que se ofició en Almeirim (Portugal) el 20 de enero de 1526. Con anterioridad se habría enviado un "retrato de presentación" de la futura esposa, uso practicado entre las familias de la élite cuando los futuros cónyuges no habían tenido la ocasión de conocerse previamente en persona (fig. 4).

La existencia de esta obra, que probablemente sería de pequeño tamaño, fue testimoniada por el embajador del rey de Polonia ante el emperador, Juan Dantisco (1489-1572), quien relató cómo, con antelación a la boda, el canciller carolino Mercurino Gattinara

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

(1465-1530) le había mostrado la pintura. A pesar de haberse manifestado de modo crítico con algunos aspectos de la corte imperial en otras ocasiones, el polaco elogió sin ambages la belleza de la joven representada en la imagen[9].



Fig. 4. Pierre van Aelst. Entrega de un retrato masculino a una joven dama (detalle del *Tapiz de la Coronación de la Virgen). Ca*. 1502-1504. Palacio Real. Madrid

La pintura de Isabel de Portugal que tenía en su poder Gattinara procedería directamente de la corte de los Avis. No se conoce que, a la inversa, se enviara un retrato del joven emperador a la novia portuguesa, como parece representar la escena del tapiz de la *Coronación de la Virgen* (fig. 4) que se conserva en las Colecciones Reales. Tal vez su

[9] Dantisco afirmó: "la prometida del emperador debe ser hermosísima, a juzgar por la pintura" (García Mercadal, I, 1999: 756).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

condición de monarca reinante le eximiera de esa correspondencia. En cualquier caso, desde hacía años existían obras de pintura, grabado y escultura[10], además de medallas[11], que circulaban por Europa y ofrecían variadas versiones de la imagen del joven Habsburgo.

Una vez llegado a poder de su futuro cónyuge, el "retrato de presentación" de la Infanta portuguesa debería haberse incorporado a la Recámara de Carlos V, pero el rastro de la pintura llegada a la corte española desapareció, tanto en su materialidad como en su seguimiento documental.

Años más tarde los inventarios del emperador (Checa, 2010: 1) recogieron la existencia de otros retratos de la emperatriz, con su correspondiente autoría de Tiziano (Checa, 2010, 1: 266), William Scrots o "Maestro Guillermo" (act. 1537-1553)[12] y un "Maestro Lucas" (Checa, 2010, 1: 140 y 217)[13]. Pero el ejemplar que tenía Gattinara, llegado previsiblemente de Portugal, no consta registrado entre las diversas imágenes de propiedad imperial que representaran a Isabel de Portugal. Sin duda, su autor no era conocido en la corte carolina. Tampoco se ha localizado esa pintura entre los bienes de la Emperatriz. Su pequeño tamaño, la existencia de otros retratos de ella y quizá la misma presencia constante de la soberana en la corte carolina no lo harían necesario. No obstante, la permanencia de ciertos rasgos definidores en los retratos de la emperatriz permite pensar en un prototipo cuyo recuerdo se mantuvo hasta el final de sus días y aún después, tal como se puede distinguir incluso en los retratos de Tiziano, sobre todo en el primero que pintó de la soberana. Tampoco es descartable que se tratara de una miniatura sobre pergamino o papel y que se custodiara en el ámbito más privado de la Recámara del emperador.

Dada la supuesta cercanía de la llegada de ese "retrato de presentación" con respecto al casamiento ceremonial, que tuvo lugar en Sevilla el 10 de marzo de 1526, la pintura dataría de fines de 1525[14]. Como probable autor de esa imagen, debe considerarse a Antonio de Holanda, máxime si se trataba de una miniatura. Este pintor de origen flamenco, que

[10] Retratos realizados a partir de 1516, sobre todo por Bernard van Orley y su círculo, como el perteneciente al Museo del Louvre, depositado en Bourg-en-Bresse, o el que se conserva en el Museo de Budapest (inv. 1335), disponible en https://www.mfab.hu/artworks/10822/. Menos transportables eran los bustos esculpidos en madera o piedra, como el que se conserva en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, fechado hacia 1520, inv. CE2700, disponible en https://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MNEV&Ninv=CE2700.

[11] Destaca la medalla ofrecida por la ciudad de Nuremberg en 1521, diseñada por Durero (1471-1528) y realizada por Hans Krafft (1481-ca. 1542). Un ejemplar de ella se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, inv. 1993/80/112, disponible en https://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MAN&Ninv=1993/80/112.

[12] En poder de María de Hungría se encontraron los retratos de Carlos e Isabel de Portugal, pintados por Scrots. Eran del mismo tamaño y su marco estaba realizado "a la morisca" (Checa, 2010, 3: 2913). El Emperador poseyó igualmente una pareja de retratos pintados por este artista (Checa, 2010, 1: 161 y 216).

[13] De difícil identificación solo por su nombre; de este modo fue denominado un pintor que trabajó a mediados de siglo xvi para el Cardenal Granvela. Debo esta información a la amabilidad de la dra. Almudena Pérez de Tudela.

[14] En octubre de 1525 ya estaban acordadas las condiciones del matrimonio (Fontán y Axer, 1994: 181).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

prestó amplios servicios a la familia real portuguesa como iluminador (Deswarte, 1997: 87-89), trabajó también durante un tiempo para la emperatriz[15].

Aunque el paradero del original de ese "retrato de novia" –tanto en su versión enviada a la corte carolina, como en su hipotética réplica portuguesa– resulte desconocido, la repetición o la permanencia de ciertos rasgos definidores de la apariencia de Isabel de Portugal a lo largo de su vida, tal como se fijó en sus retratos, así como la existencia de una serie de códigos vigentes en el retrato cortesano de la época y el tardío testimonio de la pintura perteneciente a la llamada *Serie de Parma* permiten recuperar su aspecto con ciertas garantías en cuanto a su configuración y al uso de ciertos elementos significantes relativos a la condición de la retratada.

El "retrato de presentación" de Isabel de Portugal en su contexto pictórico

La pintura enviada desde la corte portuguesa participaría del modo de representación vigente en el retrato cortesano de su época. Varios ejemplares con los retratos de los Reyes Católicos y de su familia que han llegado hasta nosotros testimonian las pautas que rigieron las convenciones que siguió el desarrollo de este género en aquel momento[16]. El moderado tamaño de las tablas que constituyeron sus respectivos soportes, cuyo formato de rectángulo vertical medía entre los veinte y los cuarenta centímetros de altura, es indicativo del uso privado de estas pinturas, que no saldrían de un círculo familiar o allegado, siempre privilegiado, y que eran fácilmente transportables, dentro de arcas y protegidos por fundas, como se testimonia en la documentación[17].

Siguiendo el modelo flamenco, la representación del personaje se limitaba a su busto y se colocaba de tres cuartos, para que su mirada se dirigiera en diagonal hacia un punto fuera del campo acotado por la tabla y evitara una virtual conexión visual con el espectador, sobre todo cuando se trataba de una figura femenina.

Ese modo de representación fue lo que más tarde el teórico y polifacético Francisco de Holanda (1517-1584) definió como "rostro trazado" que, según explicaba el artista, tenía la ventaja de evitar la planitud de la vista frontal y la dureza de la representación de perfil, mientras que "muestra parte de la frente[18] y parte del perfil y ambos […] hacen una igual desigualdad muy conforme y escogida" (Holanda, 2008: 57).

A menudo se añadía a estos retratos un cierto efecto ilusionista, de herencia eyckiana, consistente en el establecimiento de una interrelación de la figura con su marco, lo que

[15] Propuesta presentada por Redondo y Pérez de Tudela (2018).

[16] Destacaron los que fueron reunidos, de manera muy ilustrativa en este sentido, en la exposición sobre Fernando el Católico celebrada en la Aljafería de Zaragoza en 2015 (Morte y Sesma, 2015: 114 y ss.)

[17] Los retratos enviados desde la corte austríaca en 1539 debieron de llegar en el "arca encorada de cuero negro con su çerradura e llaves" donde se guardaban, como fue descrita en el inventario redactado por Gil Sánchez de Bazán a la muerte de la Emperatriz, Archivo General de Simancas [AGS], Casa y Sitios Reales, leg. 67-3, fol. 47v.

[18] Sería más correcta la traducción "vista frontal" o "vista de frente", pero se ha respetado la versión española de la edición.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in





Fig. 5. Autoría desconocida. *Retrato de Isabel la Católica. Ca.* 1490. Museo Nacional del Prado. Madrid.
Fig. 6. *Isabel de Portugal.* Archivo Nacional de la *Torre do Tombo*. Lisboa

creaba un efecto de cierta verosimilitud. Cuando el personaje apoyaba una de sus manos en un borde inferior, como si fuera el alféizar de una ventana, se sugería la existencia de un espacio por delante del plano de la representación, en el que se encontraba quien miraba la pintura, mientras que el fondo negro u oscuro, sobre el que se recortaba el personaje figurado, iluminado frontalmente, lo que potenciaba su visibilidad y, a un tiempo, impedía el conocimiento del espacio en el que se ubicaba la persona retratada.

Uno de los precedentes más próximos al retrato de la joven Isabel de Portugal, dado el parentesco existente entre ambas y las fechas de su realización, sería el de su abuela materna, Isabel la Católica, que se conserva en el Museo Nacional del Prado, datado hacia 1490 y de autoría incierta[19] (fig. 5). El seguimiento parcial de este modelo en la pintura de su nieta podría indicar la presencia de una imagen semejante de la Reina

[19] Inv. P007656. Mide 21 x 13 cm (Silva, 2006a: 44).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 1ª2/25 16:31(17X 24).in

Católica en la corte portuguesa, en posesión de su hija, la reina María (1482-1517), madre de la emperatriz.

Otro antecedente para el retrato de la futura esposa de Carlos V fue el de una antepasada portuguesa homónima, la infanta Isabel (1397-1471), hija de Juan I de Portugal (1357-1433), casada en 1429 con el duque Felipe III de Borgoña (1396-1467). La desaparecida pintura original, realizada en Lisboa por Jan van Eyck (1390-1441), es conocida por medio de un dibujo conservado en el Archivo Nacional de la *Torre do Tombo* (Flor: 2010, 169-170), en la capital portuguesa. La mano mostrada en primer término, apoyada en el alféizar de la fingida ventana-marco para proporcionar una ilusión de vivacidad al personaje (fig. 6), se incorporó también al retrato de la joven emperatriz y, en una versión particular, llegó posteriormente hasta la pintura de Scrots, como se verá más abajo.

Permanencia de la imagen de Isabel de Portugal en la corte portuguesa e integración en la serie de Parma

Es muy probable que, antes de que se enviara el "retrato de presentación" de la infanta Isabel de Avis al emperador, se hiciera una réplica y que esta última se quedara en la corte portuguesa, con el fin de disponer de una imagen de la Infanta que marchaba de Portugal para convertirse en emperatriz y a la que su familia ya no volvería a ver, al menos en persona, con excepción de su hermano el infante don Luis, quien la visitó en Valladolid años más tarde[20], porque ella ya no regresaría.

Posiblemente, el pintor flamenco Antonio Moro (1516-1576) hizo una copia de este retrato de la emperatriz cuando acudió a Lisboa (Pérez de Tudela, 2016: 425-426) a principios de la década de 1550, llamado por la reina consorte, Catalina de Austria (1507-1578), para llevar a cabo una galería de retratos de la familia real portuguesa (Jordan, 1994: 43-44). El conjunto desapareció como consecuencia del terremoto de Lisboa en 1755 pero, antes de que ocurriera ese desastre, ya se habían realizado copias de algunas pinturas, incluso por el propio Moro[21].

La marcha a Italia de la infanta María de Avis (1538-1577) en 1565, con el fin de contraer matrimonio con Alejandro Farnese (1545-1592), duque de Parma, motivó la realización de un conjunto de copias de retratos de miembros de la familia real portuguesa, la llamada *Serie de Parma* (Jordan, 2018), con el fin de que se llevara con ella las imágenes de los diez parientes más distinguidos y próximos. La mayoría de ellos ya había fallecido, pero sus efigies daban testimonio del alto linaje al que pertenecía la Infanta.

[20] Tras haber acompañado a Carlos V en la Jornada de Túnez, el infante don Luis pasó por Valladolid, en 1537 (Rodríguez, 1903: 799).

[21] Como sucedió con el retrato de la reina Catalina, datado en 1552-1553, que se conserva en el Museo Nacional del Prado, inv. 2109.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

De este modo, con destino a la infanta portuguesa, se reunieron los retratos de una emperatriz (su tía, Isabel de Portugal), una pareja real (su tío Juan III y su esposa, Catalina de Austria), una pareja de príncipes (sus primos Juan de Portugal y su esposa Juana de Austria) y varios infantes de la familia real lusitana (Eduardo y su esposa Isabel de Braganza, padres de la Infanta; su tía Beatriz, duquesa consorte de Saboya; y su tío Luis). La imagen de una joven infanta identificada como María, correspondería a María Manuela (1527-1545), hija de Juan III y Catalina de Austria[22].

Los retratos, pintados al óleo en papel sobre soporte de madera, eran de pequeño tamaño (19 x 15 cm, aproximadamente), como aconsejaba su transporte a una larga distancia[23]. El formato reducido motivó que los personajes fueran representados solo de busto, lo que también se adecuaba a una visión próxima, incluso íntima, como es la propia de la evocación de los seres queridos lejanos, ausentes o fallecidos, una de las funciones esenciales del retrato.

La serie fue realizada por Francisco de Holanda, quien debió de basarse en los retratos de Moro, como parecen indicar el contraste de la figura iluminada –sobre todo en su rostro– y colocada ante un fondo oscuro, además del interés por dotar de cierto realismo a las facciones y el gusto por el detalle de algunos objetos aparentemente secundarios (joyas, bordados, plegados, adornos, etc.) que añaden verosimilitud a la representación.

Gracias a ese conjunto de imágenes[24], ha llegado hasta nosotros la copia de un retrato juvenil de la infanta Isabel, que quizá fuera la única imagen de la que se disponía en la casa Real portuguesa en la segunda mitad del siglo xvi. Aunque Francisco de Holanda tuvo la ocasión de ver a la Emperatriz cuando le recibió en Valladolid, por donde pasó cuando se dirigía hacia Italia a principios de 1538, según relató en su tratado *La Ciencia del Diseño* (Holanda, 1985: 41-43), no tuvo tiempo para poder retratarla. En aquel momento Isabel de Portugal tampoco tendría ya el aspecto juvenil que presentaba su retrato en la *Serie de Parma.* Por todo ello no parece haber duda de que en ese conjunto de pequeños retratos de la familia real lusitana se copiaba una imagen pintada hacia 1525, cuando la entonces Infanta contaba veintidós años y se encontraba comprometida con Carlos V. Acompaña a la pintura su identificación escrita: "A Emperatriz Doña Isabel", escrita en oro con una grafía que se corresponde con la segunda mitad del siglo xvi (fig. 7).

[22] Fue la primera esposa de Felipe II. Hubo otra infanta con este nombre, la hija de Manuel I y Leonor de Austria (1521-1577), que permaneció soltera.

[23] Sobre la representación de Isabel de Portugal en este conjunto, Jordan (1994: 90-94). Estas diez pinturas formaron parte de la exposición y del catálogo *Do tirar polo natural. Inquérito ao retrato portugués*, celebrada en el *Museo de Arte Antiga* de Lisboa, del 28 de junio al 14 de octubre de 2018 (Deswarte-Rosa y otros, 2018: 136-137).

[24] Conservadas en la Galleria Nazionale di Parma, *Conplesso Monumentale della Pilotta,* Parma (Italia), inv. 1177/14. Mide 19,2 x 15,4 cm

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 172/25 16:31 (17X 24).in



Fig. 7. Francisco de Holanda (atr.). *Retrato de Isabel de Portugal.* 1565. Galleria Nazionale di Parma, Complesso Monumentale della Pilotta. Parma (Italia)

La apariencia de la joven prometida imperial combina una aparente sobriedad y un alarde contenido de suntuosidad. Como fue propio de la Casa Real portuguesa durante esos años, el negro adoptó un sentido representativo del linaje (Redondo, 2011: 109-110), lo que se pone de manifiesto en la indumentaria de los personajes que componen el conjunto. La Infanta viste una saya confeccionada con un selecto y costoso tejido de

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 08:31 (17X 24).in

ese denso color, en contraste con el blanco de la camisa que asoma entre las aperturas de las mangas y con el dorado de las aplicaciones y bordados de oro en el escote.

Pese al aparente valor secundario que se desprendería del pequeño tamaño y de la tardía datación que presenta la copia de Parma, el retrato revela los códigos que rigieron en la construcción de la imagen de la emperatriz y que se mantuvieron más allá de su existencia, hasta el punto de componer un prototipo, compuesto por un conjunto de "requisitos" visuales que hacían posible reconocer su identidad, como se puso de manifiesto en posteriores representaciones de Isabel de Portugal.

El retrato de presentación como prototipo de la imagen de Isabel de Portugal

Cuando Alonso de Santa Cruz describió el aspecto de Isabel de Portugal afirmó que era "blanca de rostro", que tenía unos ojos grandes de mirada "honesta", la boca pequeña, la nariz aguileña y una "garganta alta y hermosa", además de poco pecho y buenas manos (1920, 2: 230). La descripción del cronista puede considerarse fiable, a juzgar por el realismo que aplicó a la de Carlos V (Santa Cruz, 1920, 2: 37) y coincide en gran medida con la imagen que ofrece la pintura de la *Serie de Parma.*

La joven se presenta como la plasmación de una perfecta "novia imperial": bella en sus rasgos, grácil en su aspecto, digna en su pose y atuendo, y dotada del encanto que le proporcionan su tez pálida y su rubia cabellera rizada, que cae parcialmente suelta a los lados de su cabeza, sin llegar a los hombros. Este último detalle le diferencia del resto de los personajes femeninos de la serie, que llevan el pelo sujeto con peinados que se ajustan a la cabeza y se adornan con tocados más o menos complicados[25].

Aún más interesante es que, como se ha indicado más arriba, este retrato proporcionó el punto de partida para una imagen de la emperatriz que se repitió con variantes a lo largo de su vida y que no atendió tanto a la fidelidad de sus rasgos faciales como a la permanencia de otros elementos aparentemente secundarios –aunque plenos de significado algunos de ellos– que contribuyeron a caracterizar su aspecto y a identificar su personaje.

El más "parlante" de estos objetos fue la gargantilla que lucía la joven emperatriz en el cuello, cuyos eslabones en forma de "C" aludían claramente al nombre de su futuro consorte. La posesión de joyas que contuvieran la inicial del propio nombre o la del otro cónyuge, así como el intercambio de las divisas heráldicas entre los esposos, formaba parte de los códigos de identificación cortesanos al uso desde fines de la Edad Media y así fue cultivado por los Reyes Católicos[26]. Piezas con las formas de las letras del nombre de su propietaria estaban presentes también en unos pendientes de la emperatriz, "dos arracadas fechas como yes françesas los yes esmaltados de negro y tiene cada vna dos

[25] Incluso totalmente oculto por la toca del hábito monacal en el caso de la infanta Isabel de Braganza.
[26] Las "f"lechas eran la divisa de Isabel y los "y"ugos, de Fernando.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

lazadicas esmaltadas de blanco" (Checa, 2010, 2: 1427), pero nunca se incluyeron en la representación de su imagen, al menos en las que nos han llegado.

En la pintura de Parma la gargantilla se complementa con un gran joyel de oro, de forma circular, que contiene pequeños rubíes engastados en su centro y en los radios, y del que cuelga una gruesa perla en forma de pera. El joyel no coincide exactamente con las alhajas descritas en los inventarios de bienes de la emperatriz, pero sí son mencionadas varias perlas con forma de pera. Otros elementos del adorno de la aún Infanta portuguesa permiten seguir el recorrido del modelo proporcionado por este retrato. Los más repetidos fueron el joyel más pequeño que acompaña el mechón de pelo recogido en el lado izquierdo de la cabeza de la joven, del que cuelga una gran "perla pera", así como el modelo de saya, de escote recto con cenefa bordada, a la que se añaden unas mangas abiertas atadas con lazos entre los que asoma el abundante tejido blanco de la camisa y que se convirtió en uno de los elementos más caracterizadores en los retratos de la emperatriz.

La conmemoración escultórica de los esponsales imperiales. Transposiciones figurativas, alianzas de poder y significados dinásticos

La noticia que transmitió escuetamente Francisco de Holanda, sobre la realización de un busto que representaba a la emperatriz por parte de Pietro Torrigiano (1472-1528)[27], correspondería a la estancia sevillana de la pareja imperial tras sus esponsales, en la primavera de 1526. Tal tipología escultórica, que había desarrollado el artista florentino en Inglaterra, era inédita hasta entonces para la realeza femenina en España, aunque había tenido algún precedente en la corte flamenca[28].

Nada se sabe de esa escultura del italiano, pero el recuerdo de los esponsales imperiales se mantuvo en Sevilla mediante dos medallones esculpidos en piedra con las cabezas de perfil de Carlos V e Isabel de Portugal (fig. 8), de facciones un tanto convencionales y de evocación clásica. En unión de otros personajes de la Antigüedad, se colocaron en la fachada del Ayuntamiento renacentista hispalense[29] y se incorporaron a la memoria auto-celebrativa de la ciudad.

Con destino a una mirada mucho más restrictiva, ubicada en una privacidad privilegiada, se realizaron otras representaciones conmemorativas de los esponsales imperiales.

[27] "M Pedro Torrejano, de hacer de tierra, que hizo en barro a la Emperatriz, que santa gloria aya" (Holanda, 2003: 238). La noticia pudo ser transmitida por Alonso Berruguete durante el paso de Francisco de Holanda por la corte de la Emperatriz en Valladolid, en 1538 (Redondo 2024).

[28] Muestra de ello es el pequeño busto de madera de Margarita de Austria, datado hacia 1515-1525, obra de Conrad Meit (ca. 1480-1551) que se conserva en el Museo Británico (WB.261), https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_WB-261_1,

[29] En principio se encontraban en las ventanas laterales de la fachada oriental, de donde se retiraron en 1895 (Morales, 1981: 149). La intervención en las obras del Ayuntamiento de un cantero llamado Juan Picardo, documentada en 1533, no ofrece garantía de que sea su autor, como tampoco que se trate del mismo escultor que estuvo activo en Burgos, pero el estilo correcto del medallón lo presenta como una posibilidad. Un tanto

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

Se puede reconocer un posible punto de partida común en tres piezas realizadas en relieve cuyo motivo principal casi único consiste en el abrazo de los esposos. Representadas de medio cuerpo, las figuras se abren hacia el espectador para mostrarse más claramente y dejar ver la unión de sus manos. De este grupo de composiciones matrimoniales, la obra más simple –y probablemente, la primera en realizarse– fue una medalla de cobre dorado (fig. 9). Su soporte y la técnica de su realización, que permitía replicar la imagen rápidamente, posibilitaba su difusión mediante el reparto de ejemplares entre familiares y allegados, a quienes se distinguía con el regalo de la imagen con la pareja imperial. El agujero que tiene la pieza en la parte superior sugiere su uso como joya colgante. Este modo de llevar consigo la imagen de un familiar, que fue utilizado por la emperatriz, no tardó en incorporarse a los usos de la familia real, como se representó en los retratos de corte de los siglos xvi y xvii.

En el ejemplar de esa medalla que se conserva en el Museo Nacional de Baviera, en Múnich, carente de cerco e inscripciones, es claramente reconocible la cabeza de Carlos V, debido a su prognatismo, un tanto disimulado por la barba. Por el contrario, la representación de Isabel de Portugal es una figura femenina convencional, como también lo era la sevillana, aunque aquí la expresividad del autor de la medalla, perteneciente a un ámbito nórdico, ya fuera flamenco, ya germánico, concentró su atención en los bullones de la camisa y en las abultadas joyas con las que se adorna la emperatriz[30]. El abrazo de la pareja abierto hacia el frente permite mostrar la pervivencia del gesto romano indicativo del rito matrimonial, la *dextrarum iunctio* (Parada y Palacios, 2020: 145-146). La ausencia de referencias a la descendencia permite proponer una datación en torno a 1526.



Fig. 8. *Isabel de Portugal*. Jardín de Delicias. Sevilla. Fotografía: Jesús Suárez Arévalo

Fig. 9. *Medalla del emperador Carlos V y su esposa Isabel de Portugal. Ca.* 1526. Museo Nacional de Baviera. Múnich (Alemania)

deteriorados, en la actualidad se encuentran en el Jardín de las Delicias de Sevilla. Agradezco esta información y la imagen de la fig. 8 a la amabilidad de don Jesús Suárez Arévalo.

[30] Se conserva en el inv. 30/1634. Mide 5,6 cm. https://www.bayerisches-nationalmuseum.de/sammlung/00069208. Agradezco el conocimiento de esta medalla a los profesores Miguel Falomir Faus y Noelia García.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in



Fig. 10. Jan Mone. *Carlos V e Isabel de Portugal.* ¿1530-1532?. Castillo de Gaasbeek (Bélgica).
Fuente: https://artinflanders.be/

Este último tema fue también representado en dos relieves pétreos, de modo muy diferente entre sí, al igual que sus significados, a pesar de que en ellos se utilizaron casi los mismos elementos figurativos. La obra de mayor calidad es la que se conserva en el Museo del Castillo de Gaasbeek (Bélgica). Su autoría, atribuida al escultor flamenco Jan Mone (*ca.* 1500-1548)[31], especializado en la labra del alabastro y al servicio de Carlos V, es admitida sin discusión[32]. La placa fue montada en un marco de madera, de evocación arquitectónica, sin duda posterior. Sus dimensiones (53 x 56,5 cm) y su temática son

[31] Sobre este escultor, véanse la biografía y los estudios de Kavaler (2016).
[32] La pieza ha participado en múltiples exposiciones: Malinas (1954), Gante (1955), Bruselas (1977), Nuremberg (1985), Bruselas (1985), Utrecht (1993), Bruselas (1995), Lisboa-Amberes (1999), Gante (1999-2000); además de otras cesiones temporales a Museos, como el Kunsthistorisches Museum de Viena.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in





Fig. 11. Christoph Amberger. *Retrato de Carlos V.* 1532. Gemäldegalerie. Berlín
Fig. 12. Durero. *Maximilano I.* 1519. Kunsthistorisches Museum. Viena

indicativas de un destino y un uso privados, como sería alguna de las habitaciones del aposento del emperador.

Mone utilizó un bajorrelieve muy fino para tallar el fondo de la escena, donde sugirió un arco triunfal que enmarcaba a los esposos (fig. 10). La representación del emperador, de medio cuerpo y situado por delante de una arquitectura arqueada, como evocación de que la categoría imperial tuvo su origen en la antigua Roma, ya se había utilizado en años anteriores en grabados que difundieron la imagen de Maximiliano I y de su nieto Carlos.

La inscripción con la fecha de 1526, año del matrimonio imperial, grabada dentro de una pequeña cartela por debajo del arco ha llevado a gran parte de la historiografía a considerar ese año como el de la realización del relieve, obviando el carácter conmemorativo *post eventum* que tiene la representación y sin tener en cuenta el carácter de retrato que posee la figura de Carlos V, cuyo aspecto proporciona la datación de la realización de la pieza[33]. El pelo corto del emperador no se corresponde con el que tendría en Sevilla cuando se casó, ya que por entonces el monarca conservaba "el cabello largo que hasta entonces se usaba en España" (Sandoval, 1846, 5: 543) y no fue hasta 1529 cuando se lo cortó, antes de embarcar en Barcelona, rumbo a Italia, donde había de recibir la corona imperial. Solo a partir de entonces el monarca abandonó la melena flamenca,

[33] Ya observado por Sebastián (2010: 149, nota 8).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in





Fig. 13. Jan Mone. *Carlos V e Isabel de Portugal* (detalle de figura 10).
Fig. 14. ¿Isabel de Portugal? Anónimo ¿Hacia 1535? Fotografía: https://artinflanders.be/ Colección particular

para adaptar su apariencia al modo italiano y ofrecer una imagen más acorde con los emperadores de la antigua Roma.

Tras la coronación imperial por el papa en Bolonia, durante los primeros años de la década de 1530 y a partir de los retratos que Tiziano y de Jacob Seisenegger (1505-1557) pintaron del emperador, se fijó y difundió esa nueva imagen del monarca, con el pelo corto, y tocado con una pequeña gorra plana. Así lo representaron, en los dos años inmediatamente sucesivos, Barthel Beham (*ca* 1502-1540), en 1531, y Christoph Amberger (1505-1561), en 1532, el primero en un grabado y el segundo, en una pintura (fig. 11).

Por el contrario –y una vez más– la indefinida representación de la emperatriz carecía de valor retratístico, ya que el escultor no tendría las necesarias referencias sobre su aspecto. Por su posición, girada hacia su izquierda, y por la importancia dada a los bullones de su manga que sobresalen claramente en el relieve, parece inspirarse lejanamente en la medalla referida más arriba o en un modelo común de ambas.

Pero el objeto que muestra Isabel de Portugal con su mano derecha resulta altamente interesante. No se trata de un corazón, como generalmente se ha admitido, en una interpretación sentimental que le adjudica el simbolismo de amor conyugal. Una visión cercana de la obra permite apreciar cómo el cuerpo globular que muestra la emperatriz

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in





Fig. 15. *Carlos V e Isabel de Portugal*. ¿1526? Propiedad privada (fotografía cedida por don José A. Cámara)
Fig. 16. Carlos V, Rey de España Hans Weiditz. 1519

en su mano es una granada, que se abre en la parte superior, imagen con la que frecuentemente se representó este fruto (fig. 13), con objeto de mostrar las múltiples semillas contenidas en su interior.

Curiosamente se adjudicó a la emperatriz un atributo que hasta entonces era patrimonio del poder imperial. Desde los años finales de la década de 1510 este fruto se había vinculado al monarca en el ámbito habsbúrgico, como hizo Durero en el retrato de Maximiliano I fechado en 1519 (fig. 12). Con el mismo sentido se presentaba su nieto Carlos[34] como rey de España en ese mismo año (fig. 16), portando la granada que

[34] Para Carlos V el atributo de la granada se prolongó al menos hasta mediados del siglo, como muestra la medalla conmemorativa de la batalla de Mülhberg, acuñada en 1547 por Nickel Milicz, conservada en la Colección Frick de Nueva York, que contiene los bustos de perfil de Carlos V y su hermano Fernando I afrontados a los lados de una estilizada granada. Disponible en: https://collections.frick.org/objects/2506/emperor-charles-v-and-ferdinand-i-of-hapsburg-obverse-the?ctx=bc824b5b-0163-4017-aabb-09011f60d0f9&idx=93.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

simbolizaba los diversos reinos de las Coronas hispánicas, en la estampa diseñada por Hans Weiditz el Joven (1495-1537).

Durante los siglos xv y xvi la granada gozó también de una larga tradición heráldica en la monarquía castellana, como símbolo del poder ejercido sobre una multiplicidad de territorios y conoció un gran desarrollo tras la conquista del Reino nazarita (García Garrido, 2004).

En el contexto figurativo del matrimonio imperial la granada mostrada por Isabel de Portugal mantenía el sentido de multiplicidad, pero se refería a la de la función que correspondía a la emperatriz, como generadora de una descendencia que asegurara la continuidad de la dinastía. Gracias a la destreza de Mone en la talla del material, este sentido se reforzaba en algunos fragmentos del relieve donde se representaron ciertos sutiles detalles alusivos a la fecundidad de la pareja, como se aprecia en el abombamiento del cuerpo femenino bajo la cintura (fig. 13), o en los frutos que recogen unos *putti* tallados en bajorrelieve en el fuste de la pilastra situada por detrás de Carlos V. En 1530 la pareja imperial ya tenía dos hijos, el príncipe Felipe, nacido en 1527 y la infanta María, en 1528.

Como derivación de esa vinculación entre la emperatriz y la granada, y como muestra de la difusión y la inevitable transformación del modelo, la pintura con una figura femenina de medio cuerpo que sostiene una granada en las manos, de autoría anónima, que circuló hace unos años por el mercado del arte[35], fue identificada como Isabel de Portugal (fig. 14). Si bien el traje negro del personaje recuerda los que vestía la emperatriz en algunas pinturas que partían del retrato de presentación, la sugerencia sensual de la anatomía femenina que ofrece esta pintura resulta ajena al modo con el que la soberana construyó su imagen.

Otro relieve esculpido en alabastro con una representación del matrimonio imperial[36], en algo más de medio cuerpo (fig. 15), se encuentra en propiedad privada[37]. Al igual que en el relieve tallado por Mone, la pareja se sitúa por delante de un arco monumental y se une en un abrazo. De tamaño menor (28 x 21,5 cm) con respecto al de Gaasbeek, el bloque de piedra no sería muy pesado y se transportaría con facilidad. Frente al refinamiento de talla que tenía el relieve de Mone, el autor de esta obra manifiesta –pese al pequeño tamaño de la pieza– un gusto por los volúmenes, de modo que las figuras de la pareja imperial son más corpóreas que las del relieve flamenco, del que parece más un precedente que una consecuencia, por lo que podría datarse poco después del matrimonio imperial en 1526 y con anterioridad a 1529, ya que Carlos V conserva aún la melena corta. La desaparición del busto de la emperatriz, realizado en barro por Torrigiano en

[35] Fue subastada en *Sotheby's*, en noviembre de 2021.

[36] Dado a conocer por Parada y Palacios (2020: 146), perteneció a una fundación privada de titularidad española. Agradezco esta información a mis colegas Manuel Parada y Laura Palacios.

[37] El anticuario don José A. Cámara, antiguo propietario del relieve, me ha informado de su adquisición en Portugal, lo que podría estar en relación con la génesis de la pieza, debido al material utilizado; también me ha referido su venta y me ha proporcionado la imagen que aquí se publica. Por todo ello quiero dejar aquí constancia de mi agradecimiento.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

1526, según transmitió Francisco de Holanda, impide conocer si existió alguna relación entre ambas obras.

Uno de los elementos más interesantes de este segundo relieve es el uso de la lengua de origen del emperador, que se pone de manifiesto en la versión francesa del lema latino, "PLVS OVLTRE", vinculado a su rango de duque de Borgoña y de Soberano de la Orden del Toisón de Oro, que se lee dentro de la cartela en forma de *tabula ansata* situada por encima del arco ante el que se sitúan las figuras. Acompañado generalmente por las columnas de Hércules (Rosenthal, 1971), el mote formó parte de la heráldica del joven Carlos al menos desde 1517 en diversos soportes y representaciones[38]. Significativamente, al suprimirse el "NON" que hasta entonces precedía al lema, con un sentido de advertencia sobre los peligros de la navegación por aguas desconocidas y peligrosas situadas más allá del estrecho de Gibraltar, se presentaba una nueva visión del mundo. La eliminación de la negación significó que las monarquías europeas más poderosas del momento, la portuguesa y la hispánica, ya no reconocían límites a la exploración de los mares ni a la construcción de los correspondientes imperios transoceánicos (Rosenthal, 1971). Si este relieve fuera, en efecto, una obra de época carolina y de realización portuguesa, el abrazo marital como expresión de fecundidad se enriquecía aquí con un significado político de alianza entre ambos reinos, dispuestos a proseguir en las respectivas empresas ultramarinas.

La equiparación de proyectos y ambiciones se expresa igualmente en los escudos de armas que ocupan las enjutas del arco, figurados de modo menos diferenciado entre sí que en el relieve de Gaasbeek[39], lo que indicaría que la obra se realizó en un momento anterior a este o, en cualquier caso, en un ambiente "menos carolino" que el flamenco. La alusión a la descendencia se mantiene mediante la granada, ofrecida por la emperatriz a su esposo. El fruto es claramente reconocible aquí por los dientecillos puntiagudos que presenta en su parte superior. Referida aquí a un ámbito ibérico, la simbólica granada que estaba en manos de Carlos V en 1519, como soberano de múltiples reinos hispánicos, se ponía ahora en manos de la emperatriz. El contexto le otorgaba un significado de alianza entre Coronas con una vocación de fructificación, sentido que, de haber sido realizada la pieza con motivo de la celebración del matrimonio imperial, anticiparía el relieve de Gaasbeek.

[38] También en su versión alemana "Noch weiter", como se incluyó en dos xilografías del joven Habsburgo, obra de Weiditz en 1518 y 1519, donde se presentaba como "Rey de España" (fig. 16).

[39] El emblema heráldico de Carlos V se remata con una corona imperial más sencilla, correspondiente a su primera coronación en Aquisgrán, mientras que en la obra de Mone es acompañado por la tiara partida, propia de su pleno reconocimiento como emperador por el Papa, lo que confirma la datación del relieve flamenco como posterior a su Coronación de Bolonia.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

grafía germánica, cartografía portuguesa e imágenes heráldicas de la pareja imperial en la alhambra de granada

La figuración compartida de los esposos durante sus primeros años de matrimonio tuvo otras manifestaciones para las que no fue necesaria la representación de sus personas. La más sencilla consistió en la escritura de las iniciales de sus nombres –uso epigráfico ya utilizado por los Reyes Católicos– que adoptó su forma germánica "K"[arolus] para el Emperador y la grafía medieval "Y"[sabel] para su esposa. Estas iniciales representadas a gran tamaño, coronadas y con letra gótica, se colocaron en el exterior del volumen octogonal que envuelve la cúpula del Salón de Embajadores en el alcázar de Sevilla como recuerdo de su enlace matrimonial[40].

Durante los últimos meses de 1526, la pareja imperial y su séquito más allegado se alojaron en la Alhambra de Granada. El ámbito más privado de Carlos V se situó en las habitaciones de la llamada Casa Real Vieja, junto a la Torre del Peinador de la Reina y la Emperatriz fue instalada al otro lado de la Torre de Comares, en el Cuarto del Mexuar, en las habitaciones que habían sido ocupadas años atrás por Isabel la Católica (Domínguez Casas, 1993: 448; Redondo, 2000: 98-104).

Posteriormente, durante la década de 1530 y como parte de las reformas de acondicionamiento que se emprendieron en la parte destinada a residencia del emperador, dirigidas por Luis de Vega, de nuevo se incorporaron testimonios gráficos y simbólicos, esculpidos y pintados, alusivos a la pareja imperial en algunas habitaciones de esta zona. En el techo del llamado "Despacho de Carlos V", se tallaron en relieve las iniciales de los nombres de los esposos "K" e "Y", así como el lema carolino en francés, "PLVS VLTRE" (fig. 17).

Con la inicial de la emperatriz ya en su forma latina[41], lo que sería indicativo de la autoría italiana que se les ha adjudicado[42] o del resultado de la incorporación de una grafía humanística, las letras de los esposos se repitieron pintadas y unidas por pequeñas filacterias o "lazos de amor" flamencos en el interior de los casetones hexagonales del techo de la "Sala de las frutas", llamada así por las que fueron figuradas en los compartimentos que alternaban con las iniciales de la pareja imperial. El interés naturalista que ofrecen, derivado de las decoraciones de Rafael en Roma y antecedente del desarrollo de los bodegones (López, 1986), se inserta en el ambiente ameno y placentero de este ámbito, abierto al Patio de Lindaraja. El admitido significado de prosperidad asociado al Imperio de Carlos V, expresado por la feracidad de la Naturaleza, no es incompatible con otro sentido subyacente, relativo a la tradición de la ocupación de estas habitaciones por la pareja imperial y referido a la fecundidad de la unión matrimonial expresada por las iniciales (fig. 18).

[40] La elección del lugar estaría determinada por la visibilidad que ofrecía, ya que la celebración de los esponsales se llevó a cabo en el llamado "Salón del Techo de Carlos V".
[41] La "I" ha sido interpretada también como la inicial de "IMPERATOR".
[42] Su autor sería Julio Aquiles, quien trabajó en la Alhambra a fines de la década de 1530 (López, 1986).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).indd




Fig. 17. Lema "PLVS VLTRE" e iniciales de Carlos V e Isabel de Portugal. Despacho de Carlos V. Alhambra de Granada. Fig. 18. Iniciales de Carlos V e Isabel de Portugal. Sala de las Frutas. Alhambra de Granada

La vinculación de Carlos V e Isabel de Portugal con tales espacios se figuró en otros lugares de esas estancias privadas de la Alhambra de modo menos visible, por su pequeño tamaño, y de modo más complejo, ya que la identidad de los esposos se expresó por medio de sus correspondientes divisas, parejas de columnas de Hércules para Carlos V y cabrestantes para su esposa. Ambas figuras se incorporaron a la decoración del arrocabe en el techo del "Dormitorio de la Emperatriz", donde se tallaron en relieve, entremezclados con otros motivos puramente ornamentales (fig. 19).



Fig. 19. Divisas de Isabel de Portugal (izquierda) y de Carlos V (derecha). Dormitorio de la emperatriz. Alhambra de Granada

Entre todas estas imágenes, símbolos y signos, la más ambiciosa fue la compleja composición heráldica que decoró una amplia chimenea (fig. 20), destinada a contrarrestar los invernales fríos granadinos (Redondo, 2000: 90-91). Por encima de la cornisa del marco marmóreo que rodea el hogar, recorre toda su anchura una movida composición

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

centrada por un globo terráqueo en el que se representan en relieve las tierras y los océanos conocidos en aquel momento.



Fig. 20. *Chimenea*. Dormitorio de Carlos V Alhambra de Granada

Para ello se siguió el *Mapamundi* que había sido dibujado en Lisboa por el cosmógrafo Diogo Homem (fig. 21), en cumplimiento de la orden dada por Manuel I de Portugal en 1519. Pintada sobre vitela, esa imagen ocupa el folio I del manuscrito conocido como *Atlas Miller*[43], cuyo original se conserva en la Biblioteca Nacional de Francia, en París. Las ilustraciones de este libro fueron realizadas también por los cartógrafos Jorge y Pedro Reinel, además del miniaturista Antonio de Holanda. La imagen tenía el propósito de representar la Tierra según era conocida por entonces, gracias a las exploraciones de la navegación lusitana, anteriores a la circunnavegación de Magallanes-Elcano (1519-1522).

[43] Estudiado por Pinheiro Marques (2011). Ed. facsímil del Atlas: Homem (2002).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 08:01 (17X 24).in

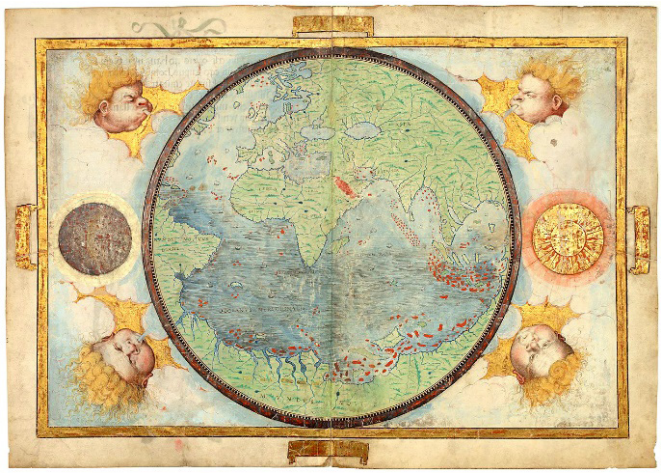




Fig. 21. *Atlas Miller*. Folio 1. Biblioteca Nacional de Francia. París.
Fig. 22. Detalle de fig. 20

Trasladada la imagen cartográfica al mármol (fig. 22), el globo terráqueo esculpido para la chimenea de la Alhambra proporcionó volumen al dibujo del códice y se integró en un conjunto heráldico pleno de ambición territorial. Tras la esfera del orbe se alza un águila bicéfala, con sus alas desplegadas y las garras sujetando la esfera, como si esta fuera un escudo de armas que contuviera los emblemas de los dominios del Emperador (fig. 23). Los territorios ya no se expresaban simbólicamente mediante sus correspondientes códigos heráldicos, sino con una representación bastante fidedigna del territorio, gracias al conocimiento que la exploración y la ciencia habían aportado sobre él[44].

La figuración de la emblemática del poder carolino –corona imperial por encima de la doble cabeza del ave y columnas de Hércules recorridas por filacterias donde se ha escrito la divisa del monarca, *PLVS VLTRE*– que rodea el globo terráqueo adscribía *de facto* los territorios representados al dominio carolino, quizá no tanto en tiempo presente en la persona del emperador, sino con ambición de futuro, proyectado a la descendencia que naciera de la unión matrimonial que había tenido lugar entre los linajes Habsburgo y Avis. De hecho, bajo el reinado del primogénito del matrimonio imperial, Felipe II,

[44] El protagonismo que adquiere el continente africano en su representación podría ser también consecuencia de la Jornada de Túnez, en la que participó el Marqués de Mondéjar, Gobernador de la Alhambra, que siguió muy de cerca las adaptaciones de las habitaciones destinadas a residencia real y que participó del ambiente triunfalista que generó esa expedición, representada en las pinturas de la Torre del Peinador de la Reina, que forma parte de este sector palaciego.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

comenzó una unión dinástica entre ambos reinos que se prolongó durante las dos generaciones siguientes.



Fig. 23. Detalle de fig. 20. Chimenea del Dormitorio de Carlos V: globo terráqueo, divisas y lema de Carlos V. Alhambra de Granada

La necesaria participación de Isabel de Portugal en tan ambicioso plan quedó expresada también en los extremos de la composición. En su ondulante trayectoria, las cintas que rodean las Columnas de Hércules llegan hasta las figuraciones del cabrestante, la divisa de la emperatriz. Rodeados en su torno por las correspondientes cuerdas, dispuestas a ser recogidas o soltadas en función de las circunstancias de la navegación, los cabrestantes eran el símbolo de la autoridad que le correspondería ejercer a la emperatriz en calidad de regente o gobernadora en ausencia de su esposo. El manejo del barco como símbolo del ejercicio del poder fue una imagen tan acertada que la emperatriz la asumió plenamente y incorporó el cabrestante como divisa a su heráldica. Como tal, fue representada en su indumentaria y contribuyó a la identificación de los objetos de su propiedad.

Para la concepción de esta imagen se podría pensar en una colaboración entre Alonso de Santa Cruz (1505-1567), cosmógrafo y cronista de Carlos V, y Antonio de Holanda, aunque también este último podría haberlo concebido todo, ya que fue "rey de armas" del rey de Portugal y debió de ser el ideador de la divisa personal de la emperatriz, el cabrestante[45]. No se conocen la autoría de la escultura ni su datación, pero parece obligada

[45] "Torno de eje vertical que se emplea para mover grandes pesos por medio de una maroma o cable que se va arrollando en él a medida que gira" (RAE).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in



Fig. 24. Detalle de fig. 20. Cabrestante. Alhambra de Granada

también la intervención de Luis Hurtado de Mendoza (1489-1565), II marqués de Mondéjar y gobernador de la Alhambra, al menos en el encargo marmóreo, realizado probablemente en Italia durante la década de 1530. La muerte de la emperatriz en 1539 marcaría un término *ante quem* para la colocación de esta decoración, a no ser que, a modo de *memento,* se mantuviera la tradición de la identificación de esa habitación como la del inicio de la gestación del heredero, el futuro Felipe II[46].

una corte imperial sin pintores de cámara

El desarrollo de una actividad pictórica en la Casa de la Emperatriz tardó un tiempo en considerarse necesario. El único oficio con cierta relación con la pintura que figuró en su cuerpo de servidores fue el de dorador[47], de modesta relevancia artística y dedicado generalmente a labores de naturaleza ornamental. Esa escasa dotación de artistas

[46] Así lo identificó la tradición granadina. Felipe II acabó heredando las dos coronas, cuyos dominios, representados con gran precisión y en su mayor parte, se figuran en el orbe.
[47] Oficio desempeñado por Antonio Ruiz, desde fecha indefinida hasta la muerte de la Emperatriz (Martínez, 2000, 5: 97).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

encargados de la realización de pinturas destinadas al palacio afectó también a Carlos V desde su llegada a España. Tras su matrimonio con la emperatriz, solo figuró al servicio del monarca un pintor de cámara, Jacques van Battel (Martínez, 2000, 5: 37), que se dedicó preferentemente a realizar trabajos decorativos en arquitecturas efímeras[48].

pinturas flamencas sobre tabla y lienzo en la recámara de la emperatriz

Pese a esas carencias, Isabel de Portugal no dejó de reunir una pequeña pinacoteca. Consta que algunas pinturas le llegaron por la vía de la transmisión familiar, pero desconocemos el origen del resto, que constituyó mayoría. Previsiblemente algunas obras procederían del regalo cortesano y otras serían consecuencia de su adquisición, probablemente durante sus períodos de residencia temporal en ciudades donde se desarrolló un activo comercio[49]. Imágenes religiosas de diversos tipos y en distintos soportes se encontraban entre las mercancías de origen flamenco que llegaron en el siglo xvi a los mercados hispánicos. La residencia temporal de la emperatriz en ciertas ciudades castellanas donde se celebraron ferias y mercados a los que periódicamente llegaban mercancías flamencas pudo propiciar la incorporación de algunas de estas piezas a su palacio, que sería preferentemente de temática religiosa[50], como era lo adecuado entonces para una corte femenina.

En dos ocasiones Isabel de Portugal recibió unos excepcionales conjuntos de pinturas remitidos desde Flandes directamente para ella. El que afortunadamente se conserva en buena parte, el *Políptico de Isabel la Católica,* constituye un ejemplar de extraordinaria relevancia, por la calidad de sus tablas, su número, su intrahistoria y su transmisión dinástica (Redondo, 2023). Sus pinturas habían sido realizadas en su mayoría por Juan de Flandes (*ca.* 1460-1519), en colaboración con Michel Sitow (1468-1525/1526) y Felipe Morros (act. 1498-¿1506?)[51]. Tras la muerte de Margarita de Austria (1480-1530), que había comprado la mayoría de las imágenes en la almoneda de la reina castellana, Carlos V ordenó que un buen número de ellas se remitieran a su esposa, además de otros valiosos objetos[52], aunque las de mayor calidad, pintadas por Sitow, se quedaron en el palacio de Malinas (Checa, 2010, 3: 2392).

Las tablas del *Políptico* enviadas a la emperatriz se dejaron instaladas en el ensamblaje forrado de plata que tenía en Flandes, distribuidas en dos alas. Su tamaño no debió de ser fácilmente transportable en las numerosas mudanzas de la corte. Al parecer, Isabel

[48] Sobre este pintor, Zalama y Domínguez (1995). Otros pintores que trabajaron para el Emperador, en su mayoría flamencos, se ocuparon de la decoración de banderas y estandartes.

[49] Medina del Campo, Toledo, Valladolid, Sevilla, etc. A modo de ejemplo, se dispone del contenido de un cargamento de un mercader flamenco que se dirigía a Medina del Campo a principios del siglo xvi, Redondo (1999b).

[50] Una visión general sobre las pinturas de su propiedad en Redondo (2013).

[51] Sobre este *Políptico* véanse los estudios de Ishikawa (2004), Silva (2006b: 167-256) y Weniger (2011: 215-228).

[52] En 1530 el *Políptico de Isabel la Católica* fue descrito como "Vng tableau conant a deux feulletz […] et fort bien garnys tout a l'entour d'argent dore auec des foeuillages et rrosettes" (Checa, 2010, 2: 1335). Con excepción de esta ocasión, en la que se mencionó a Sitow como autor a este retablo, nunca se le adjudicó autoría en los inventarios redactados en la época de Carlos V.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

de Portugal quiso protegerlo del deterioro y ordenó almacenarlo en un lugar bien custodiado, donde también había otras piezas selectas. A la muerte de la emperatriz todo ello fue objeto de un inventario, pero –probablemente por su significación fue apartado del cuerpo principal de bienes de la soberana, lo que motivó una confusión en la identificación de su autoría y procedencia, ya que se registró como "dos retablos guarneçidos de plata que vinieron de portugal que hizo antonio de olanda"[53]. La llegada de estas pinturas al año siguiente de la estancia de Antonio de Holanda, así como su pequeño tamaño y su calidad debieron de mover a equívoco a Pedro de Santa Cruz, el guardarropa de la emperatriz que redactó el inventario de sus bienes dejados tras su fallecimiento[54]. Al parecer, la celosa custodia de las tablas, que en principio fue una muestra de su aprecio, lamentablemente devino, con el tiempo y las continuadas mudanzas de la corte, en una falta de uso y de visibilidad, lo que explicaría esa confusión.

La breve descripción de las piezas pictóricas que acompañó su registro en los inventarios de bienes de la Emperatriz y en la almoneda que se llevó a cabo tras su muerte revelan, a juzgar por la temática representada en las pinturas, que Isabel de Portugal tuvo dos devociones preferentes, la *Virgen con el Niño* y la del *Rosario.* Varios ejemplares de la primera, pintados sobre tabla, fueron vendidos tras la muerte de la soberana a relevantes compradores, entre los que destacó el condestable de Castilla[55]. Otra destacada imagen con este tema, dotada de un marco de plata, pasó a poder de Carlos V (Checa, 2010, 1: 290) y varios ejemplares de esa iconografía fueron destinados a la almoneda de la emperatriz, donde alcanzaron un precio menor, que osciló entre los cuatro y los diez ducados. La devoción al *Rosario* también motivó que Isabel de Portugal reuniera diversos ejemplares de este tema. Uno de ellos se vendió en la almoneda de la soberana al joven Martín de Gurrea y Aragón (1525-1581), que había sido paje en su Casa y se convirtió en un destacado coleccionista de pintura. Las tres "tablicas" de un conjunto dedicado a representar escenas de los diferentes misterios del *Rosario* (Checa, 2010, 2: 2042) debieron de encontrarse entre las primeras obras que reunió la soberana.

Dentro de ese panorama general en el que predominaba la pintura religiosa realizada sobre tabla, resultan un tanto insólitas las doce pinturas sobre lienzo que llegaron desde Flandes para la emperatriz, quizá enviadas por María de Hungría (1505-1558). De proporción ligeramente rectangular y de un tamaño semejante al de los tapices (3,2 x 4 m cada una, aproximadamente), en esos cuadros se habían representado motivos de aves, caza y diversos personajes. Dada su temática, estas pinturas podrían haber decorado eventualmente algún salón destinado a comedor, a recepciones o a fiestas, pero carecemos de datos sobre su uso en palacio. Tras la muerte de la emperatriz, se vendieron por 125

[53] AGS, Estado, leg. 45, f. 246.
[54] Se rectifica la confusión a la que indujo el documento en Redondo y Pérez de Tudela (2018).
[55] Adquirió una pintura sobre tabla que representaba a una *Virgen*, vestida de morado, que fue identificada por su gesto de poner su mano en la cabeza del Niño; tasada en 17 ducados, se vendió en 23 (Checa, 2010, 2: 1558). Otras fueron compradas por el prior del convento de la Mejorada y el Rector del Hospital de La Latina. Ciertas pinturas de menor precio se reservaron para la almoneda.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

ducados al marqués de Villena (Checa, 2010, 2: 1393), que por entonces sería Diego López Pacheco y Enríquez.

Libros iluminados de la emperatriz procedentes de la corte de los Avis

Durante su infancia y juventud vividas en la corte de los Avis, Isabel de Portugal habría desarrollado, como era propio de su pertenencia a una familia real y de su condición femenina, un hábito en el cultivo de la espiritualidad y el ejercicio del rezo, ayudados ambos por el uso de libros, de pequeño tamaño, tanto impresos[56] como manuscritos. Estos últimos a menudo estaban decorados con miniaturas de filiación flamenca. Algunos de estos ejemplares habrían llegado, al igual que ciertas pinturas sobre tabla, por la vía de la importación recibida de Flandes. A ellos se sumaron otros realizados en talleres portugueses, en los que se prolongó el modo ganto-brujense de la iluminación.

Cuando Isabel de Portugal llegó a los reinos hispánicos para contraer matrimonio con Carlos V traía con ella, como parte de su dote, libros de gran riqueza. En su valoración económica primó el interés por los materiales ricos empleados en las encuadernaciones de algunos ejemplares, dotados de cubiertas realizadas en oro y plata, lo que no impidió que en ciertos libros se tasaran también las iluminaciones que tenían en su interior y que fueron apreciadas por su cantidad y su calidad. Destacó notoriamente un manuscrito de pergamino, cuyas hojas contenían "muchas iluminaciones" relativas a la *Pasión de Cristo*, y que estaba encuadernado con unas cubiertas realizadas al exterior en oro decorado con esmaltes y, en el interior, de plata, por lo que su valor ascendió a 700 ducados (Checa, 2010, 2: 1304 y 1490). Otro manuscrito especialmente rico, cuyas hojas de pergamino contenían iluminaciones, fue estimado en 182 ducados; para su identificación tan solo se referenció la *Epifanía* representada en la mano de oro que lo cerraba (Checa, 2010, 2: 1491). Más modesto en su aspecto fue un misal encuadernado en cuero negro, pero la calidad de sus miniaturas y su caligrafía hicieron elevar su valor a 140 ducados; se trataba de un ejemplar muy personal de la emperatriz, ya que se cerraba con unas manillas de plata en forma de cabrestante (Checa, 2010, 2: 1492-1493).

Las iluminaciones elevaron igualmente el precio de un libro de *Horas* decorado con treinta y seis miniaturas (Checa, 2010, 2: 1493), que se estimó en 50 ducados. En un precio algo menor, 45 ducados, fue valorado un manuscrito iluminado, que en su exterior presentaba signos heráldicos de ambos esposos, ya que en sus cubiertas de terciopelo carmesí tenía unas manos de oro con la forma de una pareja de columnas para su cierre, y en cuatro escudetes estaba tallado el cabrestante (Checa, 2010, 2: 1492).

La sobriedad pareció imponerse en el exterior de un manuscrito de pergamino, cuyo forro de seda negra presentaba la figura del lisboeta San Antonio de Padua; las miniaturas y la caligrafía de su interior fueron estimadas en cincuenta ducados (Checa, 2010,

[56] Para los libros pertenecientes a la biblioteca de Isabel de Portugal que han podido identificarse a partir de la existencia de ejemplares en bibliotecas históricas, tanto impresos como manuscritos, Gonzalo (2005, 2: 208-212).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

2: 1492). Otro ejemplar de letra de mano estaba decorado con algunas iluminaciones en sus hojas de pergamino y contenía la partitura de las *Vísperas* "al modo portugués" (Checa, 2010, 2: 1981), lo que constituye un interesante testimonio del mantenimiento de la identidad de la Emperatriz en la música religiosa.

A los libros mencionados hay que unir muchos más, de muy variada temática. Tal disponibilidad de ejemplares de calidad, en principio suficientes para el culto en la capilla y para la devoción en el oratorio privado de la emperatriz, no debió de hacer sentir la necesidad de que se contara con el trabajo de miniaturistas en la Casa Real de la emperatriz, ya que no consta documentalmente. No obstante, a partir de su regencia en 1530 la emperatriz consiguió incorporar a su servicio a algunos hábiles amanuenses e iluminadores.

El impulso de la pintura en palacio durante la regencia de la emperatriz

La instalación de la corte imperial durante un cierto tiempo en algunas ciudades que ocupaban una posición central en la Corona de Castilla –principalmente Valladolid, Madrid y Toledo– entre 1527 y 1533 favoreció una cierta estabilidad de la vida palaciega. En principio tal situación debería haber propiciado el cultivo de la pintura en el interior del palacio, en tanto que lugar de recepción y de producción de obras pictóricas, pero no fue así. La convivencia relativamente continuada de la pareja imperial[57] durante sus primeros años de matrimonio (1526-1530) no debió de hacer sentir una carencia de imágenes retratísticas, a pesar del ejemplo que tenía el emperador en su tía Margarita de Austria, quien reunió galerías de retratos de familiares antepasados y contemporáneos. La tradición de cubrir con tapices los muros de las principales estancias del palacio, particularmente el Salón del Trono, o la Capilla, no parecía hacer necesario el recuerdo del monarca mediante una pintura que lo representara, aún en ausencia suya. A su vez, la carencia de pintores españoles de calidad especializados en el retrato venía de tiempo atrás, como ya había señalado Fernando el Católico (Torre, 1950: 353-354).

De modo aparentemente paradójico, la cierta atonía pictórica que pareció afectar a la corte imperial cambió en buena medida cuando se aproximaba la marcha de Carlos V a Italia en 1529 con el fin de alcanzar el pleno reconocimiento de su autoridad imperial mediante su coronación por el papa.

La aportación portuguesa

Antes de que partiera el emperador y de que Isabel de Portugal se quedara al cargo de la máxima responsabilidad de gobierno en la Corona de Castilla, el monarca portugués

[57] A pesar de que un palacio o un conjunto de edificios hiciera las veces de residencia para la pareja imperial, el temperamento inquieto de Carlos V y su gusto por la caza le mantenían en continuos desplazamientos por los alrededores de su alojamiento principal, allí donde estuviera. Los datos reunidos por Foronda (1914) testimonian ese constante dinamismo de Carlos V.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

Juan III (1502-1557) envió una embajada a la corte carolina, que por entonces se encontraba en Toledo. Según ha propuesto Deswarte (1997: 88), esta delegación diplomática portuguesa estaría encabezada por Álvaro Mendes de Vasconcellos (1502-1555).

Del séquito de esa comitiva formaba parte el pintor de corte en Portugal, Antonio de Holanda, retratista, excelente iluminador y entendido en heráldica. Llevaba con él un grupo de retratos familiares, que no solo tendrían la intención de reforzar la alianza política, sino que también contribuirían con sus imágenes a atenuar la sensación de soledad en el poder en la que se iba a encontrar la emperatriz como gobernadora de Castilla, en representación de su esposo ausente. Tal como era habitual en las relaciones entre las cortes, el envío de pinturas de calidad se confió a un pintor de confianza, quien sabía cómo protegerlas durante su transporte, e incluso repararlas, en el caso de que hubieran sufrido daños en el trayecto.

El envío de retratos de la familia Avis a la recámara de la emperatriz

En las pinturas llegadas de la corte de los Avis para la emperatriz estaban representados los reyes Juan III y Catalina de Austria, y sus hermanos los infantes don Luis (1506-1555) y don Fernando (1507-1534). También se incluyó otro retrato de la infanta María (1521-1577), hija de Manuel I y Leonor de Austria (1498-1558).

Presumiblemente el mismo Antonio de Holanda era el autor de las pinturas. Aunque desconocemos los soportes y la técnica empleada en este conjunto, puede ser considerado como un anticipo de la Serie de Parma, no solo por el carácter de "pequeña galería familiar" de los Avis que estaban vivos en aquel momento, sino también por su carácter representativo y el refuerzo de la memoria del prestigioso origen de su propietaria.

Como se ha visto en el caso de la mencionada *Serie de Parma*, el acompañamiento que aportaban los retratos de los miembros de la familia era uno de los mejores remedios para combatir la soledad que sentían las infantas a las que el destino había enviado como consortes a otros lugares. La visión de las imágenes de familiares distantes ayudaba a mantener su recuerdo y proporcionaban apoyo y acompañamiento emocional. Años antes, Isabel de Austria (1501-1526), hermana del futuro Carlos V y esposa de Christian II de Dinamarca (1481-1559), había solicitado en 1515, al año siguiente de su matrimonio, el envío de retratos de miembros de su familia, para que le proporcionaran "consuelo y compañía" (Foronda, 1914: 59).

Tras el fallecimiento de Isabel de Portugal, estos retratos de la dinastía portuguesa se adjudicaron al príncipe Felipe (Checa, 2010, 2: 2206), lo que indica la destacada significación que se otorgó al conjunto.

Antonio de Holanda en la corte de Isabel de Portugal y sus múltiples funciones

Antonio de Holanda no se limitó a esta misión, sino que se quedó durante algún tiempo en la corte carolina. Uno de los principales cometidos adjudicados al artista sería el de

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

pintar un retrato de Carlos V, probablemente destinado a su esposa, ya que lo realizó en miniatura, en un formato destinado a una visión particular y privada.

El retrato de Carlos V pintado por Antonio de Holanda en miniatura

Una de las primeras ocupaciones del pintor portugués en Toledo debió de consistir en hacer un retrato de Carlos V, antes de que este se marchara a Italia. Lo hizo al natural y con la técnica que mejor dominaba, la miniatura sobre papel o cartón. Así lo afirmó años más tarde Francisco de Holanda, el hijo de Antonio, quien relató en su tratado *Do tirar polo natural* que, cuando en 1538 fue recibido en Barcelona por Carlos V, este le aseguró ante ilustres aristócratas –los duques de Alba, de Aveiro y de Alburquerque– que consideraba mejor el retrato que le había hecho su padre en iluminación que el pintado por Tiziano tras su coronación papal como emperador en Bolonia (Holanda, 1921: 282) Años después, el tratadista repitió esa valoración del soberano y afirmó que, durante su estancia en Toledo, su padre había retratado a Carlos V "com a Imperatriz"[58]. Si esta última expresión se interpretara literalmente como una única composición con la representación conjunta de la pareja imperial, podría haber constituido un antecedente de la pintura perdida de Tiziano que conocemos a través de la copia de Rubens, que se conserva en el palacio de Liria en Madrid, aunque también podría indicar simplemente que ambos esposos se encontraban por entonces en la corte toledana.

Las condiciones en las que trabajó Antonio de Holanda para hacer el retrato del Emperador fueron recogidas más tarde por su hijo Francisco como las adecuadas para que el artista pudiera hacer bien su trabajo: sentado a una mesa y frente al modelo, sin nadie más en la sala ni gente ruidosa en la casa e iluminado por una luz de intensidad moderada procedente de una ventana.

La descripción de ese modo de trabajar y la obra que conocemos del artista confirman que el retrato que pintó Antonio de Holanda debió de ser una miniatura, pintada quizá sobre pergamino o vitela, dada la categoría del personaje representado. Tan liviano soporte hizo muy apreciado este tipo de técnica y formato. Era rápido de realizar, su ligereza lo hacía fácilmente transportable, las vivas tintas empleadas lo presentaban grato a la mirada y el pequeño tamaño favorecía su visión en la intimidad y la evocación de los sentimientos.

Antonio de Holanda y el inicio de la miniatura en la Corte de Isabel de Portugal

Antonio de Holanda permaneció en la corte toledana durante algún tiempo más después de la partida del emperador. A lo largo de las semanas siguientes el artista trabajó en exclusiva para Isabel de Portugal, al menos hasta la segunda quincena de abril de 1529 e incluso quizá hasta principios del mes de junio de ese año. En esas fechas se dataron

[58] En el capítulo séptimo de su libro *Da Ciência do desenho,* redactado en 1571 (Holanda, 1985: 42).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

sendas cédulas por las que la emperatriz ordenó el pago al artista de la considerable cantidad de 300 ducados[59] y se comprometió a conceder mercedes a algunos familiares suyos, lo que probablemente haría referencia al portugués Manuel Denis[60].

Entre los trabajos realizados por Antonio de Holanda se encontraría una miniatura con la figura de Isabel de Portugal, acompañada por "un niño y una niña", cuya existencia conocemos porque se incorporó a un libro que debió de pertenecer al oratorio de la Emperatriz, cuya pequeña biblioteca se repartió a su muerte entre sus hijas. El ejemplar con esa iluminación se adjudicaría a Juana de Austria (1535-1573), princesa de Portugal, ya que fue inventariado entre sus bienes (Pérez de Tudela, 2017: 273)[61]. Por su descripción, la imagen sería un retrato "a lo divino", ya que el grupo estaba protegido por la figura de Dios Padre acompañado por dos ángeles, de los que uno fue identificado como San Rafael. Las figuras infantiles serían sendos retratos de los dos primeros hijos de la pareja imperial, Felipe y María, que entonces contarían dos años y un año, respectivamente. Quizá fue esta la imagen a la que se refería Francisco de Holanda (*ca*. 1517-1584) cuando años más tarde intentaba ser admitido al servicio de Felipe II y le recordaba que, durante su estancia en Toledo, su padre había retratado al monarca en el regazo de la Emperatriz[62].

La imagen de maternidad de Isabel de Portugal con su pequeño hijo Felipe en el regazo pintada por Holanda pudo ser similar a la bella miniatura que representa a la *Virgen con el Niño* (fig. 25) y que se añadió al pequeño manuscrito conocido como el *Rosarium de Felipe II*, perteneciente en la actualidad a la Biblioteca Chester Beatty, en Dublín (Irlanda)[63]. Esa hoja es un *unicum* en el libro, al igual que la que contiene, al principio del pequeño códice, una media figura de *Cristo* de perfil, que parece de otra mano. Ambas miniaturas serían añadidas con posterioridad, ya que están descontextualizadas con respecto al resto del libro, desde el punto de vista narrativo y estilístico.

Las facciones de la emperatriz, la delicadeza de su rostro y el cabello rubio rizado que presenta en el retrato de la *Serie de Parma* ofrecen ciertas similitudes con la Virgen de la miniatura del *Rosario*, justificables por seguirse en ambos casos el canon de belleza establecido por la pintura flamenca en las primeras décadas del siglo xvi. La adjudicación de este libro a Felipe II en el reparto de los bienes de su madre estaría determinada por la calidad de las miniaturas y respondería a la primacía del Príncipe sobre sus hermanas[64].

[59] "fran[cis[co p[er[soa my th[esorer[o yo vos mando que de quales quier maravedis de vuestro cargo dedes e paguedes a antonio de olanda portugues trezientos ducados de oro que montan ciento e doze mill e quinientos maravedis de que yo le hago merced en pago de ciertas imagenes y pinturas que me ha dado e de otros qualesquier servicios que me ha fecho e dadselos e pagadselos en dineros contados [...] fecha en toledo a xiiii de abril de mdxxix años. Yo la Reina", AGS, Cámara de Castilla [CC], Cédulas, libro 318-2, ff. 17r y v. Dado a conocer en Redondo (2004: 660).

[60] Algunos contenidos que se exponen a continuación han sido dados a conocer por Redondo y Pérez de Tudela (2018).

[61] Más detalles en Redondo y Pérez de Tudela (2018).

[62] Redondo y Pérez de Tudela (2018).

[63] El estudio de estas miniaturas en Testa (1984). El libro mide 12,6 x 8,2 cm y es un tesoro bibliográfico. Hay edición facsimilar de 1986. Ya se señaló la significación de este libro en Redondo y Pérez de Tudela (2018).

[64] A partir de un apunte documental, se identificó con el *Rosario* de Dublín (Gonzalo, 1999: 674-675).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).indd



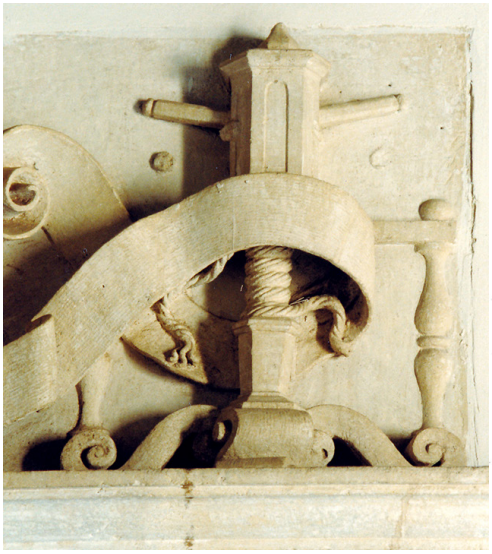
Fig. 25. *La Virgen con el Niño. The Beatty Rosarium. Ca.* 1530.
Chester Beatty Library. Dublín (Irlanda)

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

Trabajos heráldicos de Antonio de Holanda para la emperatriz

Entre las diversas actividades que el artista desarrolló en la corte de Lisboa se encontró la de diseñador heráldico (Deswarte, 1997: 88). Durante su estancia toledana Antonio de Holanda debió de concebir la divisa de Isabel de Portugal que ha sido referida más arriba, el cabrestante (fig. 26), ya que no hay noticias anteriores del uso de este distintivo particular de la emperatriz. La singularidad de esta pieza remitía a una cultura visual familiarizada con la navegación en alta mar y al gobierno de la estabilidad del barco, referencias sin duda adecuadas al ámbito de procedencia de la Emperatriz, dedicado en gran medida a la navegación oceánica.

Desde el punto de vista simbólico, el cabrestante era una figura apropiada también para la condición de gobernadora que le había sido otorgada por Carlos V, ya que ese instrumento de regulación de la navegación se manejaba de acuerdo con lo que requerían las circunstancias. Por el predominio de la verticalidad del eje y el complemento de cuerdas ondulantes a su alrededor, la imagen del cabrestante ofrecía una conveniente semejanza formal con las columnas de Hércules que compusieron el *Plus Ultra* carolino, unidas entre sí por filacterias. La composición de la chimenea de la Alhambra, ya referida más arriba, constituye una explícita ilustración de esa búsqueda de relación entre las divisas de la pareja imperial, que no llegó a prosperar.



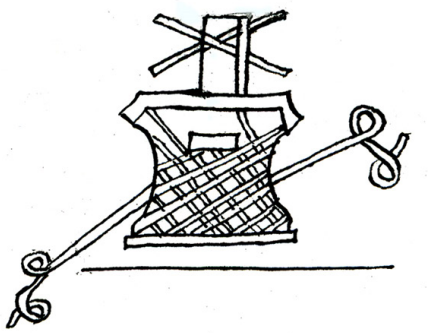


Fig. 26. *Cabrestante* (detalle de la chimenea del dormitorio de Carlos V). Alhambra de Granada.
Fig. 27. Dibujo identificador de los baúles que contenían los brocados con el cabrestante. Archivo General de Simancas

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

Por su parte la emperatriz llevó la representación de esta figura heráldica a su más elevada expresión en el ámbito textil. En 1530, mientras el emperador se encontraba en Italia, ordenó al embajador carolino en Génova, Gómez Suárez de Figueroa, que encargara en Florencia, entre otros tejidos que deseaba que le suministrara[65], un brocado con fondo de oro sobre el que resaltaran unas figuras de cabrestantes tejidos en verde, su color heráldico[66]. Los artesanos florentinos propusieron que se intercambiaran los colores, de modo que el motivo heráldico destacara con su dorado sobre el fondo verde, como era más habitual. Pero la emperatriz no estuvo de acuerdo, ya que prefería que la superficie dominante fuera la dorada. La rareza de este motivo a representar en un tejido de fabricación florentina, que se encontraban entre los más reputados del momento, así como el color verde entre los más caros del mercado[67], encontró dificultades de comprensión y de realización en los tejedores, ya que lo desconocían y no comprendían la representación. Fue necesaria la intervención de un pintor, de identidad desconocida, para que proporcionara el diseño del cabestrante (Redondo, 2014: 145 y 149-150).

Cuando se reunieron todos los ricos elementos textiles que había encargado Isabel de Portugal para la confección de diversas piezas con destino a su capilla, a su vestuario y a su recámara, además de abastecer también a Carlos V con otros tejidos, las cajas que transportaban los brocados de oro con los cabrestantes verdes se identificaron al exterior con el dibujo de esta pieza de navegación. En esa ocasión no coincidía exactamente con la figuración de la chimenea de la Alhambra, ya que su parte inferior estaba totalmente rodeada por las cuerdas que se enrollaban en torno a él (fig. 27), lo que debió solucionar el problema de su representación en el tejido. Lamentablemente, la desaparición de este impide comprobar cómo se llevó a cabo finalmente este motivo, que tampoco fue representado en retratos conocidos de la emperatriz.

Tras el regreso de Holanda a Portugal, la continuidad en las tareas de iluminación en la corte de la emperatriz se aseguró a comienzos de junio de 1529, con el compromiso de la emperatriz a recibir en su Casa, pasados cuatro años ¿los necesarios para formarse adecuadamente o para contar con la edad mínima requerida para el ejercicio del oficio? al cuñado de Holanda, de nombre Manuel[68], a quien se puede identificar como Manuel Denis, hábil calígrafo y miniaturista de calidad (Redondo y Pérez de Tudela, 2018),

[65] El inicio de la publicación de los datos relativos a esos encargos se debe a Sarrablo (1956). Posteriormente Redondo (2014) y García Ciruelos (2018) analizaron en detalle el complejo encargo de la Emperatriz

[66] El verde, combinado con el blanco, también formó parte de los códigos heráldicos de Isabel la Católica (Ruiz, 2004: 71).

[67] Agradezco al Dr. Bruce Edelstein, comisario de la exposición *Eleonora di Toledo e l'invenzionee della corte dei Medici a Firenze*, celebrada en el Palacio Pitti de Florencia (05/02/2023-13/05/2013), esta información, proporcionada en el transcurso del debate en el Congreso "Prácticas femeninas en la Edad Moderna. Entre el Arte y el poder", organizado por la Dra. Esther Alegre Carvajal (Palacio del Infantado, Guadalajara. 22-24 de noviembre de 2023).

[68] "Por la presente acatando lo que vos antonio de holanda rey de armas del rey de portugal mi señor y hermano nos habeis servido por la presente digo que por haceros favor recibire por mi mozo de capilla a manuel vuestro cuñado para que empiece a nos servir de aquí a cuatro años que se cuenten desde el dia de la fecha desta mi cedula, pasados los quales, me podra venir a servir en mi capilla y entonces le mandare dar titulo para ello, fecha en toledo a dos dias del mes de junio de 1529", AGS, CC, Cédulas, libro 318-2, f. 76 v. La juventud que

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

copista de mediana categoría en la pintura al óleo (Redondo y Serrao: 2005) e imprescindible transmisor de una parte del legado teórico de Francisco de Holanda (Blasco Castiñeyra: 1992).

Libros iluminados y miniaturistas en la corte de la emperatriz[69]

Las consecuencias de la presencia de Antonio de Holanda en la corte toledana no se redujeron a lo que realizó durante su estancia, sino que se prolongó en el tiempo y sentó las bases para el cambio de rumbo artístico que experimentó la pintura de palacio, al menos en lo que se refería a la Casa de la Emperatriz, donde se desarrolló un pequeño *scriptorium* palaciego (Gonzalo, II: 2005, II: 57-78), con la formación de miniaturistas, como Manuel Denis y Diego de Arroyo, quienes trabajaron para Isabel de Portugal y, para sus hijos (Pérez de Tudela, 2017 y capítulo de su autoría en este libro), además de contar con hábiles calígrafos, como fueron Pedro Morán y el propio Manuel Denis.

El único manuscrito iluminado que perteneció con seguridad a la emperatriz y que se conserva en España es el titulado *Officium Breviarii in nativitate D. N. Jesuhristi* (fig. 28), que Isabel de Portugal heredó de su madre y que a su muerte pasó a Carlos V[70] y después, a sus hijos, primero a Juana de Austria y posteriormente a Felipe II[71]. En él se encuentran anotados los datos de varios nacimientos familiares, tanto anteriores como posteriores a la emperatriz. Dada su condición de libro heredado, las iluminaciones que contiene serían anteriores, por lo que en este caso la intervención de la soberana se reduciría a la de ser la transmisora del ejemplar.

Otros dos manuscritos se atribuyen también a la propiedad de la emperatriz y quizá a su encargo, al menos parcial en uno de ellos, aunque no están registrados ni identificados en los inventarios que recogieron los libros que le pertenecieron. Ambos contienen sendos escudos partidos cobijados por el águila imperial, con las armas de Carlos V, a la izquierda, y las de la monarquía portuguesa, a la derecha.

El más antiguo parece el *Libro de Horas* (HM 1162) de la Biblioteca Huntington, en San Marino (California, EE.UU.)[72], cuyo folio 10 es ocupado en la parte superior por una imagen de *Cristo Salvador* y en la inferior, por un escudo de armas que combina el de Carlos V, a la izquierda, y el de la Casa Real portuguesa, a la derecha. Todo ello está respaldado por un águila tenante bicéfala, que carece de corona imperial (fig. 29).

implícitamente se adjudica a Denis en el documento se justificaría por ser un hermano joven de su esposa, entre otras posibilidades.

[69] De acuerdo con el perfil con el que se aborda este estudio, se prescinde aquí de la consideración de la temática de los libros, de su perfil espiritual y de aquellos cuya procedencia fue distinta a la portuguesa o flamenca.

[70] Se inventarió entre sus bienes en Yuste (Gachard, 1854: 82).

[71] Sobre su compleja transmisión, a partir de la identificación de anotaciones realizadas en distintos momentos, así como de la adscripción de su autoría, véase el excelente estudio de Docampo (2012). El libro se encuentra en la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, con la signatura Vit. 3.

[72] https://cdm16003.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15150coll7/id/51043.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 172/25 16:31 (17X 24).in



Fig. 28. Anónimo flamenco. *Officium Breviarii in Nativitate*. *Ca.* 1490 y 1535.
Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

En el folio 48 de este mismo manuscrito, que contiene el tema de la *Visitación de Santa Isabel a la Virgen* en evidente referencia a la emperatriz, lo que confirma la vinculación de esta con el libro, se incluye una representación heráldica de menor tamaño que es también sostenida por un águila bicéfala, carente igualmente de corona imperial. Incluido dentro de una láurea sostenida por *putti,* el escudo se encuentra en la parte inferior de la orla que bordea la página, y se muestra incompleto, ya que en la parte correspondiente a las armas de Carlos V solo contiene un pequeño cuartel sin definir (fig. 30). Sin datos que expliquen satisfactoriamente esa ausencia, se puede establecer la hipótesis de que el iluminador no siguió completando las armas del emperador porque se pensaba que cambiarían de algún modo al adquirir la nueva condición imperial tras su coronación por el papa. Al parecer, la emperatriz también lo creía así a principios de 1531, tal como

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in





Fig. 29. *Cristo Salvador*. *Libro de Horas*. Biblioteca Huntington. San Marino (Estados Unidos).
Fig. 30. *Visitación. Libro de Horas*. Biblioteca Huntington. San Marino (Estados Unidos)

escribió al embajador en Génova[73]. La datación del manuscrito en torno a 1530 es corroborada por el repertorio ornamental "al romano" desplegado en las orlas, compuesto por cornucopias, roleos, *putti*, jarrones con flores, clípeos a modo de medallones, etc.

El tercer manuscrito iluminado que habría sido producido en el *scriptorium* de Isabel de Portugal y que ha llegado a nosotros sería el ejemplar de la *Genealogía de los reyes de España*[74], de Alonso de Cartagena, que se conserva en la Biblioteca Nacional de España. En el inicio del texto se repite el escudo de armas de Portugal junto al de Carlos V, lo

[73] Contestación de Gómez Suárez de Figueroa a la Emperatriz, fechada el 9 de febrero de 1531, en la que le manifestaba no tener noticia de que se hubieran producido cambios en el escudo de armas de Carlos V, como ella creía que podría suceder tras la coronación imperial. Transcrita por García Ciruelos (2018: 380)

[74] *Liber genealogiae regum Hispaniae,* Biblioteca Nacional de España, Mss VITR/19/2 (ed. facsímil Valencia, 1995). El estudio de sus miniaturas en Muntada (1994: 169-181), donde se atribuye su autoría al miniaturista Francisco de Buitrago.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 172/25 16:01(17X 24).in

que indicaría la propiedad de la emperatriz. La corona imperial sobre la cabeza del águila datería este ejemplar a partir de 1530 (fig. 31)[75].



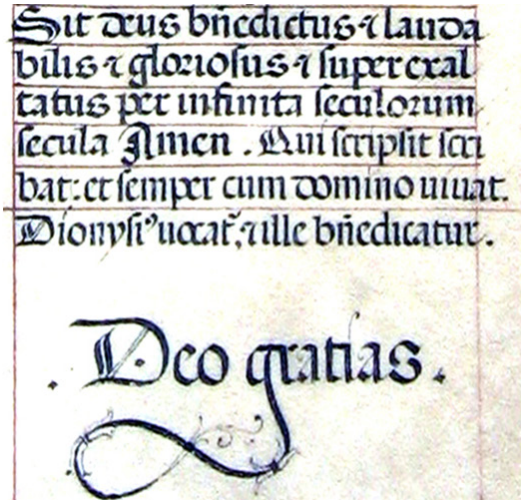


Fig. 31. *Liber genealogiae regum Hispaniae*. Biblioteca Nacional de España. Madrid
Fig. 32. *Liber genealogiae regum Hispaniae.* Colofón con la autoría de Denis

La vinculación de este libro con Isabel de Portugal se refuerza por la identificación de la autoría del manuscrito por Manuel Denis (*¿ca.* 1500 - *ca* 1565?), testimoniada en la última línea del colofón del ejemplar[76] (fig. 32). Por el momento, es el único elemento material conservado que permite pensar en la existencia de un *scriptorium* vinculado a la corte de la emperatriz, como ha calificado Gonzalo a este pequeño cuerpo de iluminadores y calígrafos, constituido tras la estancia de Antonio de Holanda en Toledo y al que pertenecieron también los españoles Diego de Arroyo (*ca.* 1498-1551) y Pedro Morán, miniaturista el primero y calígrafo el segundo.

Dedicados a la realización de libros manuscritos y miniados, sobre todo de carácter religioso, todos ellos fueron incluidos en el cuerpo de mozos de capilla, lo que también se visualizó en su apariencia, ya que se les adjudicó la austera vestimenta de esos servidores, compuesta por una loba, prenda larga y propia de clérigos (Bernis: 1962, 94-95), de color negro, confeccionada con paño veintidoseno de Segovia[77].

[75] Gonzalo (2005, 1: 215-221) ha propuesto incluso que el manuscrito se finalizara con posterioridad a la muerte de la soberana.
[76] El texto termina con la frase «Qui scripsit scribat: et semper cum domino vivat. Dionysius vocant, ille benedicatur. Deo gratias». El original se conserva en BNE, Vitr. 19/2. La consulta de esta página se encuentra disponible en: http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000044776&page=1. Ed. facsímil por Palacios (1995).
[77] AGS, CC, Cédulas, libro 283, ff. 10 vº, 128 y 234.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

Manuel Denis al servicio de la emperatriz

El único de los pintores portugueses que trabajó de una manera continuada en la Casa de Isabel de Portugal fue Manuel Denis (*¿ca.* 1500 - *ca* 1565?). Solo pudo hacerlo durante cuatro años, desde 1535, cuando ingresó en ella, hasta 1539, ya que a la muerte de la Emperatriz se despidió a sus servidores[78].

Por su propio testimonio sabemos que Denis había nacido en Portugal y que, a una edad temprana, pasó a Castilla[79], probablemente al servicio de Ruy Téllez de Meneses (Sousa, 1748: 603), quien había tenido cargos importantes en la corte femenina de los Avis, ya que había sido mayordomo mayor de Leonor de Austria y, posteriormente, de su hermana, la reina Catalina. Durante sus dos años de estancia en España, esos antecedentes facilitarían al aristócrata portugués su acceso a un grupo cortesano de confianza en el entorno la emperatriz. En ese tiempo Denis habría podido familiarizarse con los usos hispánicos. El fallecimiento de Téllez en 1528 dejaría desamparado al pintor, aunque este debió de permanecer en el entorno de los miembros portugueses de la Casa de la emperatriz, quizá al servicio de Pedro Álvarez de Acosta, su capellán mayor, quien podría haberle facilitado su ingreso en el cuerpo de "mozos de capilla", así como su primer encargo conocido en 1535, consistente en una "tabla" que contenía "las palabras de la consagración" (Checa, 2010, II: 1981), lo que conllevaba un trabajo de caligrafía y de cierta pintura ornamental, ya que todo ello fue inventariado como iluminación. Se le pagó la destacada cantidad de 3.750 maravedís[80], equivalente a diez ducados.

En opinión de Hidalgo (2008, 196-202), Denis se habría formado previamente en algún *scriptorium*. El taller de Antonio de Holanda durante su estancia en Toledo en 1529 al servicio de la Emperatriz pudo ser el lugar adecuado y la recomendación dejada por el maestro para el empleo de su discípulo y familiar al servicio real parece confirmarlo, aunque seguramente ya se conocían con anterioridad y quizá Denis habría ejercido su trabajo en la corte carolina como ayudante de Holanda.

Una de las escasas obras de las que nos ha llegado noticia de su autoría es la decoración de "una tabla con las palabras de la consagración que hizo e ylumino" en 1535 con destino a la capilla de la soberana, por la que se le pagó la destacada cantidad de

[78] La breve biografía de Manuel Denis que se recoge en este apartado es una parte del estudio ya citado de Redondo y Pérez de Tudela (2018). Una primera aproximación biográfica en Sánchez Cantón (2003: XVIII-XIX). En cualquier caso, las fechas de su muerte están comprendidas entre 1563, año escrito en caracteres latinos en la portada del manuscrito *De la Pintura antigua* que se custodia en la Biblioteca de la Real Academia de San Fernando, y 1587, año en el que su hijo Felipe de Acosta dató su *Memorial Tripartito De Muchas y varias Antigüedades […] dirigido a […] Philippe 2* […], [1587], en el que se refería a su padre como difunto, (Blasco Castiñeyra, 1992: 137, nota 55 y 128). El manuscrito, inédito en su mayor parte, se conserva en Biblioteca Nacional de España (en adelante BNE), Madrid, MSS/1702 y está disponible en Biblioteca Digital Hispánica: http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000008556&page=1; la localización de la muerte de Denis en el manuscrito se encuentra en: 568 v (numeración antigua), 577v (numeración nueva) y pantalla digital 579.

[79] En el prólogo de su traducción española del tratado de Holanda, declaraba "ser de nación portugués, aunque criado en Castilla casi desde mi niñez" (Sánchez Cantón, 2003: 5).

[80] AGS, CC, Cédulas, libro 283, f. 6 v.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

3.750 maravedís[81], equivalente a diez ducados. En este tipo de trabajo se reunían las dos facetas de calígrafo, como testimonió él mismo en la *Genealogía de los Reyes de España* ya mencionada, y como miniaturista. Así lo puso de manifiesto algunos años más tarde un apunte contable relativo a "ciertas historias que ylumino y otras cosas que hizo en un libro misal" de la capilla de la soberana, por lo que cobró en 1538 una elevada suma, equivalente casi a 70 ducados[82]. Consta también la decoración de un libro en miniatura, dedicado al rosario, que tenía el carácter de una caprichosa joya religiosa, ya que se colgaba de unas asas y se cerraba con unas manillas, todas ellas piezas de oro[83].

Isabel de Portugal y la reunión de retratos familiares (1530–1539)

La actividad pictórica que había comenzado en la corte de la Emperatriz a partir del paso de Antonio de Holanda y de la incorporación de Denis a su cuerpo de capilla tuvo también una de sus manifestaciones en la realización de retratos. Como se ha visto más arriba, la posesión de la imagen pintada de los miembros de la familia constituía un apoyo visual y emocional que ayudaba a mantener vivo el recuerdo y el sentimiento de pertenencia a un linaje, a pesar de la distancia que separara a sus miembros.

A la luz de los datos –siempre escasos– que nos han llegado, Isabel de Portugal se presenta como la iniciadora de la reunión de un conjunto de retratos de su propia familia, sin el alcance dinástico de la pinacoteca de Margarita de Austria, pero con una pretensión que se podría calificar de "cohesionadora" de su ámbito personal más cercano, sin olvidar su condición imperial. En ese marco, en el que confluía lo institucional con lo personal, se inscribe la fijación de la imagen infantil de su descendencia mediante la pintura, como revela la relación entre la maternidad de la emperatriz y la realización de retratos familiares.

Así está documentado en el caso del infante Fernando (1529-1530), cuya gestación había comenzado poco antes de que Carlos V partiera de la corte toledana en marzo de 1529 (Foronda, 1914: 321). La noticia del embarazo de la emperatriz sin duda satisfizo a la pareja imperial, porque añadía mayor estabilidad a la Corona, ya que un segundo hijo varón contribuía a asegurar la sucesión masculina en el trono. La elección del nombre en recuerdo del Rey Católico, que también portaba el hermano de Carlos V, es

[81] AGS, CC, Cédulas, libro 283, f. 6 vº.

[82] El pago, realizado el 12 de septiembre de 1538, localizaría a Denis en Valladolid, en los últimos días de estancia de la corte en esa ciudad, antes de partir hacia Toledo, AGS, CC, Cédulas, libro 283, f. 128. El precio tan elevado quizá se justificaba por comprender los materiales, donde previsiblemente habría aplicaciones de oro.

[83] La identificación de ese apunte documental con el pequeño manuscrito conservado en la Biblioteca Chester Beatty de Dublín que comienza con "sigvese la vi/da de christo En modo de/ Rosario con las oraciones/ principales que nra/ sancta madre y/glesia canta En sus festividades/ Va al principio vna oracion/ deuotissima de sant/ agustin/ y al cabo otra de nra señora" se presenta como incompatible, dadas las dimensiones de este pequeño manuscrito iluminado, que mide 12,5 x 9 cm. La pertenencia del ejemplar a Felipe II y las treinta y tres miniaturas que contiene, de las cuales se atribuyen treinta y dos a Simon Bening, hacia 1530, parecen imposibilitar esa identificación.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

reveladora de la significación que se concedió a este niño. Carlos V y su tía Margarita de Austria debieron de hacer planes sobre su futura educación en Flandes, probablemente con vistas a una posible gobernación de esos territorios, como podría deducirse de la carta que la archiduquesa dirigió a la emperatriz, quien no recibiría con agrado la idea del alejamiento de su hijo[84].

El niño comenzó su vida con salud y buenas perspectivas[85]. Cuando cumplió los seis meses debió de pintarse un retrato de él, en un soporte y técnica que no conocemos. Su autor pudo ser Diego de Arroyo (*ca.* 1498-1551)[86], quien se habría formado con Antonio de Holanda y había ingresado al servicio de Isabel de Portugal en calidad de mozo de capilla en mayo de 1530 (Martínez, 2000, 4: 69), aunque en los pagos era calificado como iluminador. Antes de enviar el retrato del niño, se sacó al menos una réplica o copia de esta pintura, probablemente obra del mismo Diego de Arroyo, ya que se trataría de una miniatura. Isabel de Portugal se la envió a su esposo, quien se encontraba en la Dieta de Augsburgo. Según escribió Cobos a la emperatriz, Carlos V "había holgado mucho […]" al recibirlo "y sin vergüenza lo traía y lo mostraba"[87].

La soberana debió de tener otro ejemplar, "un trasunto" rodeado por una "guarnición" o marco de oro, lo que sugiere una joya en forma de medallón para contener una miniatura, que se reforzaba con un viril. Fue heredado por el príncipe Felipe (Checa, 2010, II: 1467, 1480, 1916, 1955 y 2201). Un retrato similar debió de ser el de la infanta María, que formó parte de los bienes de su madre; estaba bordeado de oro y se guardaba en una caja, lo que otorgaría cierto carácter de joya a esta pieza[88]. Ambos retratos en miniatura pudieron ser ya obra de Diego de Arroyo (*ca.* 1498-1551). La incorporación de este pintor, que se especializó en la iluminación, a la Casa de la Emperatriz respondería al deseo de fijar la imagen de los descendientes de la pareja imperial y de enviar diversas réplicas a otras cortes familiares, en un intercambio de noticias y de regalos realizados a través de la correspondencia y de los emisarios reales, lo que ayudaba a mantener los lazos dinásticos.

Perteneciente a ese tipo de retrato-joya también se hizo uno de la emperatriz, que debió de enviarse a Carlos V, ya que así se describió entre los bienes del monarca cuando murió en Yuste. Colocado en un engaste de plata y dentro de un cerco de oro esmaltado, estaba preparado para usarse como una medalla, ya que colgaba de una cadena de plata y

[84] La Archiduquesa escribió a Isabel de Portugal que "según lo que me prometió su Majestad, yo tengo esperanza que este será mi hijo y caña para mi vejez que me vendrá a consolar de la pena que yo tengo cada día" (Fernández Álvarez, 1973, 1: 186).

[85] Los médicos informaron al emperador de que había nacido "un infante grande y gordo y hermoso, con una voz tan formada y unos ojos tan abiertos como si fuese de tres meses naçido" (Fernández Álvarez, 1973, I: 182).

[86] Sobre la contribución de este pintor a la retratística en miniatura de Isabel de Portugal y de sus hijas, véanse Redondo Cantera y Pérez de Tudela (en prensa); y el texto de Pérez de Tudela "La estela de la emperatriz Isabel de Portugal: apuntes sobre los retratistas al servicio de sus hijas María y Juana de Austria", en este mismo libro. Una síntesis biográfica en Moraleda Moraleda (s. a.), recuperable en http://dbe.rah.es/biografias/124678/diego-de-arroyo.

[87] Carta fechada en Augsburgo, 1 de agosto de 1530 (Redondo, 2013: 127).

[88] A la muerte de la emperatriz, en vez de corresponderle en herencia la pieza a la propia María, pasó al príncipe Felipe (Checa, 2010, II: 2206).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

se guardaba dentro de un pequeño cofre de plata. Fue valorado en 30 ducados (Mármol Marín, 2001: 13; Checa, 2010, I: 286), precio por el que fue comprado por Felipe II (Martín González, 1950: 236).

En el seno de la corte de Isabel de Portugal se habrían llevado a cabo asimismo las tres miniaturas sobre pergamino con su retrato que tenía consigo Carlos V en su retiro de Yuste. Se guardaban juntas dentro de una bolsa y se acompañaban de dos "presentaciones del anima en el juyçio" (Checa, 2010, I: 286), lo que sugiere la posibilidad de estas últimas que fueran variantes o, al menos, tuvieran alguna relación, además de la temática, con la pintura de la *Gloria* (1551-1554)[89] o con Tiziano[90].

La aportación flamenca

El origen flamenco de Carlos V impregnó inevitablemente la vida de corte mientras residió en sus dominios hispánicos, desde lo intangible del ceremonial o el lenguaje, expresado incluso en la grafía de los nombres, como se ha visto más arriba, hasta los distintos objetos materiales y artísticos del palacio (tapices, piezas de vajilla, pinturas, etc.). Como se ha avanzado más arriba, el intercambio de retratos familiares fue uno de los medios más eficaces para expresar la identidad del linaje y mantener la cohesión de entre las distintas ramas de los Habsburgo, que se encontraban tan lejanas en su ubicación. Aunque durante algún tiempo Margarita de Austria, desde los dominios flamencos, continuó ocupándose de alimentar esa memoria mediante la reunión de retratos de miembros de la familia y de destacados pertenecientes a otras Casas reales aliadas en su palacio de Malinas, su vida terminó en 1530. En cierto modo fue sustituida por su sobrina María de Hungría, a la que el emperador confió el gobierno de Flandes. Desde la corte hispánica, además de ejercer otras responsabilidades, Isabel de Portugal formó parte en ese proceso de construcción de imagen habsbúrgica por medio de la realización y reunión de retratos, en una escala reducida pero significativa, a lo que se unió la aportación de su imagen, en algunos casos sin su participación directa, como se deduce de la existencia de copias que repetían lo que en ocasiones se llegó a convertir en un estereotipo.

[89] Museo Nacional del Prado, inv. POOO432. Análisis de la pintura por Falomir Faus (1998) y https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-gloria/66149817-6f88-4e5f-a09a-81f63a84d145?search Meta=la%20gloria.

[90] En el retiro de Carlos V en Yuste estaban presentes al menos otras dos pinturas de Tiziano con el retrato de Isabel de Portugal: el que se conserva en el Museo del Prado y el que presenta a la pareja imperial, que se perdió en el incendio del Palacio del Pardo, que se conoce a través de la copia de Rubens (Palacio de Liria, Madrid). Todas ellas, al igual que la medalla que formaba parte de un conjunto familiar, acuñado por León Leoni en 1546 (Plon, 1887: 354; Coppel, 2012: 85) fueron obras realizadas tras la muerte de la Emperatriz.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

Durante la década de 1530 la impronta pictórica de origen flamenco en la corte imperial regentada por la emperatriz se vio reforzada por la estancia temporal de dos pintores al servicio de los Habsburgo, el flamenco Jan Vermeyen (1504-1559) y el austríaco Jakob Seisenegger (1505-1567), que trabajaron al servicio de Margarita de Austria y de Fernando I, respectivamente. Ambos fueron enviados desde sus cortes de procedencia para contribuir al intercambio de retratos familiares, aunque en el caso de Margarita de Austria no parece que ella enviara ninguna imagen suya, al menos a la emperatriz, sino que le interesaba más recibir retratos de sus hijos, con el fin de incorporarlos a sus galerías familiares de Malinas. Lo cierto es que han llegado muy pocas pinturas de estas "misiones retratísticas" y están constituidas por copias con ciertas variaciones a partir de originales que no siempre han sido identificados o localizados.

Joos Van Cleve y ¿su estancia en Madrid (1529-1530)?

Entre los pintores flamencos que trabajaron para Carlos V y la aristocracia flamenca que en algún momento pasaron por la corte carolina en España, el caso más enigmático fue el del retratista Joos van Cleve (*ca.* 1485/1490-1540)[91]. Aunque no exista refrendo documental, una estancia del pintor en la corte española de Carlos V parece estar avalada por la existencia de sendos retratos de la emperatriz y de Leonor de Austria, que han llegado hasta nuestros días a través de copias. Las pinturas de ambas soberanas, unidas por dúplices lazos familiares reales[92] ofrecen semejanzas en cuanto a su tamaño, formato de la figura y otros aspectos, como composición, color del fondo, indumentaria y peinado a lo que se une la atractiva apariencia que presentan sus modelos, más juvenil en la imagen de la Emperatriz y más sugerente en la de su cuñada[93].

Considerada por la historiografía esta última como un encargo de Francisco I (1494-1547) realizado en Francia, no se ha probado documentalmente esta última circunstancia. Friedländer (1972-1973) apuntó que el retrato de la reina pudo ser anterior a la llegada del pintor a la corte de Fontainebleau y observó la relación existente con los retratos de Mencía de Mendoza (1508-1554), esposa de Enrique III de Nassau (1483-1538), atribuidos a Van Cleve.

Por esos años finales de la década de 1520, el pintor trabajaba para Carlos V. Se le atribuye un retrato del emperador que se conserva en el *Stichting Historische Verzamelingen van Het Huis Oranje-Nassau*, donde forma pareja con otro de su hermana Leonor, muy similar al que se conserva en el *Kunsthistorisches Museum* de Viena. Esta agrupación de

[91] Para el *corpus* de este pintor, Friedländer (1972-1973), disponible en: https://archive.org/details/vaneyckspetruschoo01unse

[92] Leonor, hermana de Carlos V, fue la segunda esposa de Manuel I de Portugal, padre de la Emperatriz.

[93] Graça (1994a) señaló también la coincidencia del joyel con la perla pera colgante en el peinado del retrato de Leonor, de un modo semejante a como lo tenía la joven Emperatriz en su retrato de la *Serie de Parma*.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 172/25 16:01(17X 24).in

los retratos de los hermanos podría avalar la hipótesis de un encargo realizado al pintor desde la corte carolina, con objeto de fijar la imagen de la futura esposa de Francisco I de Francia. Tras haber enviudado de Manuel I de Portugal, en 1521 y haber permanecido cierto tiempo en Portugal por el nacimiento de su hija María, Leonor se trasladó a España, donde residió varios años, antes de salir hacia Francia para casarse con Francisco I en 1530. La existencia de las copias o réplicas del retrato de Leonor, realizado por Van Cleve, se justifica por su envío a las cortes del ámbito familiar, con objeto de que dispusieran de la imagen de la nueva reina consorte de Francia.





Fig. 33. Joos van Cleve. *Isabel de Portugal*. Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa (Portugal)
Fig. 34. Joos van Cleve. *Leonor de Austria*. Kunsthistorisches Museum.Viena (Austria)

Atribuido al mismo pintor flamenco, aunque parece una copia de taller, se conserva en el *Museu Nacional de Arte Antiga* de Lisboa un lienzo con una figura femenina[94] que ha sido identificada como Isabel de Portugal (Graça: 1994b), lo que confirma de modo innegable la gargantilla con "ces" que luce en su cuello (fig. 33), en una interpretación un tanto ligera de la joya.

El modelo del posado en el retrato de Isabel de Portugal es muy semejante al de Leonor de Austria, pero presenta diferencias de calidad con respecto al de su cuñada. La escasa destreza en la representación de la gargantilla, entre otros detalles, indican que no

[94] Inv. 2172, 40 x 29 cm.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

sería obra del maestro, aunque sí una interpretación, al modo de Van Orley, del retrato de presentación de la emperatriz, al que se aplicaron cambios sustanciales, como revelan el color de su saya –aquí de brocado dorado– o las formas plenas de su cuerpo. así como el color oscuro del cabello. Todo ello plantea serias dudas sobre una realización directa ante el modelo para el retrato lisboeta de la emperatriz.

Las coincidencias mencionadas entre ambas pinturas y la dedicatoria escrita en español, que se lee en el pequeño billete que lleva Leonor entre sus manos en su retrato y en la que se reconoce su condición de reina consorte francesa[95], permiten plantear la hipótesis de una realización casi simultánea de ambas pinturas. En septiembre de 1529, tras la marcha del Emperador de Toledo, la emperatriz se había instalado en Madrid, donde también residía la futura reina consorte de Francia, a la espera de partir a la corte del monarca francés. Según transmite la documentación, durante ese tiempo la emperatriz atendió protocolariamente a Leonor, a la que conocía bien, por haber sido la tercera esposa de su padre, Manuel I y la hermana mayor de su marido, Carlos V[96].

Vermeyen y los retratos de la familia imperial (1529-1533)

Consciente de su papel cohesionador en la familia habsbúrgica, Margarita de Austria contó con la actividad de Jan Cornelisz Vermeyen (ca. 1500-1559), pintor a su servicio desde 1525 (Horn, 1989, I: 61), para disponer de originales y de copias de retratos que, además de contribuir a sus galerías familiares, pudieran repartirse entre miembros de su familia y otros personajes distinguidos de su entorno.

Horn propuso un desplazamiento de Vermeyen a España en 1526, con motivo del casamiento imperial (1989, I: 8). Si así fue, una pintura o un diseño del artista podría encontrarse en el origen de las representaciones escultóricas matrimoniales de Carlos V e Isabel de Portugal referidas más arriba. El formato de busto y la posición de tres cuartos de las figuras podrían indicarlo[97], ya que fue el modo de representación preferido por el pintor.

Poco antes de fallecer, Margarita de Austria envió a Vermeyen a la corte de Isabel de Portugal, con el fin de que pintara los retratos de la emperatriz y de su hijo Fernando. Nacido el niño en noviembre de 1529, la archiduquesa expresó su deseo de tenerlo a su lado como consuelo de su edad y soledad, pero el infante falleció en julio de 1530, pocos meses antes que ella misma. Como se ha supuesto en otros retratos mencionados más arriba, Vermeyen no se limitaría a realizar un solo ejemplar de las pinturas, sino que también debió de hacer réplicas o copias, que se destinarían con preferencia a sus sobrinos, Carlos V y Fernando I de Austria, así como a otros personajes afectos, como

[95] "A la cristianisima y muy poderosa la Reyna mi señora". "Cristianísimo" era el tratamiento que el Papa había concedido a los monarcas franceses a partir de Luis XI, rey de Francia entre 1461 y 1483.

[96] En ausencia de Carlos V, la Emperatriz acompañó a Leonor durante una parte del trayecto para despedirla cuando esta última partió hacia Francia para contraer matrimonio con Francisco I.

[97] Véase más arriba el epígrafe dedicado a la conmemoración escultórica de los esponsales imperiales

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

el cardenal de Lieja, Érard de La Marck (1472-1538), comitente también del pintor, al que Margarita de Austria regaló un retrato de la emperatriz (Horn, 1989, 1: 61).

Los dos retratos del infante Fernando realizados en miniatura, cuyo pago reclamaba el pintor a la archiduquesa en 1533 (Horn, 1989, I: 62), seguramente fueron realizados en 1529 o 1530 y se habrían destinado a la propia Margarita y al emperador.

Igualmente, en 1533 se dejó constancia de que Vermeyen había pintado un retrato sobre tabla de la emperatriz que fue regalado al cardenal de Lieja (Horn, 1989, I: 61). Para ello utilizó materiales de alto valor, de los que se mencionaron el oro y el color azul, colores situados entre los más caros, pero también heráldicos de la Casa de Borgoña entre otros. El cromatismo de esta última pintura le diferencia claramente de otro retrato de Isabel de Portugal que también se encontraba en la colección de Margarita y que tenía un acentuado sentido dinástico, ya que vestía un traje confeccionado en raso verde, forrado de damasco carmesí (Checa, 2010, III: 2449 y 2480), es decir, los colores heráldicos de la emperatriz y de su esposo, respectivamente.

Dípticos de la pareja imperial. De la conversación cortés a las ¿instrucciones? (¿ca. 1529-1535?)

Un díptico con los retratos del matrimonio imperial se encontraba en el Pequeño Gabinete del palacio de Malinas (Checa, 2010, III: 2456). En su cara interior las figuras estaban rodeadas por un marco dorado, mientras que al exterior el soporte había sido pintado de negro lo que, una vez cerrado, le daría un aspecto de pequeña caja plana, que lo hacía muy apto para el viaje. La descripción coincide a grandes rasgos con el que se conserva en la colección del castillo de Huis Bergh, en Heerenberg (Holanda)[98]. Considerado como una copia realizada por un discípulo de Vermeyen, es uno de los ejemplos más delicados de esta tipología de retratos (fig. 35), que gozó del favor de Carlos V, por su pequeño tamaño (en torno a los 20 cm) y su mencionada facilidad de transporte, además de la cercanía y la privacidad que exigía su visión.

Por lo que conocemos de estos retratos dobles, a partir de los ejemplares que nos han llegado, dos completos y otro únicamente con la imagen del emperador, todos ellos atribuidos a Vermeyen o a su taller o círculo, respondían a un mismo modo de representación, con ligeras variaciones en la figuración de la pareja imperial. Los esposos fueron pintados de busto o casi de medio cuerpo. En todos los casos se distribuyeron del mismo modo, con la figura de Carlos V a la izquierda y la emperatriz a la derecha. Ambos se presentaban ligeramente girados hacia el interior, como si mantuvieran una conversación ya que, en todos los casos, el emperador tenía la boca abierta. La actitud más activa de Carlos V se expresaba por la dirección de su mirada hacia arriba y el gesto de presentación de un pequeño billete, mientras que los ojos de la emperatriz se dirigían

[98] Agradezco extraordinariamente al director de esta colección, el Sr. Frank Jansen, la amabilidad en atender mi consulta y el envío de las imágenes. Las pinturas miden 21 x 16 cm, incluido el marco.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

ligeramente hacia abajo, en cierta actitud de acatamiento o respeto, por lo que las miradas de los esposos no se encontraban. La apariencia de Isabel de Portugal era la misma que la de su "retrato de presentación", de la que copiaba el traje, el peinado y las joyas, si bien su rostro ofrecía un aspecto menos juvenil.



Fig. 35. *Carlos V e Isabel de Portugal.* Copia de original de Jan Cornelisz Vermeyen. *Ca.* 1532. Colección Huis Bergh, inv. n.º 87. Heerenberg (Holanda)

La comunicación visual entre las figuras se presenta algo más directa en otra pareja de retratos de la pareja imperial. Cuando Horn atribuyó el conjunto al taller del maestro, desconocía su paradero y solo disponía de unas fotografías, que publicó (Horn, 1989, 2: figs. A14a y A14b). En 2016 estas pinturas circularon en el mercado del arte, lo que permitió disponer de una imagen en color de esta obra, al menos en el caso del retrato del emperador[99].

El retrato del monarca mostraba a un enérgico Carlos V, con unos acentuados rasgos de insólita dureza (fig. 36) y en actitud de exponer una serie de argumentos, para lo que utilizó el gesto del cómputo digital, recurso retórico de origen medieval, que el pintor figuró mediante unas manos en escorzo, fragmentos en los que Vermeyen demostró una

[99] La pintura procedía de la colección Trustees of the William Merton, por lo que ya debía de estar descontextualizada desde hacía tiempo. La subasta corrió a cargo de Christies's en diciembre de 2016, https://www.christies.com/en/lot/lot-6048387. Sus medidas son 30,3 x 24,3 cm

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 172/25 16:01 (17X 24).in

habilidad extraordinaria ¿Qué explicaba o argumentaba el emperador frente a su esposa? La serie de instrucciones dejadas por Carlos V a su esposa, tanto las personales como las más propiamente institucionales, antes de marchar a Bolonia en 1529 (Fernández Álvarez, 1975, 1: 131-133 y 148-154), o de partir a la *Jornada de Túnez,* en 1535 (Fernández Álvarez, 1975, 1: 414-419), así como las expresadas en las numerosas cartas sobre los distintos asuntos de Estado y gobierno, enviadas desde los diversos lugares por donde se desplazaba Carlos V, parecen tener su síntesis en esta plasmación gráfica. La inexpresiva figura de la emperatriz que se encuentra en la otra tabla se atiene de nuevo al "retrato de presentación", con unos rasgos más maduros y unas formas más plenas (fig. 37). Entre sus manos sostiene unos guantes de piel, artículo de lujo reservado a la élite, ya que solían perfumarse con ámbar, como se haría en la corte de la emperatriz (Redondo, 2022: 51).





Fig. 36. Taller de Jan Cornelisz Vermeyen. *Carlos V*. Colección particular.
Fig. 37. Taller de Jan Cornelisz Vermeyen. *Isabel de Portugal*. Colección particular

Con un aspecto más amable y juvenil, una figura de busto de Carlos V sostiene unos guantes de este tipo en el pequeño retrato atribuido al taller de Vermeyen (fig. 36), que se conserva en los Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, en Bruselas (Horn, 1980, II: fig. A13). El gesto de su mano parece un apoyo expresivo de lo que dice y su mirada busca la de su esposa, cuya pintura se encuentra en paradero desconocido[100].

[100] Mide 23,3 x 18 cm.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in



Fig. 38. Taller de Jan Cornelisz Vermeyen. *Carlos V*.
Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica. Bruselas (Bélgica)

La combinación de las representaciones de la pareja imperial constituyó una hábil fórmula para justificar un retrato del emperador que se mantuviera cercano a la realidad, como era propio del modo de representación flamenco, y se revistiera de "normalidad". Al escenificar un supuesto diálogo con la emperatriz, que parecía escuchar atentamente a su esposo, se justificaba visualmente la obligada apertura de la boca de Carlos V causada por su anomalía mandibular[101] y, además, proporcionaba vivacidad a su expresión[102].

El fondo verde sobre el que destacan todos estos retratos de Carlos V, destinados seguramente a un uso muy personal, plantea la posibilidad de que, al igual de lo que sucedía

[101] Según describía Santa Cruz (1920, II: 37), "tenía la dentadura tan desproporcionada con la de arriba que los dientes no se encontraban nunca".

[102] El proceso de "normalización" de la imagen de Carlos V, con la corrección de su prognatismo en la representación pictórica, había comenzado con el retrato que Tiziano realizó en Bolonia, tras la coronación imperial en 1530.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

en el intercambio de iniciales o de divisas heráldicas, el cromatismo podría constituir una referencia a su esposa una referencia a su esposa, por ser el verde el color distintivo de la emperatriz, aunque también se usó como fondo para algunos retratos de la familia Habsburgo, como sucedió en el caso de Maximiliano o de Leonor de Austria (figs. 12 y 34, respectivamente).

¿El último retrato de Isabel de Portugal con vida? (1539)

A Vermeyen se debe la última imagen pintada de la emperatriz con vida. En 1538-1539 el pintor acudió a Toledo, donde se había establecido la familia imperial, con motivo de la celebración de unas Cortes de Castilla, previas a la nueva salida de sus reinos hispánicos que proyectaba Carlos V. Como era habitual en estas ocasiones, se organizaron diversos festejos en honor del monarca, a los que asistió el emperador, en compañía de su esposa y de ciertos miembros de su corte[103].



Fig. 39. Jan Cornelisz Vermeyen. *Juego de cañas en Toledo.* 1539.
Colección Stopford Sackville (Reino Unido)

Atraído por la violencia y el exotismo orientales que había conocido durante la *Jornada de Túnez*, de la que se convirtió en "cronista gráfico", el pintor flamenco acudió al *Juego*

[103] "En todo el tiempo que Su Majestad estuvo en la ciudad de Toledo, en las Cortes con los Grandes y Prelados y Procuradores de las ciudades, se hicieron por muchas veces grandes fiestas y justas, así dentro de la ciudad como fuera en la vega, la cual se atajó con andamios y cadalsos muy bien ataviados de paños de lana y seda […] Asimismo se hizo un juego de cañas […] Y á todas estas fiestas, así de justas como torneos y cañas, fue el Emperador y la Emperatriz con todas sus damas muy ricamente ataviadas", (Santa Cruz, 1923, IV: 21-22).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

de cañas que se celebró en Toledo durante el mes de marzo[104]. Previamente hizo un dibujo preparatorio (Horn, 1989, 2: fig. A61)[105] y más tarde lo representó en una gran tabla horizontal, donde desplegó una amplia visión panorámica, llena de colorido y animada por el acentuado dinamismo de los jinetes que, vestidos a la morisca se enfrentaban en el interior del espacio acotado por los tablados preparados para los espectadores (fig. 39).





Fig. 40. Jan Cornelisz Vermeyen. *Juego de cañas en Toledo* (detalle). 1539. Colección Stopford Sackville (Reino Unido)

Fig. 41. *Isabel de Portugal*. Monasterio de San Lorenzo el Real. El Escorial (Madrid)

El pintor situó en dos de esas tribunas a la familia imperial. En el dibujo y en la pintura se puede reconocer al emperador en el palco que se encuentra en una posición más central, acompañado por otro personaje de difícil identificación, quizá un paje. El compartimento contiguo es ocupado por el príncipe Felipe, acompañado por dos figuras femeninas (fig. 40)[106]. La que se asoma al antepecho, será su hermana María, nacida un año después del primogénito. Se presenta vestida a semejanza de su madre, cuyo estado de embarazo habría aconsejado su ausencia del espectáculo[107]. Un amplio manguito de piel envuelve sus brazos[108]. El pintor caracterizó su figura también con una gorra adornada con una pluma,

[104] Datación recogida por Gonzalo (2013: 424). La desaparición de buena parte de la documentación municipal de Toledo del siglo xvi, en particular de la década de 1530, impide conocer más detalles sobre festejo, que tampoco fue descrito por los cronistas imperiales.

[105] Se conserva en el Gabinete de Dibujos del Museo del Louvre (Horn, 1989, II: A61).

[106] En el dibujo preparatorio solo había un personaje femenino, identificable como María.

[107] Las complicaciones de su estado de salud y el parto de un niño, que ya estaba inerte, provocaron su fallecimiento el 1 de mayo de ese mismo año de 1539.

[108] Numerosas pieles de este tipo constan entre los bienes de la emperatriz (Checa, 2010, II: 1603).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

como la del príncipe[109]. El uso de una pequeña gorra negra como tocado y de una estola de piel de marta para protegerse del frío forman parte de la indumentaria de una figura femenina identificada con la emperatriz que se representa en una pintura conservada en el monasterio de El Escorial, donde ya se encontraba en el siglo xix (Poleró, 1857: 77), cuando el lienzo fue restaurado con un cierto espíritu nazareno por el pintor y grabador Vicente Poleró (1824-1911)[110]. A pesar de la intervención realizada en esta pintura, que debía de encontrarse en mal estado, la composición de la figura sigue manteniendo una fiel relación con el "retrato de presentación", apreciable en los rasgos de rostro, la posición de la mano derecha y el joyel con el que se sujeta el mechón lateral del pelo, más moderado en su adorno de joyería en esta ocasión (fig. 41). En esa misma línea, García-Frías (2008: 238-239) relacionó esta pintura con los retratos de la emperatriz realizados por Vermeyen.

Jakob Seisenegger en la Corte de la emperatriz (1539)

Ya al final de su vida, cuando la Emperatriz se encontraba en Toledo en 1539, llegó a la corte imperial el pintor austríaco Jakob Seisenegger (1505-1567), especializado en la pintura de retrato y autor del que representaba a *Carlos V con un perro*[111], realizado en 1532, que competía con el de Tiziano (Museo del Prado, Madrid, P000409), de composición semejante. Pintor de confianza de Fernando I (1503-1564), Rey de Romanos y hermano del emperador, Seisenegger debía de transportar consigo al menos seis pinturas, en dos de las cuales se representaba a Carlos V y, en otras cuatro, a sus dos hermanos, María de Hungría (1505-1558) y Fernando de Habsburgo, rey de Bohemia, a las que acompañaban los retratos de la esposa de este último Ana de Hungría (1503-1547) y los de los hijos de ambos, de los que pudieron ser representados nueve (Isabel, Maximiliano, Ana, Fernando, María, Magdalena, Catalina, Leonor y Margarita), aunque quizá no todos estarían incluidos y podrían haber sido figurados de modo aislado o en grupo[112], de modo semejante a algunas pinturas que han llegado hasta nosotros (fig. 42). Todos esos retratos se guardaban en un arca de cuero negro que se cerraba con llave y formaron parte de los bienes de la emperatriz (Redondo, 1999a: 233).

Isabel de Portugal aprovechó la estancia del pintor austriaco para que, a su vez, hiciera los retratos de sus hijos, con sus consiguientes réplicas, por lo que le pagaron 250

[109] Los adornos y los objetos suntuarios realizados con plumas de aves tropicales tuvieron un cierto carácter identitario en la dinastía Avis, como se puede ver en los retratos del infante Eduardo de Portugal (1515-1540) y la infanta Beatriz en la *Serie de Parma*. El arte de la plumajería aplicado a la indumentaria también llegó a España a partir de América, de donde procederían las plumas que adornaban un manteo y un capote de la Emperatriz (Redondo, 2010: 1222).

[110] Agradezco a la Dra. Almudena Pérez de Tudela, Conservadora de Patrimonio en el Monasterio de El Escorial, la información facilitada sobre esta pintura.

[111] *Kunsthistorisches Museum,* Viena, *Gemäldegalerie*, inv. A 114. Disponible en: www.khm.at/de/object/1777/.

[112] "la pyntura del Rey de Rromanos e de la reyna su muger e del enperador e de la rreyna Maria e de los hijos del Rrey de Rromanos e otras dos pynturas del personaje de su magestat en lienço" (Redondo, 1999: 233; Checa, 2010, 2: 2207).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

ducados (Sebastián, 2010: 156). Tras la muerte de la emperatriz, cada uno de los tres hijos se quedó con su respectivo retrato.



Fig. 42. *Retrato de la infanta Ana de Austria*. Jakob Seisenegger. 1530. Mauritshuis. La Haya (Holanda). Fuente: Wikimedia Commons

Scrots y su singular interpretación de la imagen de Isabel de Portugal

La primera noticia conocida sobre la existencia de un retrato de Isabel de Portugal en Flandes data de 1524, cuando fue registrada en el inventario de las pinturas existentes en el gabinete y en la biblioteca de Margarita de Austria, en su palacio de Malinas (Checa, 2010, III: 2480)[113]. Allí se habían reunido las imágenes de diversos miembros de la familia Habsburgo, que pertenecían a varias familias de la realeza europea, entre los

[113] La posibilidad de que se tratara de su antepasada homónima es descartable, por el contexto proporcionado por quienes se encontraban representados en ese lugar.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

que se encontraban los Reyes Católicos y Carlos V. El posible envío de un retrato desde la corte portuguesa a la flamenca habría formado parte de las negociaciones previas al matrimonio imperial. No sería el "retrato de presentación" de la Infanta portuguesa que se encontraba en Toledo custodiado por Gattinara meses antes de la boda, aunque nada impide que fuera una réplica. En cualquier caso, tras el fallecimiento de la emperatriz en 1539, Carlos V estaba convencido de que esa pintura que él recordaba en Malinas era la que presentaba un mayor parecido con su esposa y le pidió a su hermana María de Hungría que se lo enviara (Fernández Álvarez, 1973, 1: 555)[114].

La demanda del emperador posee interés por diversos motivos. Implícitamente reconocía que tenía otros retratos en su corte o palacio, aunque no le complacían porque su imagen no era tan verosímil como la que él recordaba en Malinas. La carencia de la pintura revela también la despreocupación que hasta entonces había tenido el monarca por la reunión de las imágenes de la familia o por el mantenimiento de la memoria del linaje por medio de los retratos pintados de sus miembros. Su tía Margarita y, más tarde, su hermana María se encargaron de ello en Flandes. Y en la corte española su esposa la emperatriz, en la medida que estaba a su alcance ya que apenas disponía de pinturas de retratos, además de que la Corte, con frecuentes cambios de residencia, dificultaba su transporte.

El deseo manifestado por Carlos V de poseer un retrato de la esposa perdida, con cuya vista pudiera revivir su recuerdo, pone de manifiesto el poder evocador de los sentimientos que poseía la imagen pintada de los seres queridos, aunque en principio la representación se hubiera concebido de modo más formal y representativo, o como parte de una galería familiar que visualizara el alcance del poder del linaje. Pese a que en el verano de 1539 el monarca tenía el propósito de dirigirse a Flandes por tierra y atravesar Francia para entrevistarse con Francisco I, su rival, no encontró inconveniente en pedir a su hermana, María de Hungría, que le enviara la pintura con la mayor celeridad y la necesaria seguridad para que no sufriera daños. Cuando Carlos V recibió el retrato, se sintió decepcionado porque no respondía a sus expectativas (Fernández Álvarez, 1973, 1: 555, nota 391).

Quizá fue entonces cuando Maria de Hungría encargó a su pintor, Guillim Scrots o "Maestre Guillermo" (act. 1537-1553), que hiciera una copia o versión de ese retrato, con objeto de mantener la imagen de la emperatriz en el conjunto familiar. El pintor no había conocido directamente a Isabel de Portugal, ya que no consta que viniera a España. Con su particular estilo, nervioso y expresivo, hizo otra pintura en la que se reconoce, como punto de partida un tanto lejano, el "retrato de presentación" de su juventud. La nueva imagen debió de complacer a los hermanos, ya que años más tarde se inventariaron varios retratos de la emperatriz, pintados por Scrots, en poder de Carlos V (Checa, 2010, I: 161) y de su hermana María (Checa, 2010, III: 2913). Esta última poseyó uno

[114] Carta fechada el 1 de julio de 1539. Esa solicitud confirma el paradero desconocido en el que se encontraría el retrato de presentación.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

de ellos hasta su muerte, en 1558, ya que su presencia se registró en la última residencia de la reina, en su palacio de Cigales (Valladolid), junto a numerosas imágenes pintadas de familiares (Checa, 2010, III: 2913).

Dado que, poco después de la muerte de la emperatriz, Scrots marchó a trabajar para la corte inglesa, la realización de las réplicas o copias dataría de esos años de tránsito entre las décadas de 1530 y 1540. Perdidas casi todas estas pinturas, el ejemplar que se conserva en el Museo Nacional de Poznan (Polonia)[115], que es admitido sin duda como obra de Scrots (fig. 43), pertenecerá a ese último grupo de copias. El particular temperamento artístico del pintor flamenco no se limitó a seguir literalmente la pintura propuesta. Ante la ausencia del modelo vivo, realizó una indudable interpretación del "retrato de presentación" de la emperatriz, en el que introdujo cambios sustanciales con respecto a la pintura que habría llegado desde Portugal. La descripción de los colores del retrato de Isabel de Portugal que se encontraba en Malinas, tal como es referida en el inventario, ofrece diferencias con respecto a la pintura de Poznan, ya que en el documento se afirmaba que el traje era verde, el color heráldico de la emperatriz[116], que se ha desplazado al fondo en el retrato que ha llegado a nosotros, mientras que la figura de la soberana viste de negro, color al que se puede otorgar, como ya se ha mencionado más arriba, un valor significativo ligado a la dinastía Avis.

Estas variaciones debieron de afectar también a otros aspectos. El mismo tamaño del soporte y la escala de la figura representada, en el ejemplar que conocemos, cuadruplica al menos el formato de la miniatura, por lo que el modelo se aproxima al tamaño natural. Por su parte, el uso del óleo presta a los colores una gran intensidad

Otras alusiones a la procedencia de la Emperatriz fueron expresadas mediante los materiales exóticos y valiosos que luce en su retrato. Los bullones de la camisa que asoman en las mangas, usuales en la indumentaria de la época y en la imagen de la misma emperatriz –desarrollados incluso en exceso en la medalla que conmemoraba su matrimonio con Carlos V[117]– son un componente secundario tan solo aparentemente. Además de proporcionar movimiento y definición a la figura, el brillo de la seda con la que están confeccionadas esas mangas evoca la calidad de las camisas indias, que fueron tan apreciadas en la época. Con tejidos de este tipo se realizaron algunas prendas que se encontraban en el vestuario de Isabel de Portugal.

A su vez, la aparente sobriedad del color en la indumentaria, basada en el contraste entre el negro y el blanco, animado por pequeños toques de rojo para el forro de las mangas, permite que destaquen con mayor potencia las joyas de oro, sobre todo las que contienen

[115] Conservado en el Museo Nacional de Poznan (Polonia), inv. Mo 134, Óleo sobre tabla, 0,875 x 0,665 m. El Museo data la pintura en la década de 1530.

[116] Las únicas concomitancias cromáticas entre la fuente documental y la pintura consisten en el damasco rojo del forro, que emerge en los pequeños pliegues de las mangas y el cinturón, descrito como "blanco", que en la figura pintada se muestra como una cadena de plata. Scrots utilizó de nuevo el fondo verde sobre el que se recorta el personaje vestido de negro en el retrato de Maximiliano II que se conserva en el *Kunstshistorisches Museum* de Viena, fechado en 1544.

[117] Véase fig. 9.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

piezas de gran tamaño, como el gran rubí indio[118] engarzado en el joyel que luce en el pecho, del que cuelgan tres grandes perlas periformes, así como el joyel prendido en su tocado, centrado por una esmeralda de procedencia americana, lo que proporciona la dimensión de los dominios de las monarquías ibéricas. La forma del rollo o rodeo[119], que se mantuvo en la moda femenina a principio de la Edad Moderna, proporciona a la Emperatriz un aire oriental, aunque no debe olvidarse como antecedente el gran tocado que presentaba la imagen de su antepasada homónima (fig. 3), esposa del duque Felipe III de Borgoña, "el Bueno" (1369-1467).



Fig. 43. Guillim Scrots. *Isabel de Portugal. Ca.* 1540. Museo Nacional de Poznan (Polonia)
Fuente: Wikimedia Commons

[118] Cuando la emperatriz alcanzó la mayoría de edad, a los 18 años, su padre le regaló un collar con otros tantos rubíes procedentes de la India (Viterbo, 1892-1893: 6; Jordan, 1996: 99)
[119] Bernis (1962: 66 y 101), propuso el tocado de este retrato, reproducido en el dibujo con la cabeza de la Emperatriz que se conserva en la Biblioteca de Arras (Francia), como modelo de rollo femenino.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

Más sutilmente, la majestad de su condición se expresa en otros elementos aparentemente secundarios. El verde se extiende al terciopelo que envuelve el cojín, pieza indispensable en la ambientación suntuaria de un ámbito de poder, en el que descansa la mano izquierda de la emperatriz. Como contraste con la blandura almohadillada y la suavidad en la que apoya la mano izquierda, la derecha descansa sobre un rígido antepecho de jaspe que delimita el espacio y sugiere la inaccesibilidad en la que se encuentra la emperatriz, recordando, en cierto modo, el interior en el que se situaba la figura femenina que, en su juventud, se asomaba a una ventana.

Toda esa serie de recursos visuales, sin embargo, no distrae de los principales puntos de atención, que el pintor ha tratado con un énfasis particular. El rostro femenino de facciones afiladas y su mirada de ojos claros, que se fijan de soslayo en quien se detenga ante el retrato, proporcionan a esta pintura un sorprendente y moderno atractivo. La precisión del trazo, el dominio del colorido y la habilidad en el fingimiento de las diferentes texturas revelan la formación flamenca de su autor y su ambición de singularidad. La esbeltez de la figura, que se pone de manifiesto más claramente en sus manos de largos y finos dedos, fue propia igualmente del lenguaje expresivo de Scrots. Sin conocer a su modelo –no hay constancia de ningún viaje del artista a la corte española– el pintor acertó a transmitir de modo singular varios aspectos de la Emperatriz sobre los que existe consenso historiográfico: el *topos* de su belleza, su actitud distante como pose mayestática y su delgadez[120].

Las prolongaciones tizianescas *post mortem*

El retrato de Scrots presentaba una gran novedad con respecto a las imágenes anteriores de Isabel de Portugal, ya que el cierre total del escote le impedía mostrar en su cuello la gargantilla con las "ces", su atributo de más alta significación. El pintor iniciaba con ello, sin saberlo, un nuevo modelo de representación de la emperatriz, que sería retomado por Tiziano y que cristalizó, tras una primera versión que fue rechazada por Carlos V, en el retrato que se conserva en el Museo del Prado.

Todo parece indicar que la pintura de Scrots fue el modelo de *triviale pennello* en el que se basó Tiziano para su primera versión del retrato de Isabel de Portugal, encargado por Carlos V en 1543 y desaparecido en 1604, durante el incendio que destruyó la Galería del palacio del Pardo de la que formaba parte (Kusche, 1991: 263). Afortunadamente el grabado que reproducía la primera interpretación tizianesca (fig. 44) proporcionó lo

[120] Testimoniada sobre todo por Estefanía de Requesens (Ahumada, 2003: 153-154, 174, 178-179). Algunas fuentes literarias, sobre todo las cartas de la mencionada aristócrata, que vivió en la corte algunos años, y las del embajador fernandino Martín de Salinas (Rodríguez, 1903), además del cronista Santa Cruz (1922, 3: 177), transmitieron algunas noticias de sus enfermedades, como las fiebres tercianas que sufrió en Barcelona en 1533 e hicieron temer por su vida, o las dolencias propias de sus maternidades (embarazos, partos y abortos), así como de otros padecimientos emocionales (sentimiento de soledad, muerte de dos hijos y de un sobrino bajo su custodia (Ahumada, 2003: 254) o el temor al riesgo de su esposo en el campo de batalla (Ahumada, 2003: 173-176).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in



Fig. 44. Pieter de Jode. *Isabel de* Portugal. Grabado a partir del retrato desaparecido de Tiziano. 1544-1545

esencial de esa nueva imagen de la emperatriz. La condición ejemplar de la esposa del Emperador se ponía de manifiesto por medio de las flores que sostenía con su mano izquierda, atributo de la compasiva santa de cuyo nombre era portadora; en un sentido similar, el carácter devoto y recogido de Isabel de Portugal que quería transmitir la imagen se expresaba mediante el libro de oraciones que sujeta con la mano derecha apoyada en la mesa y cuyo pequeño tamaño es equivalente al ejemplar del *Rosarium* de la *Chester Beatty Library* de Dublín.

La ausencia de la joya marital –el collar con las iniciales de Carlos V se compensó con la incorporación de nuevos elementos de significado aún más evidente. La condición de regente se expresaba mediante dos muebles que se incorporaron a la construcción de la imagen de poder femenino a partir del siglo xvi: el sillón-trono en el que se sentaba la Emperatriz y la mesa de despacho, cubierta por un rico tapete de brocado en la que descansaba su mano derecha, copia de la apoyada sobre el pretil en la pintura de Scrots. Para

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

que no hubiera ninguna duda sobre la procedencia del poder del que se ha revestido a la retratada y para manifestar que, gracias a su regencia, la autoridad de su esposo permanece vigilante durante su ausencia, una gran corona imperial colocada sobre el alféizar de la ventana se recorta sobre un celaje de intención glorificadora y evocador de la amplitud de los dominios carolinos. Lo inapropiado del lugar para colocar tan jerárquico símbolo y la escasa sutileza de esta representación quizá influyeron más que la inexactitud de la nariz de la emperatriz para que se encargara otro retrato a Tiziano. En la segunda pintura tizianesca la autoridad imperial se expresó de modo más sutil y protector, mediante un cortinaje en el que se había tejido un águila bicéfala, que respaldaba a la emperatriz (fig. 1). El artista repitió la apertura de la amplia ventana, que en esta ocasión permitía ver un hermoso paisaje alpino, propio de su región natal, los Alpes vénetos.

El punto de vista del pintor con respecto a su modelo había cambiado radicalmente desde el retrato de presentación. Al modo italiano, se había eliminado el recurso flamenco de una separación entre la retratada y el espectador (marco de ventana o antepecho), pero la majestad femenina se mantuvo simbólicamente inaccesible, dotada de una expresión abstraída. Desaparecieron los colores de su identidad familiar y personal, que fueron sustituidos por el púrpura imperial, en diferentes tonos y calidades de tejidos (terciopelo, brocado y raso), y por el oro de lo sagrado. Curiosamente –es altamente improbable que fuera intencionado por parte de Tiziano– la emperatriz comparte con su abuela castellana la interrupción de la lectura sagrada para meditar sobre ella (fig. 5).

Conclusión

El doble parentesco de la pareja imperial con la casa real de los Avis en Portugal y la de los Habsburgo, instalados estos últimos en Flandes y en Centroeuropa, se reflejó en la pintura de la Recámara de la Emperatriz, ya que permitió la reunión de obras de diversa procedencia y la disponibilidad temporal de los servicios de artistas vinculados a esas cortes europeas.

La existencia de un punto de partida para la construcción de la imagen de Isabel de Portugal, al que se consideró dotado de unos códigos suficientemente caracterizadores de su apariencia, así como representativo de su condición de esposa del emperador, permitió la repetición, a veces un tanto estereotipada, de su imagen.

La representación artística de Isabel de Portugal no se limitó a la pintura, sino que su personaje –entendido como tipificación institucional de su persona– fue objeto de plasmación en obras de diverso tipo, realizadas en la corte imperial, o con destino a ella. Casi todos estos retratos tuvieron como finalidad la fijación de su imagen, la de su esposo o la de su descendencia. La soberana contribuyó también a la reunión de una biblioteca –en su mayoría de carácter religioso– y a una cierta proyección de su figura institucional, puesta al servicio de la exaltación y del prestigio del emperador.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

Durante la regencia que ejerció la emperatriz la familia real portuguesa le proporcionó los servicios de Antonio de Holanda, quien puso en marcha una "pintura de palacio", destinada a un uso interno, de la que su principal manifestación era la iluminación, ya fuera de libros de tipo devocional, como fue propio de la élite femenina del momento, ya para plasmar en el retrato familiar. El artista diseñó además la divisa de la emperatriz, adecuada a la ambición de las aspiraciones de su esposo.

Posteriormente, artistas pertenecientes al ámbito habsbúrgico, grandes maestros en el retrato, proporcionaron nuevas imágenes de Isabel de Portugal, en cuanto esposa del emperador y le proveyeron de otras pinturas de carácter familiar.

Tales confluencias contribuyeron a construir nuevas imágenes y a enriquecer el panorama artístico de la corte imperial carolina, en una medida hasta ahora poco explorada, ya que los escasos testimonios conservados están proporcionados en su mayoría por unas breves anotaciones documentales, dado que las obras solo han llegado hasta nuestros días en muy contados ejemplares.

Eclipsadas por la dimensión institucional e histórica del emperador, así como por la difusión de una bella y estereotipada imagen de Isabel de Portugal, esas pinturas quedaron en gran medida olvidadas, aunque sirvieron de base a sus hijas en su gusto por el retrato y el cultivo de la memoria dinástica.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 1ª2/25 16:31 (17X 24).in

LA ESTELA DE LA EMPERATRIZ ISABEL DE PORTUGAL: APUNTES SOBRE LOS RETRATISTAS AL SERVICIO DE SUS HIJAS MARÍA Y JUANA DE AUSTRIA

Almudena Pérez de Tudela[1]
Patrimonio Nacional

La muerte de la emperatriz Isabel el 1 de mayo de 1539 supuso un punto de inflexión en la vida de sus tres hijos, especialmente en las hermanas María y Juana. El aspecto que presentaba la mayor de ellas en ese momento es proporcionado por la pintura de Jan Cornelisz Vermeyen (*ca.* 1504-1559) con el *Juego de cañas* que tuvo lugar en Toledo, en honor de su madre, celebrado en el mes de marzo de ese año. En ella aparece junto a su hermano Felipe y está ataviada con una saya de la que salen unas mangas muy similares al atuendo vestido por su madre (fig. 1). El pintor declaró en la cartela inferior en latín que presenció este festejo que inmortalizó (Gonzalo, 2013: 421-425). También el retratista Jakob Seisenegger (1505-1567) fue enviado desde la corte austríaca en 1539 para pintar los retratos de los hijos de la pareja imperial, que llevó a cabo en Toledo, aunque la continuidad de su actividad quedó interrumpida por la muerte de Isabel de Portugal (Redondo, 2013: 130). Aun así, parece que retrató a las dos infantas y que estas imágenes llegaron a manos de su progenitor en 1540 (Gonzalo, 2013: 422-423).



Fig. 1. Jan Cornelisz Vermeyen. *Juego de cañas en Toledo en honor de la emperatriz Isabel*. 1539. Colección de L. G. Stopford Sackville, Drayton House (Lowick, Reino Unido)

[1] https://orcid.org/0000-0003-4590-951X. Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto I+D *La agencia artística de las mujeres de la Casa de Austria, 1532-170*0 (AGENART).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

Después de este luctuoso suceso las hermanas iniciaron un peregrinaje por varias ciudades y localidades castellanas hasta acabar en Valladolid. Hay que tener en cuenta que entre ellas existía una diferencia de edad de siete años a favor de María, quien desarrolló lógicamente antes iniciativas de mecenazgo, como pudo ser la recepción de fragmentos de *lignum crucis* que recibió en 1546 de la iglesia de San Ildefonso del colegio mayor de Alcalá de Henares y que, a su vez, había sido regalo del papa León X al cardenal Cisneros y que desapareció en la última guerra civil española. Se trataba de un relicario de plata sobredorada con brazos de cristal de roca con huecos para alojar tres fragmentos del *lignum crucis* dispuestos en pequeñas cruces, una de las cuales se dio a las Infantas[2].

Aunque no sabemos si contaron con un maestro de dibujo como su hermano, las infantas recibieron una instrucción acorde con la educación de las mujeres de su alto estatus. Además, fueron afamadas bordadoras familiarizándose con los diseños que les sirvieron de modelos[3] (Ceñal, 1991: 127; González, 2022: 27). La mayor tenía también rudimentos de arquitectura y preguntó a unos embajadores portugueses por el palacio de Sintra en comparación con el alcázar de Madrid en una de sus audiencias (Ceñal, 1991: 229)[4].

Las infantas fueron retratadas desde su niñez. Muchos de estos retratos estaban en la colección de su madre, de la que pasaron a la de sus hijos (Redondo, 2023: 150)[5]. El madrileño Cristóbal de Villareal fue uno de los pintores que retrató a las infantas en 1542, cuando estaban en Madrid desde marzo de ese año, en dos pequeñas tablas (Redondo y Serrão, 2005: 71, nota 78; Pérez de Tudela, 2017: 12-13). Es poco lo que se sabe de él; en su mayoría está en relación con pintura religiosa sobre tabla para retablos que no se han conservado en las provincias de Madrid y Toledo. Al final de sus días Felipe II conservaba en el alcázar de Madrid varios retratos de sus hermanas siendo niñas y de diferentes tamaños y formatos. En unos vestían de rojo y la infanta mayor iba tocada con una gorra del mismo color, adornada con plumas blancas (Gonzalo, 2013: 422-423).

Muchos de estos retratos, algunos de pequeño formato o miniaturas, se han perdido, pero aparecen descritos en la documentación. Uno de ellos, ya con mayor edad, sería el de Juana vestida con una saya de terciopelo negro con pasamanería de plata y cuajada de botones de perlas y una cadena de oro de tres vueltas, tocada con una gorra baja con su aderezo de orfebrería dentro de una pequeña caja de madera que se describe en un inventario de Catalina de Silva, la princesa de Mélito, ya en Barcelona en 1570[6]. Sería

[2] María escribió al rector "el palo de la vera cruz que me embiastes he tenido en lo que es razon asi por ser tan excelente la reliquia y de tanta quantidad (qualidad?), como por ser yo particularmente devota della" (Muñoz, 1995: 555-556).

[3] La princesa Juana vendería años después sus labores a sus visitas para obtener limosnas (Ágreda, 2022: 80), citando la *Nobleza Virtuosa* de la Condesa de Aranda (Padilla, 1637).

[4] El tema ha sido recientemente abordado por Ramiro Ramírez (en prensa).

[5] Felipe II regaló dos retratos de sus hermanas siendo niñas a Vicentica Ferrer, mujer de Leal y muy querida tanto por la infanta Isabel Clara Eugenia como por su padre (Pérez de Tudela, 2023: 182).

[6] "Un Retrato de la princesa de portugal co' una saya de terçiopelo negro bordada de cordonçillos de plata y bottones de perlas y una cadenilla de tres bueltas y una gorra con su adereço metido en una caxita teñida", Archivo Histórico Nacional (AHN), Nobleza, Osuna, caja 1838, doc. 2 (Pérez de Tudela, 2020a: 126-128).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).indd

una versión en miniatura, con alguna variante, del retrato que se hizo cuando se casó en Portugal en 1552, atribuido a Cristóbal de Morales (Jordan, 2010: 200-202). Esta dama estuvo en Valladolid durante algunos años en los que Juana de Austria fue regente, lo que puede explicar que poseyera estos retratos. Posiblemente esta miniatura sería similar a uno de su hermana María, hoy en la Hispanic Society de Nueva York –LA 2379– (fig. 2a) (Burke, 2017: 180-181; Burke, 2018: 130-131, n.º 70; Pérez de Tudela, 2020b; Jordan, 2021: 263)[7]. En la medalla de Juana aparece en el reverso la leyenda *CONNVBII FRVCTVS*, aludiendo al fruto de su matrimonio, por lo que se ha fechado en torno a 1552 (fig. 3). Teniendo en cuenta los datos de la biografía de Jacomo da Trezzo, a quien se viene atribuyendo, habría que buscar otro autor. El medallista estuvo en Milán hasta que en marzo de 1554 emprendió viaje hacia Bruselas. Todo apunta a que hasta 1559 no vino a la península ibérica siguiendo el cortejo de Felipe II.



Fig. 2 a. Atribuido a Manuel Denis. *Retrato de María de Austria*. *Ca.* 1549-1551. Hispanic Society of America (New York). Fig. 2 b. Atribuido a Manuel Denis. *Retrato de María de Austria*. *Ca.* 1549-1551. Kunst Museum de Winterthur, Suiza

En este periodo existieron retratos pintados de su padre de formato circular muy semejantes[8], de su tía María de Hungría (Rijksmuseum de Amsterdam) o el príncipe Felipe II[9]. Poco después, Juana luce en el retrato de 1557, obra de Alonso Sánchez Coello,

[7] Resulta muy similar a otro pequeño retrato sobre madera que mide 6.5 cm de diámetro y que se conserva en el Kunst Museum de Winterthur –B53– (fig. 2b) (Stadler, 1986: 97-98).

[8] Por ejemplo, en el Museo Nacional del Prado –P-2705, óleo sobre tabla, 6,87 cm de diámetro– (Espinosa, 2011: 25-26). Estos retratos también pudieron hacerse en los Países Bajos.

[9] Entre otros, Subasta *Art Curial*, París, 18 de diciembre de 2020, p. 22, lote n.º 11, 6.5 cm de diámetro.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

conservado en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, un retrato de su hermano (Ruiz: 2005; Matthews: 2000).

Durante la estancia de la corte de Valladolid bajo el gobierno de María y Maximiliano, la figura más preeminente en el campo de la miniatura fue Manuel Denis, quien retrató tanto a Juana, como a los reyes de Bohemia (Redondo y Serrão, 2005: 69). En febrero de 1549 María de Austria fue retratada "lo más al vivo de quanto yo he visto pintura jamás", como Pedro Lasso de Castilla afirmó a Fernando I, su tío y suegro, a quien se enviaba la imagen (Voltelini, 1890: XLVII, reg. 6409).

Juana de Austria, enferma en Aranda de Duero (Burgos) en septiembre de 1550, tenía en la cabecera de su cama un retrato de su hermana y era lo primero que veía cuando abría los ojos[10]. Asimismo, un retrato de su hermana y cuñado eran de los pocos que se describen en su ajuar cuando partió a Portugal en 1552 (Jordan, 2000: 439; Jordan, 2021: 261-263).



Fig. 3. Autoría desconocida. *Medalla de Juana de Austria*. *Ca*. 1552-1554. Metropolitan Museum (New York)

[10] Luis de Sarmiento al príncipe Felipe (II), Aranda del Duero, 25 de septiembre de 1550, Archivo General de Simancas (AGS), Estado, Castilla, leg. 81, f. 347: "tiene su alteza puesta a la cabeçera adonde abriendo los ojos vee un Retrato de la ser[enisi].ma Reyna mi señora". De igual manera tendría otro de su hermano y, mientras estuvo enferma a mediados de octubre, lo que más deseaba era verle "todo el tiempo que estuvo mala y tan mala que adonde siembre lo v[e]ia el Retrato de v[uestra] al[teza]", f. 305, 25 de octubre de 1550, citado en Rodríguez-Salgado (2021: 45-46) y Jordan (2021: 252).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:01 (17X 24).in

Cuando tuvo que salir apresuradamente de Valladolid a finales de 1550 para defender sus pretensiones al imperio, Maximiliano pudo llevar consigo un retrato de su esposa que mostraba con orgullo a los electores haciéndoles entrar en su recámara en enero de 1551[11]. La medalla de María de Austria como reina de Bohemia nos puede ayudar a imaginar estas imágenes de la joven antes de la llegada de Moro a la capital española. Sin embargo, aunque atribuida a Trezzo, aún no ha sido aclarado el momento de su ejecución que se puede estimar entre 1549, año en el que comienza a usar el título de reina de Bohemia, hasta 1556, cuando la imagen aparece en los medalleros de su padre y tía María de Hungría. Entre 1549 y 1554 Trezzo estuvo en Milán principalmente al servicio de Ferrante Gonzaga quien tuvo una copia de un retrato de la joven. Esta solo pasó un par de días a fines de 1551 en Milán camino de Bolzano donde transcurrió la navidad. Sin embargo, la medalla de perfil, con un destacado prognatismo, parece ser un retrato del natural y habría que tener en cuenta también para su ejecución, hasta que haya nuevas evidencias, el periodo en el que el medallista y la reina de Bohemia coincidieron en la corte de Bruselas en el verano de 1556, cuando la joven se desplazó a los Países Bajos para despedirse de su padre antes de la partida de éste hacia su retiro español.

Paralelamente, desde joven Juana de Austria fue reuniendo una pequeña colección de retratos familiares, como los que tenía de sus hermanos en su habitación en 1550. Algunos de los retratos familiares parece que le fueron cedidos por el archiduque Maximiliano (II) cuando abandonó España con su incipiente familia en julio de 1551, quizá por la dificultad de llevarlos en su equipaje. En la correspondencia de su cuñado desde Valladolid en 1548, aparte de encargos al orfebre Wenzel Jamnitzer de Nuremberg, o de armas, insistía en que el pintor Hans "el joven" retratara en Innsbruck a sus hermanos y hermanas, con vestiduras blancas. Estas pinturas estaban en Barcelona en 1550 (Loserth, 1896: 451, 512 y 515; Rudolf, 1995: 200-201) y pudieron ser las que María de Austria mostró a su abuela Juana I en Tordesillas en agosto de ese año (Voltellini, 1890: LI, reg. 6431). Parece que la princesa Juana las tenía colgadas en su cámara del palacio de Lisboa en 1554 (Jordan, 2021: 263-264). Dado que no se reflejan en el inventario de su ajuar hacia Lisboa a finales de 1552, cabe suponer que se le pudieron enviar cuando ya estaba instalada en la capital lusa. En 1554 se vio obligada a dejar Lisboa, ya viuda, para actuar como regente de Castilla en ausencia de su hermano, quien partió rumbo a Inglaterra

[11] Licenciado Gamiz a la Reina de Bohemia (Valladolid), Augsburgo, 6 de enero de 1551, AGS, Estado, Alemania, leg. 649, f. 107:"El Rey [de Bohemia, Maximiliano] mi señor tiene aquí bien en que entender porque ordinariamente se levanta a las seys de la mañana con candela y a las siete va a missa con su padre [Rey de Romanos Fernando I] y despues esta hasta las diez en consejo y el tiempo que le sobra despues desto y de aver comido y despedidose de su padre estando tanbien algunas tardes en consejo occupa en su Recamara con v. al en su Retracto/ esta tarde tiene a su çena los dos electores y car[den].al de augusta/ el gran maestre de prusia y a su h[e]r[man].o con otros dos principes de la yglesia que a la mañana come con su padre y a la noche cena en su apposento/ y es neçessario hazer estos combites en semejantes dias por la costumbre de aca y la mayor fiesta que su alteza les pudo hazer fue hazerles entrar en su Recamara y mostrarles el Retracto de v[uestra]. Al[teza]". Publicado en Aguirre y Edelmayer (2003: 162).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:31 (17X 24).in

para contraer matrimonio con María Tudor. Parece que entonces se traería consigo todos estos retratos, ya que se mencionan en su inventario de 1573 (Pérez de Tudela, 2017: 542).

Sin embargo, el retrato más impresionante de María en estos años fue el realizado por Antonio Moro en Valladolid en 1551, antes de su partida en julio de ese año (fig. 4)[12]. En esta imagen no se representan las joyas que le entregó su joven esposo y que se enviaron desde Augsburgo tras pactarlo Carlos V con su hermano Fernando[13]. Sin embargo, sí que tienen un lugar preminente joyas heredadas de su madre con los botones de su saya con las columnas de Hércules, divisa paterna y que la enlazaban plásticamente con el emperador Carlos V. A pesar del impacto que supuso el flamenco en la ciudad castellana dejaría margen para los retratistas especializados en pinturas de pequeño tamaño y miniaturas. A juicio de su descubridor para la Casa de Austria, el perspicaz Antonio Perrenot, el retratista flamenco no era tan bueno en el pequeño formato como en los retratos de tamaño natural[14].

Las miniaturas que hoy se conservan son pocas, pero debió de haber muchas más, que se reflejan en la documentación. Al igual que las medallas, ofrecían la ventaja de que eran fáciles de transportar y permitían una contemplación más íntima y detenida. Quizá el pintor más destacado en este campo en estos momentos fue el portugués Manuel Denis, quien trabajó para la emperatriz Isabel y después para sus hijas las infantas Juana y María a las que siguió en su periplo por diversas ciudades castellanas hasta que la corte se fijó en Valladolid[15]. Muchas veces los pagos sólo recogen sus gajes y no se especifica qué obras concretas realizó lo que dificulta el estudio de su producción. En 1542 copió los retratos de Carlos V e Isabel de Portugal, posiblemente en carta o pergamino para que fueran llevados al príncipe Felipe en las cortes de Monzón (Pérez de Tudela, 2017: 13). En 1548 la Casa de las Infantas se dividió en dos, debido al matrimonio de María con el archiduque Maximiliano, junto al que desempeñó la regencia en la Corona castellana hasta 1551. Denis fue adscrito en 1549 a la Casa de la infanta Juana que se instaló en Aranda de Duero (Burgos) y más tarde en Toro (Zamora). Sin embargo, el portugués se quedó en Valladolid, al igual que otros servidores regios, para prestar servicios en la corte de la infanta mayor hasta la marcha de ésta. En estos momentos consta que hizo algunos retratos para los nuevos reyes de Bohemia en 1549[16]. Cabe pensar que algunas de las miniaturas descritas en el inventario de dote de doña Juana de finales de 1552, algunas incluso insertadas en joyas o pequeñas cajas

[12] Museo Nacional del Prado, P-2110.
[13] AGS, Estado, legajo 87, f. 134 (apéndice documental). Para las joyas que, en reciprocidad, María de Austria entregó a su primo, Redondo Cantera (2023: 147).
[14] Obispo de Arrás a Martín de Aragón, conde de Ribagorza, Bruselas, diciembre de 1549 (Bouza, 2003: 128-129).
[15] Se ha revisado su figura en Redondo Cantera y Pérez de Tudela (en prensa), de donde provienen los datos que se aportan en esta ocasión.
[16] "Manuel denis criado de la infante doña Juana dize que el esta aquí en servicio de la Reina y del Rei haziendo unos retratos al servicio del Rey y la reina", AGS, Casas y Sitios Reales (CSR), leg. 64, f. 777, (Redondo y Serrão, 2005: 69).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 08:31 (17X 24).in



Fig. 4. Antonio Moro. *Retrato de María de Austria*. 1551.
Museo Nacional del Prado (Madrid)

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

de oro circulares, podrían haber sido de su mano[17]. Cuando la incipiente familia de Maximiliano y María partió hacia Centroeuropa, Denis regresó al servicio de la infanta doña Juana. No queda claro en las diversas contabilidades si pasó junto a su señora a Lisboa cuando se celebró el matrimonio con el príncipe don Juan de Portugal en 1552, pero sí que solicitó permiso para viajar al reino vecino en agosto de 1553[18]. Aunque su cargo oficial dentro de la casa de la princesa fuera el de "repostero de estrados", siguió sirviéndola como pintor[19]. Tras el fallecimiento del príncipe don Juan, se vio obligada a regresar a Castilla en 1554 para ser gobernadora en ausencia de su hermano Felipe hasta su regreso en 1559. En estos momentos Denis participó junto a otros pintores locales, como Pablo Ortiz, en las exequias de Juana I en 1555, de Juan III de Portugal en 1557, y de Leonor de Austria, Carlos V, de María de Hungría y María Tudor en 1558, organizados por la regente en las iglesias de los conventos de San Pablo y de San Benito de Valladolid[20]. En 1560 seguía al servicio de la princesa de Portugal y consta que realizó en Toledo, donde residía entonces la corte, un retrato de Felipe II con el que se quedó Isabel de Valois (González de Amezúa, 1949: 265; Redondo y Serrão, 2005: 71). Su actividad se documenta hasta al menos 1563, como se verá.

En las cuentas del príncipe Felipe emergen otros iluminadores activos en aquellos momentos, como Diego de Arroyo, al servicio de la emperatriz Isabel[21]. En 1539 retrató a la infanta Juana[22]. Un año después copió en miniatura sobre pergamino cuatro retratos de la emperatriz[23]. En 1544 retrató a María Manuela de Portugal y a Carlos V[24]. Parece que su actividad se desarrolló hasta 1551.

Otro pintor de la corte del príncipe Felipe, como Cristiano de Amberes, adscrito a la caballeriza, también sacaba un retrato suyo a finales de 1547[25]. Al igual que Diego

[17] Por ejemplo, los retratos en pequeñas cajas de orfebrería de oro de Maximiliano y María que conservó hasta su muerte (Jordan, 2000: 439).

[18] Debió de viajar a lomos del rocín que se le permitió sacar de Castilla y con la considerable cantidad de 50 ducados, que superaba lo que recibía de salario a lo largo de un año y medio. Cédulas de paso, Valladolid, 11 y 18 de agosto de 1553, AGS, Cámara de Castilla (CC), Libro de Relación 10, ff. 48 y 50v.

[19] Figuraba como repostero de estrado en el listado de los servidores de la Princesa, Arquivo Nacional de la Torre do Tombo, Lisboa, Codices e documentos de proveniencia desconhecida, n.º 53, f. 100, aunque se precisaba que no servía como tal, sino como pintor. En ese mismo sentido se encuentra en otra anotación en el mismo ANTT, Manuscritos de la Livraria 169, ff. 132-33 y São Vicente, livro 2, f. 271, recogido por Jordan (2000: 437, n.º 45).

[20] Con bibliografía anterior en Redondo Cantera y Serrão (2005: 73-74).

[21] Se le atribuyen los retratos de la pareja imperial y sus hijos en los manuscritos religiosos maternos, (Gonzalo, 1996: 89-90, notas 240 y 241).

[22] AGS, CSR, leg. 36, f. 140v, entallador Richarte, desde 22 de agosto de 1539: "de un rretablico que hizo para contrahazer a la señora ynfanta doña juana con sus molduras e tapador un d[ucad].o" (Gonzalo, 2013: 428).

[23] AGS, CSR, leg. 36/2, f. 127 v, Madrid, 31 de mayo de 1540, en f. 212v. El 14 de diciembre de 1541 se le pagó por otro retrato de la Emperatriz. Tenía que ser una copia.

[24] AGS, CSR, leg. 36, I, cámara, ff. 65v-66. f. 91, el entallador Diego de Castro recibió en 1544 1875 maravedíes porque guarneció de ébano negro un retrato de la princesa que hizo Diego de Arroyo. Posiblemente el que tenía Felipe II, similar al del príncipe don Carlos (Sánchez Cantón, 1956-1959: 228, n.º 3954). Ya copió uno venido de Portugal Ferrer (1875: 332).

[25] Richarte para Felipe II, AGS, CSR, leg. 36, f. 284: "Mas por un marco de pino de dos varas y media en alto y vara y media en ancho para poner en el un lienço para sacar xpiano demberes en el el rretrato de su alteza y despues no lo saco çiento y çinquenta y tres mrs".

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

de Arroyo, pintaba estandartes y reposteros. En 1552 pasó con el príncipe Felipe a la jornada de Monzón (Pérez de Tudela, 2021: 265)[26]. Después realizó pequeños retratos en miniatura para los duques de Alba en 1554[27]. En los años sucesivos se encargó también de pintar cirios de Pascua o dorar en 1563 el marco para la copia del *Políptico de San Bavón* de Gante, por Miguel Coxcie, que presidía la Capilla del Alcázar de Madrid (Cano de Gardoqui, 2011; Pérez de Tudela, 2013: 104).

Sin embargo, el príncipe Felipe (II) en 1553, no encontró que estos retratistas que trabajaban en Castilla estuvieran al nivel de Moro, quien pasó directamente a Bruselas desde Portugal sin regresar por Castilla para retratarle y enviar la imagen a su primo-hermano Emanuel Filiberto de Saboya, en plena campaña bélica, como hubiera deseado[28]. En esta etapa juvenil el heredero de Saboya también fue retratado por Tiziano (Failla, 2005: 61, fig. 10)[29]. En Flandes otros pintores también cultivaron el género del retrato, como el versátil Miguel Coxcie.

La afirmación del heredero español en 1553 nos traslada al panorama de Castilla de mediados del siglo xvi. Sirviendo al príncipe en Valladolid estaba el italiano Antíoco de Morales, quien ya le retrató en 1544 y aparece en la documentación tanto como florentino, como sardo. Él mismo se define como "retratador de su majestad" y declaraba que se había formado en Roma "y en otras partes" conociendo la obra de Miguel Ángel[30]. Durante *El Felicísimo Viaje* permaneció en Castilla y no se unió al cortejo del heredero. Parece que caería en desgracia por abusar de una niña de doce años, Catalina

[26] AGS, Estado, Aragón, leg. 312, f. 596, s.a. 1552, cédula de paso de Castilla a Aragón para Christiano de Anvers "mi pintor" quien va a la villa de Monzón en seguimiento de mi corte y servicio con sus vestidos y cosas de su oficio en un rocín o mula con su valija.

[27] Aparte de pintores regios, como Antonio Moro o Alonso Sánchez Coello, también sirvió a los Álvarez de Toledo como retratista el italiano Cristoforo Passini.

[28] Príncipe Felipe (II) al príncipe de Piamonte, Madrid, 17 de marzo de 1553, Archivo de Estado de Turín, Lettere Principi Forestieri, Spagna, mazzo 1, 96/10/91, ha regresado de las cortes de Monzón y "al pintor de mons[eño] r de Ras estaba esperando pa[ra] enviaros el retrato porq[ue] aca ay mal recado dellos y diçenme q[ue]s ido desde portugal por mar [a Flandes]/si no viniere buscare el mejor remedio q[ue] pudiere av[er]" (Pérez de Tudela, 2016a).

[29] El primo-hermano de Felipe II recibió el Toisón de Oro de Carlos V en 1546 y en esta miniatura es más joven respecto a la imagen como vencedor de la batalla de San Quintín, por Antonio Moro en 1557, Colección Real Inglesa, n.º inv. RCIN 403945. Hay que pensar que el joven príncipe de Piamonte estuvo de 1549 a 1551 muy unido al príncipe Felipe (II). Entre las pinturas que tenía Rabuyate en 1576 figuraba el "príncipe de Saboya" con otras cercanas a Antonio Moro durante su primer viaje a la Península Ibérica entre 1550 y 1553 (Redondo, 2004: 344). Este retrato sería posiblemente copia del que trajo María de Hungría a España en 1556 (Pinchart, 1856: 140, n.º 16) y heredado por Felipe II se perdió en el incendio del Palacio del Pardo en 1604. Tiziano le pudo retratar en 1551 en Augsburgo (Kusche, 1992: 5-6 y 17).

[30] AGS, CSR, leg. 36, I, f. 116v, 25 de abril de 1545, pago de 12 ducados al gentilhombre italiano don Antíoco que saca el retrato del príncipe Felipe en lienzo. Cuenta del cerrajero Mancio Rodríguez, estante en Valladolid "por dos nudos de visagras y dos tornillos con sus argollas para el rretrato de su alteza que hizo don antioco tres rreales que son çiento y dos mrs [17 de junio de 1545]" (f. 108). Richarte hizo tres travesaños para el marco "donde se saco el rretrato de la persona de su alteza puso tachuelas y trançaderas por todo quatro reales" (136 mrs) (f. 119). En f. 148v, Valladolid, 20 de julio de 1545 recibió otros 700 mrs por unas molduras o marco de nogal para este retrato "y una caxa en que estuviese y un palo en que se coxe". Pedro Gómez de Artiaga cobró, en julio, 442 mrs por cuatro varas y tercia de tafetán colorado sencillo para poner en el retrato, posiblemente una cortina (f. 152v). En septiembre se libran al pintor seis varas de tela de refino de Segovia a dos ducados cada vara (f. 154v). Ya en 1546 recibió una ropa de merced (f. 162v). El carpintero Gaspar Zamorano proporcionó un arca ancha, una mesa y dos banquillos de pino que su alteza mandó dar a Antíoco, quien pintaba en palacio

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 172/255 ISBN 978-84-10267-17-X 24).indd

Cabezón, por lo que fue condenado al destierro perpetuo el 20 de noviembre de 1548. Sin embargo, en enero de 1549 aún seguía en Valladolid y se le concedió una licencia de dos meses para concluir sus negocios en la corte. Como tardaba en resolver sus asuntos, finalmente se le levantó la pena a finales de abril de 1550[31]. Años después trabajó para don Fadrique de Toledo en 1562, quien le encargó un retrato de su cuñado, Cosme I de Medici (Campos Sánchez-Bordona, 2009).

Don Carlos fue retratado en Toro en 1554 por Juan de Borgoña II (Jordan, 2000: 437; Redondo y Serrão, 2005: 71; Pascual Molina, 2023: 302). Después entró a su servicio Pablo Ortiz, quien hizo para él algunos retratos posiblemente en miniatura hasta su muerte en 1568 (Jordan, 2021: 452-453)[32]. En Valladolid en 1557 efigió al heredero y a Tomás Moro[33]. En 1562 se le pagó otro de la hija de la marquesa del Valle[34].

Aparte de la actividad de estos pintores en la corte de Valladolid, habría que considerar la repercusión de la llegada de retratos pintados tanto en Flandes como en Italia. Cuando se acordó el matrimonio de María con su primo hermano, el archiduque Maximiliano, éste se encontraba en Augsburgo, donde se celebraba una dieta imperial a la que asistieron artistas de la talla del retratista Tiziano. En abril de 1548 se designó a Tomás Chantonnay, camarero del archiduque Maximiliano y hermano de Antonio Perrenot, como el encargado de casarse por poderes con María de Austria. Los embajadores venecianos en la dieta de Augsburgo se hicieron eco de que entre los regalos que llevaba consigo, de parte del Archiduque y de su padre para la hija del emperador, iba un retrato de Maximiliano realizado por Tiziano, quien había sido muy bien acogido por Carlos V y apreciado por todos los cortesanos que estaban en Augsburgo[35]. Tras celebrarse en Valladolid el matrimonio por poderes en junio de 1548, Chantonnay partió de la ciudad con un retrato de la joven esposa, que el archiduque vio en Mantua. Allí, Ferrante Gonzaga la calificó como la mujer más bella del mundo, a la vez que le anunciaba que haría sacar una copia para enviarla a Augsburgo en pocos días[36]. El retrato del archiduque Maximiliano no fue el único de Tiziano que llegó a Valladolid en estos años. En marzo de 1550, tras superar una indisposición de salud, el pintor veneciano escribió al Obispo de Arrás anunciándole que enviaba finalmente el retrato del príncipe Felipe al que había encontrado en 1549 y

(f. 183) (Redondo, 2004: 345, 356 y 366), usando Contaduría Mayor de Cuentas (CMC), 1ª época, leg. 551, cuentas de 1545 y leg. 558, cuentas de 1544 (Gonzalo, 2013: 768-771).

[31] AGS, CC, Libro 118, f. 238 r y v, Valladolid, 30 de enero de 1549. También ff. 385-386, 30 de abril de 1550.

[32] Ya cuando murió el príncipe en 1568 cobró su viuda, Elvira de Bayala, albacea y tutora de sus hijos, AGS, CMC, 1ª época, leg. 1054.

[33] AGS, CMC, 1ª época, leg. 1031, "un retrato del nuestro y dos retratos de tomas moro", 11 de agosto de 1557.

[34] AGS, CMC, 1ª época, leg. 1031, f. 25, Alcalá, 8 de junio de 1562.

[35] Alvise Mocenigo y Francesco Badoero al Dux de Venecia, Augsburgo, 19 y 28 de abril de 1548, (Turba, 1892, II: 410-411 y 414).

[36] Ferrante Gonzaga al Obispo de Arrás (Augsburgo), Mantua, 30 de junio de 1548, Biblioteca Nacional de España (BNE), Ms. 20212, f. 14: "Mons' di Xantone (…) Ha portato un ritratto de la Infanta che a mi pare la più bella donna del mondo, percio Io copiare il ritratto, et manderò la copia fra quatro o cinque giorni con corr[ier].o".

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

que le había llevado tanto tiempo dado lo perfecto que era[37]. Así mismo, aprovechó la oportunidad para enviar otro del propio emperador a Carlos V, quien se lo había pedido a través del escultor Leone Leoni. El pintor le rogó al Obispo que, cuando llegara a sus manos, lo presentara al césar con la ayuda de Adriano, de la cámara imperial, a quien también había escrito. Parece que Carlos V lo quería para enviárselo después a la princesa de España. No resulta clara esta denominación, pero correspondería a alguna de sus hijas, María o Juana, ambas en España en aquel momento. Aunque María ostentaba el título de reina de Bohemia desde 1549, muchos de sus servidores la denominaban princesa, lo que dificulta en ocasiones saber a cuál de las dos hermanas se refieren los documentos. Tiziano añadió que se comprometía a servir con más obras a Carlos V cuando este pasara por Italia. Los retratos, que iban embalados dentro de una caja, llegaron bien, como se deduce de una carta escrita por Granvela, fechada el 21 de abril, al maestro de postas de Venecia[38].

Otro pintor activo en estos momentos en Valladolid como retratista era el florentino Benedetto Rabuyate (Redondo, 2005). Al contrario que otros artistas, como Alonso Sánchez Coello, quien llegó a Valladolid en 1557, no siguió a la corte hasta Toledo y Madrid y continuó su actividad en la ciudad del Pisuerga.

Entre las damas al servicio de María de Hungría en su retiro español a partir de 1556 estuvo la miniaturista Catharina van Hemessen a la que también pudo conocer la princesa doña Juana, ya que en esta época como gobernadora estuvo muy cercana su tía[39]. Toda esta pléyade de retratistas tiene que ser tenida en cuenta a la hora de realizar las atribuciones de las escasas imágenes que poseemos de este periodo juvenil de las dos hermanas.

La partida de María en julio de 1551 la mantuvo en Centroeuropa hasta su regreso a Madrid en 1582, ya viuda. Allí conoció a retratistas al servicio de Maximiliano II como Nicolas Neufchatel. Réplicas de algunos de los retratos de esta época, como el que luce una sarta de perlas hacia 1557, fueron enviados a su hermana Juana y se describen en el inventario a su muerte en 1573 (Pérez de Tudela, 2017: 538). Aparte de estos retratos intercambiados entre las hermanas, algunos artistas imperiales visitaron la corte española, como Francesco Terzio. Natural de Bérgamo envió a través del embajador español en Viena, Tomás Chantonnay, un juego de estampas de su libro *Austriacae gentis imaginum*, editado en Innsbruck en ese mismo año por iniciativa del archiduque Fernando II del Tirol. Fueron recepcionadas por el secretario real Gabriel de Zayas y prometía al rey una edición más lujosa en pergamino (Zarco del Valle, 1870: 339-342). Hacia 1576 se encontraba en España para realizar los retratos que le faltaban de la rama española de la Casa de Austria, como la reina Ana. En 1577 el archiduque solicitó que regresara y al año siguiente aparecía en Valencia dispuesto a embarcar rumbo a Génova acompañado por el franciscano fray Luis de Barajas, quien le iba a ayudar a estampar los dibujos que había

[37] Tiziano al Obispo de Arrás, Venecia, 22 de marzo de 1550, Biblioteca del Palacio Real de Madrid, Ms. II/2268, f. 52 (Zarco del Valle, 1888: 229-230; Ferrarino, 1977: 34-35, n.º 17; Mancini, 1998: 199-202, n.º 78).

[38] Rogerio de Tassis al Obispo de Arrás (Bruselas), Venecia, 15 de mayo de 1550, BNE, ms. caja 7915-57 (Ferrarino, 1977: 36, n.º 18; Mancini, 1998: 203, n.º 79).

[39] Recientemente ha revisado su figura Sebastián Lozano (2020).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in



Fig. 5. Antonio Abondio. *Retrato de la reina Ana de Austria*. *Ca*. 1571.
Münzkabinett, Staatliche Museen (Berlín)

tomado una vez que ambos llegaran a Milán, donde se quedaría trabajando el religioso en un monasterio (Pérez de Tudela, 2008).

También el medallista y ceroplasta italiano Antonio Abondio, asumido como pintor por Maximiliano II en 1566, vino a España en 1571 en el cortejo del embajador imperial Khevenhüller[40]. El diplomático informó como en octubre de 1571 el artista estaba trabajando en un retrato de la reina y cabía esperar que Felipe II, quien había encanecido en los dos últimos años, también se dejara retratar. Hay que tener en cuenta que en estos momentos es cuando Felipe II vuelve a retratarse con un nuevo prototipo oficial conforme a su aspecto de entonces, ya que el de la victoria de San Quintín por Moro había dejado de estar vigente. En enero de 1572 Abondio recibió la gratificación de cuatrocientas coronas y poco después partió hacia Centroeuropa con varios de estos retratos en cera policromada[41]. Estos retratos de pequeño tamaño eran muy delicados y se

[40] Se ha revisado recientemente su figura por Shir (2011) y Jolly (2011).
[41] Hans Khevenhüller a Maximiliano II, Madrid, 7 de octubre de 1571 (Rudolf, 1995: 190, nota 272). La cédula de paso para su equipaje de regreso a la corte imperial pasando por Flandes, Cédula de paso dirigida a Juan de

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 08:02 (217X 24).in

protegían generalmente en cajas de latón dotado. Por su plasticidad y policromía ofrecían una imagen aún más próxima que medallas, camafeos o miniaturas. Posiblemente el de la Reina realizado en 1571 pueda ser uno que se ha venido identificando con su madre, la emperatriz María de Austria, que hoy se conserva en el Münzkabinett, Staatliche Museen de Berlín (fig. 5)[42]. Desde su entrada al servicio imperial pudieron llegar a España ejemplos de su producción, como un retrato en cera con piedras preciosas incrustadas que tenía el príncipe don Carlos de su entonces prometida[43].

Las hermanas María y Juana prosiguieron el resto de sus vidas intercambiando regalos y retratos, algo que las mantenía unidas en la distancia. Esta tradición fue continuada por la reina Ana de Austria tras el fallecimiento de la princesa viuda de Portugal en septiembre de 1573[44].

El regreso de Felipe II a España desde Flandes en 1559 inaugurará una etapa excelsa en el retrato cortesano español. Traía en su cortejo al retratista Moro que se volvió a unir a su discípulo Alonso Sánchez Coello hasta su partida de la corte en octubre de 1561. Aunque Felipe II intentó que regresara en 1563 y 1565, no lo logró. Muy unida a la reina Isabel de Valois y a Juana de Austria estuvo la dama Sofonisba Anguisola[45]. Como pintor de la reina fue asumido el flamenco Joris van der Streaten hasta su partida de la corte en 1571 hacia Francia[46]. De Ferrara llegó a la corte de Turín Giacomo Vighi, *L'Argenta*,

---

Acuña, capitán general de la provincia de Guipúzcoa, en favor de Antonio Abundio, criado del emperador, quien regresa a Alemania, con su equipaje, Madrid, 26 de febrero de 1572, AGS, CC, libro 148, f. 383r y v: "treynta y seys pares de guantes de flores y quatro pares adreçados de anbar, dos onças de amizcle, un quarteron de onça de algalia, dos cueros, un coleto de flor con 18 botones de oro, dos cueros de cordovan negros, una caxa pequeña verde llena de color rossa, otra caxa pequeña de la misma color verde llena de moldes y figuras, otra caxa blanca mayor que las otras dentro un caracol grande y çinco trençillas de plata para sonbreros y un cordon de la misma plata para muger, treze Rosarios de cuentas coloradas, tres pares de tigeras y seys cuchillos de escribanias, nuebe caxas de laton doradas con algunos Rectractos para el emperador, otras seys caxas la una de evano y las otras de otra madera y dentro algunos Rectractos, algunas piedras para dorar unas mayores que otras, una libra de hilo portugues, diziocho dozenas de botones se seda negra, çinco estuches de bar[celo].na dorados, tres mill agujas de labrar, tres pares de medias de seda negra, otra caxa con muchos caxonçillos a manera de escriptorio llenas de muchas colores de off[ici].o de pintor, otra caxa pequeña verde con algunos Rectractos, seys sortijas de oro con diamantes y Rubies que truxo de alla, una cadena de oro y un joyel con una esmeralda y por pinjantes perlas de aljofar sesenta perlas de aljofar y quatro esmeraldas por engastar que todo ello bale quatroçientos ducados y Ropa blanca de serviçio y quarenta d[ucado]s en dinero de de oro y plata para su gasto […]".

[42] Inventario n.º 18200415, 63x53 mm (con el asa 80 mm). Se protege con una montura de plata dorada y fue adquirida en 1905 al Dr. Jacob Hirsch de Munich (Habich, 1931: 502, n.º 3446, pl. 323, 1; *Cfr.* Steguweit, 1995: 44, il. 47).

[43] AGS, Dirección General del Tesoro, inv. 24, leg. 903: "Primeramente un retrato de la Infanta Ana hija del Emperador Maximiliano de cera de colores con tres rubies y tres esmeraldas y ocho perlas en la cabeça y en el braço yzquierdo un rubi y una esmeralda, con dos perlas y en los brahones de entreambos braços otras cinco perlas, puesta en una caxa redonda de evano, con una moldura de plata sobredorada". En algunas copias de este asiento se corrompe la palabra cera por "sedas".

[44] Se recogen muchos de ellos, con bibliografía anterior, en Pérez de Tudela (2020).

[45] Se ha revisado su periodo español en Pérez de Tudela (2019). Cabría añadir una pensión que obtuvo del rey de 200 ducados que cobraba su hermano Asdrúbal en Milán. AGS, Secretarias Provinciales, Milán, leg. 1799-497 (Alvar, 1997: 100, nota 22). Cuando llegó la reina Ana de Austria en 1570 atravesó un periodo de incertidumbre y se aferró a su habilidad para el retrato para evitar que el rey la hiciera retornar a Italia como estaba planeado (Pérez de Tudela, 2023b: 103).

[46] Un panorama, con bibliografía anterior, en Pérez de Tudela (2016b).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

quien en 1561 fue enviado a la corte francesa, donde dominaba la saga de los Clouet, dado que Emanuel Filiberto I de Saboya estaba casado con Margarita de Valois. Después visitó la corte española y allí retrató al rey, a Isabel de Valois y al príncipe don Carlos para llevarlos a los duques de Saboya regresando a Turín en 1562. En 1571 viajó a Centro Europa para retratar a la familia imperial (Baudi di Vesme, 1982: III, 1092; Vicentini, 2019: 238). Una idea de su estilo nos lo da el famoso retrato del príncipe de Piamonte, Carlos Manuel (I) acompañado de un enano antes de su fallecimiento en 1573, hoy en la Galería Sabauda de Turín.

En 1562 el retratista portugués Cristóbal de Morales, quien había retratado a doña Juana en su estancia lusa, visitó la corte española y se detuvo más tiempo de lo esperado hasta que se restableciera el príncipe don Carlos de una caída en Alcalá de Henares que estuvo a punto de costarle la vida (Pérez de Tudela, 2014). Junto a ellos hubo otros retratistas menores, como Simon Pereyns, quien venido a la corte desde Lisboa también retrató a la familia real ese año en Toledo antes de emprender viaje hacia México en 1566 (Toussaint, 1938: 5; Toussaint, 1965: 54)[47]. Otro retratista y miniaturista que visitó la corte española en 1562 fue el polifacético pintor discípulo de Giulio Clovio Bernardo Buontalenti, quien acompañó a Francesco (I), el joven príncipe de Florencia y pudo hacer algunos retratos en miniatura para Isabel de Valois que le fueron recompensados en junio de 1563[48].

En 1563 cesó la actividad de Manuel Denis y en 1564 ya no aparece entre los servidores de la Casa de la princesa doña Juana[49]. Con este vacío se pondría fin a estos años en los que muchos de los pintores vinculados a la emperatriz Isabel desarrollaron su actividad en la corte española fijando las imágenes de sus hijas. Con la plenitud del reinado de Felipe II iniciaría una nueva etapa dominada por la figura de Alonso Sánchez Coello, pero la confluencia de los retratistas que se han intentado enumerar hicieron de la corte española un lugar de especial fecundidad para el auge de este género pictórico.

apéndice documental

AGS, Estado, Castilla, legajo 87, f. 134 (traducción del f. 136 en alemán incluso) El sobrescrito: "Las joyas q trae el prinçipe Maximiliano-[letra de Juan Vázquez de Molina]/ Madrid haz[ien].da 1551"

"ynbentario de las joyas que se entregan Al Ill.[ustrisí]mo prinçipe Maximiliano para las presentar a la Ill. .[ustrisí]ma princesa doña maria su esposa en augusta a doze de junio de mil y quini[ent]os y quarenta y ocho años

[47] Para su estancia anterior en la corte de Lisboa véase Flor (2016).
[48] Borghini (1584: 611-612), Cfr. Gonzalez de Amezúa (1949: I, 265), AGS, CSR; leg. 37, ff. 373r y v. Para su formación como miniaturista, Edelstein (2023: 27).
[49] Entre otras nóminas, AHN, Consejos, libro 1432-E, ff. 39-44; ni en 1565, BNE, Ms. 18.639, ff. 11-15.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

N.º 1. Primeramente un collar de oro y en medio del una esmeralda Redonda con dos tablas y dos puntas de diamante con quatro granos de Rubies de nueve eslabones y en cada eslabon quatro perlas con una cruz que cuelga que es de seis pieças y ban en ella quatro perlas Redondas y al pie de la d[ic]ha cruz una perla pera que peso todo un marco-

N.º 2. Una cruz con quatro esmeraldas Ricas y en medio una tabla de diamante con quatro perlas en ella y una perla pera que pesa en todo cinco lotes y dos quintas y dos dineros [al margen: lo que un marco tiene [roto] xvi lotes y un lot tiene quatro quintos y una quinta tiene quatro dineros]

N.º 3. Un joyel en medio del qual ay una esmeralda grande tabla y ençima un rrubi quadrado y abaxo del un triangulo de Rubies con una corona de diamante y dos Rosetas de oro çercadas de diamantes con una perla pendiente que pesa todo dos lotes y tres quintas y un dinero-

N.º 4. Un joyel con dos dragones de oro y una Rica tabla de diamante y en lo alto del una tabla de esmeralda con una perla pera pesa tres lotes y dos quintas y dos dineros

N.º 5. Un joyel de una buena tabla de diamante alrededor apedreada encima del qual ay un grano Redondo de Rubi y cuelga del una perla pera pesa en todo tres lotes y una quinta

N.º 6. Un joyel con un diamante apedreado ençima del qual ay un Rubi tabla con una perla pera que cuelga la qual es bien grande pesa cinco lotes y una quinta-

N.º 7. Una cruz grande que tiene cinco tablas de diamante y un diamante grande con sus cantones y dos perlas al lado con una perla Redonda pujante [sic] pesa siete lotes dos quintas y dos dineros-

N.º 8. Una cruz pequeña de cinco tablas de diamante y abaxo della un diamante apedreado de cinco cantones con dos figuras de salvajes de hombres y otras dos figuras de mujeres con tres perlas peras pujantes pesa cinco lotes y dos dineros-

N.º 9. Un joyel con una esmeralda quadrada de las de oriente y ençima del un grano de Rubi y en cada lado una figura de mujer esmaltada con sus lanparicas de oro de las quales cuelgan tres perlas pesa cinco lotes y tres dineros-

N.º 10. Un joyel con una tabla de diamante grande y ençima un Rubi quadrado del qual cuelga una perla a manera de melon pesso tres lotes tres quintas y dos dineros-

N.º 11. Un joyel esmaltado con una tabla de diamantes algo larguilla y encima del un grano de Rubi con una perla pera que cuelga pessa quatro lotes dos quintas y un dinero-

N.º 12. Un joyel esmaltado que tiene abaxo una tabla de diamantes larguilla y encima una tabla de Rubi y colgado una perla pera La qual perla es a amanera de cogonbro[50] pessa quatro lotes y tres dineros-

N.º 13. Una medalla de una mujer esmaltada en blanco y ençima un Rubi tabla encima del qual esta un niño esmaltado tanbien de blanco y abaxo un grano desmeralda

[50] Similar a un pepino. Curiosamente tampoco luce estas joyas en el retrato familiar de hacia 1553 que se ha venido atribuyendo a Giuseppe Arcimboldo en el Schloss de Ambras en Innsbruck (KHM, GG_3448). Posiblemente copiara un retrato anterior, ya que cuando entró al servicio imperial los hijos de la pareja eran mayores.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

y junto al grano una tabla quadrada de diamante con un diamante apedrado largo- y a los pies de la figura de la mujer dos tablas de diamantes y otro apedrado con unos lazos alRededor en los quales ay dos granos de Rubi y dos tablas de diamantes pessa quatro lotes y una quinta y dos dineros-

N.º 14. Un collar esmaltado en medio del qual ay una esmeralda quadrada con quatro tablas de diamantes algo larguillas con dos grandes tablas de Rubi y una chiquita y una esmeralda pequeña algo larguilla con Diez perlas pesa un marco dos lotes y dos quintas

N.º 15. Una marta cebellina con un botón grande de oro con sus quatro manesçillas de oro y en la cabeça de la d[ic]ha marta tiene colgado hazia la boca un boçal en el qual estan puestas seis diamantes en triangulo apedreados y catorze tablas de diamantes y veinte y dos granates orientales con los que tiene en los ojos/ y tiene puesto en medio de la cabeza un diamante triangulado apedreado y en la garganta un collarito en el qual van puestos un grano de Rubi con cinco tablas Rubies y seis tablas de diamantes que todo pesa un marco y tres lotes y tres quintas/ Carlos-Fernando".

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (17X 24).in

DE MUJERES ILUSTRES Y PERSONAJES AMBIGUOS: JUANA I DE CASTILLA, CATALINA DE ARAGÓN Y MARÍA PACHECO EN EL CINE HISTÓRICO FRANQUISTA

María Victoria Alonso Cabezas[1]
Universidad de Córdoba

Uno de los objetivos principales de la eclosión del cine histórico en España a lo largo de los años cuarenta fue reconstruir la imagen de una nación que, en un periodo de autarquía, necesitaba volver a sentirse fuerte a través de la recuperación de las grandes glorias del pasado nacional (González González, 2009: 31). En un momento en el que la imagen de España en el extranjero se veía cuestionada, dentro de nuestras fronteras se optó por mostrar otra cara de la historia, con un discurso que de manera premeditada establecía analogías entre el pasado y el presente, exaltando el papel del régimen franquista como nuevo unificador nacional. Para ello se buscó construir paralelismos entre el presente histórico y dos momentos clave del pasado nacional: el reinado de los Reyes Católicos y la definitiva unificación de las coronas con la llegada de Carlos I.

Denostado por su aparatosa artificialidad y por la ideología implícita, el cine histórico español de los años cuarenta y de comienzos de los cincuenta supone una rica fuente para el análisis fílmico en la manera en que las películas, en su mayoría superproducciones, hibridan géneros (pues, como el propio Juan de Orduña indicaba, lo meramente histórico no tendría ningún atractivo sin su maridaje con el melodrama) (Fanés, 1982: 179) y se construyen a través de una rica intertextualidad, de la que destacan los préstamos tomados de la pintura de historia decimonónica como modelos para la estilización formal[2].

La ambigüedad que presentan en su discurso de género es característica en este tipo de cine; sus protagonistas son mujeres ilustres, poderosas, en cuyas manos se deposita el gobierno y el porvenir de la nación. Sin embargo, esta idea, que enlaza con la tradición histórica de la feminización de la patria, se anula cuando el discurso fílmico niega abiertamente la capacidad de gobierno de los personajes. Se produce, de esta manera, una inversión del modelo heroico de mujer como alegoría de la patria[3], ya que en la

[1] https://orcid.org/0000-0002-5199-5488. Este estudio se ha llevado a cabo gracias al Proyecto nacional I +D+ I "En el palacio y en el convento. Identidades y cultura artística femeninas en Castilla y León durante la Edad Moderna", financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, y en el marco del GIR IDINTAR de la Universidad de Valladolid.

[2] Véase al respecto Pérez y Alcaide (1992: 103-118) y Castro de Paz (2002: 140). Respecto a los préstamos continuos que el cine histórico franquista tomó de la pintura decimonónica y al análisis de la construcción de un nuevo sistema de estilización, véase Moral (2015: 23-319) y Castro de Paz (2013: 47-65).

[3] Partimos para esto del modelo de mujer heroica, representante o exaltación de la patria, transmitida por la pintura de historia decimonónica, así como por la propia construcción de la idea de nación a lo largo del siglo

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

narratividad del film, adaptándose a la necesidad de adoctrinamiento del público, el género de las protagonistas es un impedimento para alcanzar el triunfo, optándose por representar de una manera mucho más acusada a la mujer como víctima de los conflictos internos y las emociones propias de la esfera privada, ya sea el amor, la vida familiar y las amenazas que contra ella supone el adulterio.

Las tres películas seleccionadas para este análisis, *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), *Catalina de Inglaterra* (Antonio Ruiz-Castillo, 1951) y *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951), se desarrollan en una cronología similar y se vinculan, de manera directa o indirecta, con el reinado de Carlos I y el poder de la España imperial a través de sus protagonistas femeninas. En la primera, es la historia de Juana I de Castilla la que es narrada como un periodo de crisis que anticipa el esplendor de la época imperial, con el joven Carlos recién llegado a sus nuevos territorios hispanos, al que Álvar de Estúñiga informa de las causas de la locura de su madre, lo que permite articular el relato en una sucesión de flashbacks[4]. En la segunda, la cuestión de la España imperial aparece de forma tangencial dado que el interés es reflejar la defensa del catolicismo, si bien no deja de tener presencia, a través del personaje principal, Catalina de Aragón, tía del soberano, y de la omnipresencia de los embajadores españoles en la corte Inglesa. Finalmente, es en *La leona de Castilla* donde más evidente se hace esa vinculación, tratándose de la historia de María Pacheco, viuda del comunero Padilla, y de la resistencia de esta a las tropas imperiales en la ciudad de Toledo.

Este protagonismo femenino[5], estudiado de manera crítica por Jo Labanyi (2002: 42-59; 2000: 163-182), es sin embargo mucho más problemático y ambiguo de lo que pudiera parecer *a priori*, puesto que la inversión de géneros que aparece frecuentemente en las películas[6], la presencia de personajes manipuladores que terminan invalidando

---

XIX. En este contexto, la mujer heroica (aquella que ocupa puestos de poder y realiza sus propias hazañas), presentada con una singular capacidad de acción, parece dejar de lado su vida íntima o su esfera familiar, aunque en la pintura de historia nunca se llega a olvidar completamente el papel que el género de los personajes tiene en la escenificación de determinados temas, especialmente cuando a ellos se vincula la estructura familiar y el rol maternal de la mujer (Reyero, 1989: 159-166). Sin lugar a dudas, la pintura de historia del siglo XIX, así como el éxito de determinadas representaciones teatrales, como el drama de Tamayo y Baus *La locura de amor*, contribuyó a crear una cultura visual de la que el cine franquista se sirvió constantemente (Castro de Paz, 2002: 140-144), invirtiendo aspectos importantes de la psicología de sus personajes, que en lugar de ensalzar el liberalismo con que estos temas fueron abordados en el siglo XIX, optó por convertir a sus protagonistas en mujeres que tocan temporalmente el poder, por causas sobrevenidas de la ausencia de un personaje masculino fuerte, y que terminan siendo víctimas de sus emociones o de personajes perversos.

[4] Una aportación al guion cuando, en 1947, se retomó el proyecto; sin embargo, el guion original, redactado en 1944, prescinde completamente de la articulación del relato en varios flashbacks, teniendo el rey Carlos un papel mínimo, como puede comprobarse en el guion técnico de ese año conservado en Filmoteca Española.

[5] Sobre algunas razones del protagonismo femenino en el cine histórico franquista, véase González González (2009), Fanés (1982: 180) y Rosón (2008: 330-343).

[6] En su vertiente de cine aleccionador, los filmes históricos presentarán modelos de "buenas" y "malas" feminidades y masculinidades; el personaje femenino principal, relativamente virtuoso y modélico, suele tener como contrapartida uno masculino cuyo rol se aleja de las virtudes del buen caballero y del buen padre y esposo, como sucede con Felipe el Hermoso y Enrique VIII, a los que el relato fílmico tilda de predadores sexuales (el primero en sus sucesivas cacerías, el segundo en sus amores con Ana Bolena), de incapaces de gobernarse a sí mismos, y por lo tanto incapacitados para el gobierno de sus reinos. En el caso de *La leona de Castilla*, Padilla encarna

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

la capacidad de acción y de decisión de la heroína, así como la introducción de una subtrama melodramática, conllevan lecturas en las que lo que se termina subrayando es la inaptitud de la mujer para el gobierno (González González, 2009: 143); elementos todos ellos premeditados tanto desde lo argumental como desde la puesta en escena, y cuyo objetivo final era educar al espectador –femenino y masculino– que acudía a las salas de cine.

HISTORIAS DE MUJERES, UNA TRANSMISIÓN DEL SABER ENTRE HOMBRES

Tanto en las producciones de Cifesa que nos ocupan, *Locura de amor* y *La leona de Castilla*, como en *Catalina de Inglaterra*, el contexto histórico es de vital importancia para conseguir transmitir un mensaje que ensalza el concepto de unidad y gloria hispánica, presentando momentos de fuerte crisis política cuyo final parece prometido por una figura heroica que rara vez (la excepción es, por supuesto, *Locura de amor*) es presentada en el campo fílmico: el emperador Carlos I. La historiografía franquista vio rápidamente en el emperador la figura de unificación de los reinos hispanos, momento de esplendor y gloria tanto nacional como internacional, y por lo tanto un símil bastante cercano a la imagen que la propaganda del régimen intentaba crear en torno a Franco (González González, 2009: 139). El fantasma de Carlos I es un elemento que debemos abordar previamente para entender la relación que se crea entre los personajes femeninos y la política en las tres películas seleccionadas.

Cuando en 1944 Alfredo Echegaray y Carlos Blanco adaptan el exitoso drama decimonónico *La locura de amor*, de Manuel Tamayo y Baus, deciden abrir la película con un elemento de causalidad: la llegada del rey Carlos, criado en el extranjero, a España supone el reencuentro con su madre Juana, recluida en Tordesillas. Este encuentro entre madre e hijo sería el que, en el guion inicial, serviría al capitán don Álvar para explicar las razones de la locura de Juana, puesto que Carlos no entiende por qué un simple rayo de sol ha desatado una respuesta tan violenta por parte de su madre. La estructura del guion de 1944 presenta interesantes diferencias respecto a la versión definitiva[7]; así, al encuentro de Álvar y el rey Carlos seguía un flashback que conducía directamente a la aclamación de Juana en Tudela, mientras su esposo se encontraba en una de sus habituales cacerías, introduciendo directamente al tema central de la trama, articulado en torno a los celos de la reina.

el modelo de buen esposo, pero su muerte deja a María vulnerable a las traiciones de Ramiro, secretamente enamorado de ella. Otros antagonismos evidentes son los de los personajes de De Were y de Aldara en *Locura de amor*, ambos vinculados a las pasiones de Felipe (en lo político y en lo amoroso, respectivamente), o el canciller Wolsey y Ana Bolena en *Catalina de Inglaterra*, cumpliendo funciones similares en torno a Enrique VIII.

[7] Todos los guiones a los que se hacen alusión en el texto han sido consultados en Filmoteca Española, a cuyo personal agradecemos la amabilidad y orientación en las consultas. ORDUÑA, J. *Locura de amor.* Guion técnico, 1944.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

Sin embargo, cuando tres años después se revisa el guion, se opera en la estructura y en el discurso fílmico un poderoso cambio, articulándolo en la sucesión de flashbacks que conocemos: es el propio Carlos quien se interesa por la locura de su madre, despertada en este caso al ver el Toisón de Oro de su consejero, que activa de esta manera con el recuerdo de las traiciones de De Were. El capitán don Álvar, narrador de la historia, convertido en una especie de figura del padre ausente, construye una historia que ha de transmitir a don Carlos no solamente como parte de su intrahistoria familiar, sino como revelación del pasado reciente de una Castilla enfrentada a poderosos enemigos extranjeros.

Los sucesivos diálogos entre estos dos personajes, que constituyen el tiempo presente de la película, son especialmente interesantes en cuanto estructuran las causas de la locura de Juana en dos aspectos fundamentales: por una parte, la ambición y la injerencia extranjera, encarnada en don Filiberto de Were y en la ambición del archiduque por el trono castellano, que pueden llegar a enmarcarse dentro del discurso nacionalista y xenófobo del cine de la autarquía (González González, 2009: 144; Sánchez Biosca, 2012: 506); por la otra, el amor de la reina hacia su esposo, entendido como un amor desmedido e irracional, que conduce de los celos a la locura, llevando a Juana I a olvidar sus responsabilidades políticas. No debe perderse de vista, por lo tanto, que el punto de partida del relato cinematográfico es esta primera fase de educación real, en la que son dos hombres estrechamente vinculados a la reina los que transmiten al espectador la información necesaria: por una parte el capitán[8] y por otra su propio hijo, destinado a gobernar los reinos de Castilla y de Aragón como uno solo, sin caer en los errores de su padre (la lujuria y la soberbia, que conducen, dentro de la moral nacionalcatólica franquista a la incompetencia para el gobierno de sí mismo y del reino), ni en los de su madre (los celos, que tienen en Juana el mismo efecto).

Esta transmisión de conocimiento pasa por una cuidada puesta en escena, en la que se pasa paulatinamente de un plano general a planos medios; las rememoraciones de don Álvar comienzan con otro acercamiento de cámara a un dramático primer plano. Un candelabro alumbra la escena, creando juegos de luces en el rostro del capitán mientras recuerda. Sombras y luces son, simbólicamente, lo que ofrece la historia que se dispone a narrar.

Mientras que en *Locura de amor* la presencia de Carlos I sirve como introducción a un presente de tranquilidad y unidad antes de narrar la historia de la crisis previa, en *Catalina de Inglaterra* y en *La leona de Castilla* el nombre del rey es mencionado de manera diferente e, incluso, cuestionable. Comenzando por la segunda, no ha pasado desapercibida la ambigüedad de posicionamiento ante la verdadera figura heroica del filme[9], puesto que, aunque todo en el texto parece indicar que el espectador debería

[8] Platónicamente enamorado de Juana y fiel servidor, encarna el modelo de masculinidad ejemplificadora.

[9] Ya Fanés señala las contradicciones que supone ensalzar la figura del emperador como "nuevo César hispano", al que se opuso "el criterio cerrado de los comuneros", marcando así un posicionamiento opuesto al de los ideales

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

identificarse con la viuda de Padilla, no deja de ser señalada desde el comienzo como una causa errónea de rebeldía contra el emperador. A pesar de que en ningún momento se presente a este ante la cámara, es evidente el posicionamiento en la narración a favor de las tropas imperiales (Sánchez Biosca, 2012: 515), reforzado por las fanfarrias triunfales que suelen acompañar a estas en escena. La contradicción a la hora de definir quiénes son los héroes y quiénes los villanos fue uno de los motivos que llevó a *La leona de Castilla* a ser un rotundo fracaso en taquilla (González González, 2009: 158). Los ecos de *Locura de amor* siguen presentes en *La leona de Castilla* en primer lugar en la forma de articular la narración en forma de flashback, si bien con menos acierto: la película se abre con varios planos del Tajo que describen de manera visual la huida de María desde Toledo hasta Oporto, sin obviar vistas contemporáneas de éstas, y continúa mostrando los momentos inmediatamente posteriores a la muerte de la protagonista a través de dos personajes masculinos, don Lope y don Pedro, que, alabando la fidelidad de esta mujer hacia su juramento, abren el flashback hasta los acontecimientos de Toledo. Una vez más, volvemos a encontrarnos con una historia protagonizada por una mujer, cuya narración es articulada y transmitida por dos hombres, algo especialmente significativo cuando lo que se alaba en María Pacheco no es tanto su resistencia contra los imperiales sino haber cumplido la voluntad de su esposo ("mantener en alto un nombre que alentó toda su vida").

Al margen de los esquemas de Orduña, *Catalina de Aragón* presenta sus propias peculiaridades en la manera de articular un asunto histórico acontecido fuera del territorio nacional, haciendo de Catalina de Aragón el personaje protagonista en un melodrama que aúna entre sus temas el amor, la infidelidad y el divorcio, la intriga política y la defensa del catolicismo frente a la herejía. La herencia hispana de Catalina es la que sirve en este caso de nexo con Carlos I; de manera significativa, las noticias de las victorias españolas sobre Francia se marcan en el relato como la primera fisura política entre los dos reinos, y el primer distanciamiento conyugal entre Catalina y Enrique VIII, coincidiendo con la aparición en la corte de Ana Bolena. A diferencia de las películas históricas de Cifesa, Arturo Ruiz-Castillo decide obviar el recurso al flashback para presentar la historia de Catalina en riguroso orden temporal; no obstante, sigue presente un cierto interés por desviar la narración –en este caso de los trasuntos políticos y morales del matrimonio real– a través de otros personajes; si la narración se abre con el comadreo de las damas inglesas, que dudan de la virtud de la reina, recién casada en segundas nupcias con Enrique, serán sobre todo el canciller Wolsey y el embajador español los comentadores mordaces de los peligros de la llegada de Ana Bolena a la corte y de la incapacidad de Catalina para dar al reino herederos varones[10].

liberales que diesen origen al drama original de Villaespesa (1982: 174). La rebeldía de los comuneros, cuya causa pasa a encabezar María Pacheco tras la muerte de su esposo, es vista como una mancha en la historia de España, "triste como todas las que forjó la rebeldía".

[10] Para un análisis pormenorizado de *Catalina de Inglaterra*, véase: Gómez Beceiro (2021: 363-402).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

El melodrama en estos tres filmes se sirve de la contraposición entre las esferas de lo íntimo, a la que pertenecen el amor, la vida familiar y los celos, y lo público, donde la mesura y la diplomacia deberían determinar la anulación del yo a favor del gobierno del pueblo. Sacrificio y resignación son, en el cine histórico del franquismo, la virtud de la mujer, y en mayor medida en el caso de las gobernantes que presenta en escena. Dentro de la esfera de lo íntimo, el amor es el motor fundamental en el que se sustentan los argumentos de las tres películas seleccionadas, sirviendo como elemento moralizador para el espectador; de este modo, el amor legítimo, aquel que tiene lugar en el ámbito del matrimonio, es constantemente exaltado como parte de los valores familiares, mientras que el amor extraconyugal es vinculado, tanto en *Locura de amor* como en *Catalina de Inglaterra* con las pasiones salvajes de los extranjeros. Los roles modélicos de buena dama castellana se caracterizan por la fidelidad hacia el esposo, el amor, los celos y la piedad, virtudes que, a juicio de las damas inglesas de Catalina, aburren a los hombres.[11]

Resulta interesante analizar cómo se abordan, desde la puesta en escena, los usos de los planos y la iluminación, los espacios que deben separar las esferas de lo íntimo y de lo público. La tensión interna de Juana I de Castilla entre el amor y el deber hacia la corona queda perfectamente reflejada en el plano visual en el encuentro mantenido con Felipe en la galería del palacio de Tudela. En una escena que se presta a la intimidad y la intriga por su carácter nocturno, Juana y Felipe son presentados en plano medio, con un acusado claroscuro; un acercamiento de cámara nos conduce a un primer plano en el momento en que Juana sugiere a su esposo que la lleve en su última batida de caza y la deje descansar en un mesón de los alrededores. Ubicados cara a cara, de perfil al espectador, en perfecta simetría, sus rostros reciben de manera distinta la iluminación: mientras que Felipe, constante en su afán por engañar a su esposa y ocultar sus correrías, tiene su rostro bañado de luz, el de Juana aparece sumido en las sombras, evidenciando las dudas que la corroen (fig. 1). Este uso paradójico de la luz ha sido señalado por Labanyi como una influencia del *film noir*, haciendo una "valorización negativa de lo luminoso", en este caso el rostro de Felipe, cuya mentira es presentada en pantalla con un rostro completamente bañado de luz (2002: 57). En el momento en que Felipe hace creer a Juana que sus visitas al mesón no son por sus amoríos, sino por motivo de estado, la cámara se desplaza para prestar atención exclusiva al personaje femenino y a su conflicto interno, dejando que mientras habla la luz bañe la mitad de su rostro, quedando la otra en sombras, visibilizando la división entre el deber y el amor:

[11] Ruiz-Castillo, A. *Catalina de Inglaterra, la esposa legítima de Enrique VIII*, guion técnico. 1950. Filmoteca Española.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

> Hay noches que me parece ver a mi madre doña Isabel mostrándome con su mano este ancho pedazo de mundo que me dejó en herencia. Me parece oír su voz que dice: piensa en tus deberes, y yo pienso en ti. Quiere a tu pueblo, y yo te quiero a ti. Conserva tus estados, y yo le pido a Dios que conserve tu vida. Y quiero llorar como reina y solo lloro como mujer enamorada.

Al finalizar esta frase, la cámara vuelve a desplazarse para mostrar en campo tanto a Juana como a Felipe, dejando claro cuál de los dos (deber o amor) ha triunfado en este caso, con los esposos uniéndose en un beso ante la cámara antes de pasar a un fundido en negro.

El amor conyugal es también introducido de manera explícita en *La leona de Castilla*, trascendiendo los límites originales del drama de Villaespesa en que se basa, que se iniciaba directamente tras la muerte de Padilla. Sin embargo, dado que la trama de la película girará sobre el papel que recae sobre María como agente de la voluntad póstuma de su esposo, es evidente que la inclusión en el inicio de los goces de la vida familiar servirá como introducción al posterior duelo por parte de la viuda, dividida entre la lealtad hacia su difunto esposo –fantasma omnipresente en la narración–, sus deberes como regidora de Toledo y el amor platónico e imposible hacia Medina Sidonia.



Fig. 1. Fotograma de *Locura de amor,* película dirigida por Juan de Orduña. 1948

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (17X 24).in

En el regreso antes de su última campaña, los comuneros hacen una parada inesperada en Toledo, puesto que Padilla está deseoso de volver a ver a su esposa y a su hijo.[12] Tras un simbólico intercambio de palabras con su hijo[13], Orduña nos conduce a la alcoba de María, donde los esposos disfrutan la noche en la elipsis marcada por dos escenas de amor. Los planos cortos de la primera acercan el interés al rostro de ambos personajes, que se besan apasionadamente antes de un sugerente fundido a negro. La siguiente escena nos lleva al alba: en un plano general aparece Padilla, desmadejado junto a un diván, con el jubón desabrochado, se entrega al abrazo de María[14]; al fondo, el lecho recién abandonado. Al acortarse el plano, se inicia el diálogo entre ambos, con Padilla lamentando tener que volver a la guerra, mientras María le consuela diciéndole que siempre le ha sentido a su lado, clara anticipación de que seguirá pensando en él cuando no esté. Curiosamente, se desecha la idea de presentar a María sola, en primer plano, como indicaba el guion[15], para potenciar la idea de que ni siquiera la guerra ha sido capaz de separar al matrimonio, restando así cualquier posible carga dramática a la escena.

La alcoba es también un espacio que reviste de una aparente intimidad la unión de Enrique VIII y Catalina de Aragón en *Catalina de Inglaterra*; aparente, porque ya desde el primer diálogo entre las damas inglesas y la doncella castellana de la reina se pone de manifiesto que lo que sucede en la alcoba y en el lecho conyugal del monarca es, más que asunto público, asunto de estado. Obviando la omnipresencia de los juegos de alcoba que el monarca tiene a lo largo de la película con Ana Bolena, estereotipada como *femme fatale*, una escena de amor entre Enrique y Catalina llama la atención por su mayor componente erótico, legitimado en este caso por un doble motivo argumental: el primero, mostrar la unidad entre el matrimonio, frente al progresivo distanciamiento que se producirá tras la llegada de Ana Bolena a la corte; el segundo, vincular la intimidad de la alcoba y el amor conyugal con la descendencia familiar: no en vano, se trata de la secuencia en la que Catalina, tras el regreso de su esposo de la guerra contra Francia, revela a éste su embarazo (fig. 2). La intimidad del espacio se acusa aún más en el progresivo erotismo de la escena tal y como se planteara en el guion original; los

[12] Esta situación, que en el guion se había planteado como un momento de chanza masculina, puesto que Bravo y Maldonado dicen querer que el camino pasase cerca de sus ciudades para poder ver a sus mujeres, se convierte finalmente en una alabanza del buen esposo, que dedica también sus esfuerzos a su vida familiar. Orduña, J. *La leona de Castilla. Guion corregido para diálogos*. Madrid, s.f.

[13] La trama de *La leona de Castilla* parece articulada en torno a la figura de María como transmisora del poder del difunto esposo a su hijo cuando alcance la mayoría de edad; en el intercambio entre Juan de Padilla padre e hijo, el primero pone a cargo de segundo un importante símbolo caballeresco, la espada, antes de su partida a Villalar; la espada, sin embargo, regresará al hijo tras la muerte del padre, configurando un elemento simbólico de la masculinidad frustrada del joven por la sobreprotección de su madre, que se niega a permitirle armarse caballero hasta que se resigna a ello, con el dramático desenlace de su muerte.

[14] Una curiosa inversión de roles, puesto que el guion explicitaba que Padilla "con el jubón desabrochado, está tendido sobre un diván rojo. Doña María, arrodillada junto a la cabecera, le pasa amorosamente la mano por el cabello".

[15] Plano 64. Plano de doña María. Padilla (off): Solo ella [la guerra] ha sido capaz de separarnos.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in



Fig. 2. Fotograma de *Catalina de Inglaterra*, película dirigida por Arturo Ruiz-Castillo. 1951

dos monarcas aparecen presentados de manera más humana[16], despojados de cualquier signo del poder, en camisón y con los cabellos sueltos Catalina, en mangas de camisa el rey. Si bien en el guion de 1950 presentaba ya a un Enrique VIII pasional, que lleva a su esposa al lecho, con un plano medio en el que, en escorzo, llevado ya por otra emoción, oculta la figura de Catalina[17], el montaje final no deja de ser elocuente, dejando intuir dicha escena en el ensamblaje elíptico formado entre el beso de la pareja y la siguiente escena (Gómez Beceiro, 2021: 384), en que la princesa María juega en el jardín. Este ensamblaje ya parece anticipar que, aunque Catalina es presentada como la víctima del discurso narrativo, o como madre patria ("También sabes ser madre de tus reinos… Tú eres la madre de Inglaterra", le dice Enrique), el verdadero conflicto político al que se enfrenta el reino no es el vinculado a su papel como esposa y madre, sino al hecho de no haber engendrado un heredero varón.

[16] Gómez Beceiro alude, siguiendo las declaraciones del propio Ruiz Castillo, a un neorrealismo del siglo XVI, haciendo referencia al tratamiento más humano de los personajes históricos destinado a conmover de manera más profunda al espectador (2021: 374).
[17] Ruiz Castillo, A. *Catalina de Inglaterra*, escena VIII, plano 85.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

EL PODER DE LOS ESPACIOS O LOS ESPACIOS DEL PODER

Los espacios del poder son especialmente significativos y un elemento en común entre las tres películas, marcando de manera deliberadamente clara la separación entre los conflictos pasionales, propios de la esfera íntima, y los conflictos de Estado, propios de la esfera pública. En *Locura de amor*, la secuencia que mejor habría realzado el empoderamiento de Juana como reina de Castilla es la de las Cortes, que lamentablemente fue encauzada hacia un giro melodramático que pusiera en relieve las artimañas de De Were. De este modo, tras las firmes acusaciones que la reina hace hacia algunos de sus cortesanos, y en el momento en el que se deja entrever que la locura de la reina no es tal, sino el fruto de los amoríos ilegítimos de su esposo, la mano traicionera del flamenco juega su última baza, mostrando que la supuesta carta de Aldara al rey no es otra cosa que un papel en blanco, pues él mismo se ha encargado de sustituir el documento. A pesar de este desenlace, no previsto en el guion técnico de 1944[18], la construcción escenográfica y el lenguaje cinematográficos empleados en la entrada de Juana contribuyen a ensalzar la figura de una reina triunfante en el plano político –pues acude a recuperar su poder– y moral, pues el espectador es consciente de la veracidad de las acusaciones de la reina. La entrada de Juana en el escenario que pretende mostrar el interior de la catedral de Burgos se inicia con un plano general de la nave, con la figura de la reina, vestida de negro y toca blanca, avanzando bajo el rosetón, subrayando el valor simbólico de la emanación divina del poder real sobre el que segundos antes debatían acaloradamente De Were y el almirante de Castilla. En el siguiente plano, mientras el Almirante proclama los títulos de la reina, la cámara se acerca a ésta en plano general corto, y avanza con ella en trávelin, destacando la cruz y el rosario de su indumentaria, hasta que alcanza el estrado y se posiciona al lado del rey para dirigirse a las Cortes, ante un trono encabezado por un "tanto monta" muy similar al que Emilio Sala incluyó en su *Expulsión de los judíos de España* de 1889[19]. En plano medio corto inicia a reprender con sarcasmo al propio Filiberto y a los nobles castellanos vendidos al flamenco, en un plano contraplano que subraya continuamente la superioridad de la reina, con un punto de vista bajo, sobre los interpelados, filmados en ligero picado. Los escasos momentos en que aparece Felipe

[18] En dicho guion, la reina, habiendo recibido la visita de Álvar en las Huelgas, donde se encontraba recluida, y ante las demandas del pueblo, acude majestuosa a las Cortes, recupera ante estas su poder con pleno respaldo del pueblo, sin perder la compostura, algo que sería recuperado en la versión más moderna de Vicente Aranda, con una Juana completamente dueña de sus actos. Orduña, J. *Locura de amor*. Guion técnico. 1944, plano 616. Respecto a las diferencias entre la película de Orduña y la de Vicente Aranda en el tratamiento del personaje de Juana de Castilla, véase Guillamón-Carrasco (2015: 113-130). Respecto al papel alegórico de este pasaje concreto como representación de Juana como exaltación patriótica, remitimos a: Juan-Navarro (2005: 204-215) y Soliño (2017).

[19] Las continuas alusiones al reinado de los Reyes Católicos en *Locura de amor* se pueden asociar a la voluntad del régimen franquista por establecer paralelismos con los momentos significativos del pasado histórico nacional (encarnados por los propios Reyes Católicos y Carlos I). Así, el *Tanto monta…,* que tiene cierta legitimidad en *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951) en cuanto el tema tratado alude directamente al periodo de gobierno de los Reyes Católicos, es empleado en este caso como un recurso expresivo destinado a subrayar la legitimidad de Juana como reina, pues es la heredera de los Reyes Católicos, y la destinada a transmitir dicha herencia.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

es en plano conjunto con la reina, haciendo ademanes avergonzados al escuchar que la reina tiene una prueba de su infidelidad; al despedirse, dejando en manos del Almirante la supuesta carta de Aldara, el brillo del crucifijo sobre su pecho contrarresta el que en planos anteriores mostraba el toisón de oro sobre el pecho de Filiberto.

El clímax triunfal de esta escena se rompe con el descubrimiento de que el papel entregado está en blanco, mientras el flamenco proclama la locura de Juana y esta desespera, en un dramático *zoom in* de la cámara que refleja el dolor de la reina ante esta última traición.[20] Una lectura de la secuencia anterior, en que Álvar acude a convencerla de que su presencia en las Cortes es necesaria, parece indicar una predisposición hacia el desenlace melodramático, puesto que la resolución de la reina no obedece realmente a la recapacitación sobre su papel como reina, sino una reacción infantil y celosa ante las insinuaciones de que, una vez recluida, será sustituida en el trono cuando Felipe tome a otra esposa (Labanyi, 2021: 239).

Un esquema similar emplearía el propio Orduña en *La leona de Castilla* cuando María Pacheco regrese de la ejecución de su esposo y asuma el mando de la ciudad de Toledo. El espacio elegido vuelve a ser el de la institución oficial, en este caso el Concejo de la ciudad, en la reunión mantenida para decidir si se mantiene la resistencia de la ciudad a la presión imperial y para nombrar regidora a la viuda de Padilla. Esta es presentada con atributos que subrayan la vinculación temporal con el poder: la unión de las tocas de viuda y el collar de regidor de Toledo parece indicar que si María ha sido investida como regidora es como depositaria del legado de su difunto esposo, siendo ella la encargada de mantener viva la causa comunera. Otra contradicción entre el protagonismo femenino y la capacidad real de acción en el desarrollo de la trama propia del cine franquista[21]. Si Juana de Castilla pretendía, al dirigirse sarcásticamente a los miembros de su corte, humillarlos públicamente, María Pacheco no se queda atrás, recriminando a los nobles de Toledo el querer entregarse al enemigo por miedo a las represalias; el ataque a la valentía y al honor de los nobles no deja de ser un ataque a la masculinidad de los reunidos en la sesión, haciéndoles ver que en una situación tan comprometida es una mujer quien

[20] La claudicación de Juana en esta secuencia contrasta en exceso con las rotundas afirmaciones que ésta debería haber exclamado de no haberse modificado el guion de 1944 ("¡Por Cristo! Ya es hora de que empiece a gobernar… Ha sido una locura, un crimen, anteponer otro amor al amor de mi pueblo… A semejanza de Dios debe amar una reina, amando a un pueblo entero. […] Desde hoy comenzaré a reinar. Que nadie intente romper de nuevo el freno de las leyes"). La inversión de la intencionalidad de toda la secuencia es completa, pues de una reina que acude a recuperar su poder y lo hace con completo apoyo del pueblo se pasa a la visión de la reina como víctima, casi dispuesta a despedirse a un tiempo de la corona y de su esposo para aceptar su reclusión en las Huelgas, como parece indicar su atuendo monacal y la completa ausencia de atributos del poder en su indumentaria, sustituidos por el crucifijo y el rosario.

[21] El hecho de que María Pacheco sea la depositaria temporal del poder queda corroborado de manera reiterada a lo largo del film; de este modo, tras la reunión del Concejo, María y Juan Padilla hijo se reúnen en las dependencias de ella, y oyendo los vítores del pueblo toledano, Juan intenta animar a su madre haciéndole ver cómo la vitorean. Pero María le hace ver que ella es un eslabón temporal entre Juan Padilla, héroe del pueblo, y su hijo: "No es a mí, le vitorean a él. Tienen miedo y necesitan aferrarse a algo, aunque solo sea a un recuerdo. Para ti debe ser mucho más, puesto que llevas su nombre y debes continuar lo que él inició". Respecto a las contradicciones en torno al liderazgo femenino de María Pacheco en el filme, véase: Guillamón-Carrasco (2014: 95-101).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

mantiene viva la causa de los caídos ("Contadles que solo una mujer guarda fidelidad a los que cayeron"), mientras un plano corto de su rostro refuerza la potencia de su acusación.



Fig. 3. Fotograma de *La leona de Castilla*, película dirigida por Juan de Orduña, 1951

La presentación de la secuencia es menos dramática en la sucesión de planos, si bien no deja de transmitir la idea del poder de María. La cámara la muestra bajando junto al resto de corregidores por la majestuosa escalera en un plano general, y únicamente se desplaza lateralmente para incluir la mesa del Concejo, completamente sobria, bajo un gran Cristo crucificado (fig. 3). María acude a sentarse en el sillón central, vacante tras la muerte de su esposo, justo bajo la cruz, acentuando una composición prácticamente simétrica, y al comenzar a dirigirse al Concejo se inicia un juego de plano contraplano en el que se emplea una forzada angulación de cámara. El picado que permite mostrar la sala, con los representantes estamentales reunidos a ambos lados del pasillo flanqueado por la guardia, no se corresponde con el punto de vista de María, tal y como se nos ha presentado la escena previamente: la mesa de los regidores se encuentra apenas elevada sobre un estrado de tres escalones, mientras que la vista ofrecida por la cámara parece llevarnos a una altura mayor, y si bien podemos suponer que la escena ha sido filmada desde el primer piso de la estancia, la unión con el plano anterior nos sugiere que nos encontramos a otra altura, no tanto física, sino espiritual; es decir, la altura del propio Cristo crucificado. Este plano general picado es seguido por planos medios de María,

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

dirigiéndose a los representantes de la ciudad, y planos generales de estos reaccionando a las dramáticas noticias de la muerte de su líder, Juan de Padilla. El picado vuelve a ser empleado para mostrar la entrada del mensajero de los imperiales, el duque de Medina Sidonia, antes de recurrir a planos medios cortos para enfrentar visualmente al duque y a María Pacheco en el momento en que esta se dispone a leer la última voluntad de su esposo, conminando a la ciudad de Toledo a mantenerse en su lucha. Finalmente, volvemos al picado en el momento en que la ciudad jura fidelidad a la viuda de Padilla y la causa de las comunidades, lo que parece corroborar que, más que el punto de vista neutral de un narrador omnisciente, la cámara toma el punto de vista del propio Cristo, máximo testigo de los juramentos prestados en la sala.

La adopción de este punto de vista podría estar indicándonos algo que ya conocemos por la narración en flashback del relato: que la ciudad de Toledo, a pesar de sus juramentos, traicionará a María Pacheco. Así, el plano ensalza a la regidora al prefigurar sus futuros sufrimientos –por el bien del pueblo toledano– a través de la imagen de Cristo. Apoya esta hipótesis el hecho de que los intercambios directos entre Medina Sidonia y María Pacheco son abordados en esta secuencia empleando un juego de plano/contraplano más clásico, en el que las angulaciones se corresponden con la direccionalidad de las miradas y la ubicación de ambos personajes en la sala. Del mismo modo, tras la salida de Medina Sidonia llevando las noticias de que Toledo no va a rendirse, tiene lugar la elección del sucesor de Padilla en el Concejo, recuperando el plano cenital antes de presentarnos el juramento de María, en un contenido primer plano; así, en el momento en el que esta jura morir, "si Dios lo quiere", antes que faltar a su promesa, se somete a la voluntad divina, y la cámara se eleva de la protagonista al Cristo crucificado[22].

En el caso de *Catalina de Inglaterra*, son dos los momentos en que podemos observar la relación de la reina con los espacios del poder. Al inicio del filme, cuando Enrique VIII parte hacia Francia, Catalina es nombrada legítima gobernadora de Inglaterra en ausencia del monarca, escena que no deja de ser significativa del traslado temporal del poder a través del juego de contraplanos entre los dos esposos (Rosón, 2008: 340). En ausencia de Enrique, Catalina debe enfrentarse al ataque de los escoceses; asumiendo plenamente el poder, es mostrada entronizada, con un paulatino acercamiento de la cámara de punto de vista bajo a un plano medio de la reina, mientras esta decreta tajante que se cumplan sus órdenes de proclamar levas para reclutar hombres. Vista la irónica admiración hecha por el canciller Wolsey de la valentía de la reina tomando decisiones que, a su juicio, son cuestionables, como el traspaso del mando del ejército al caído en desgracia duque de Norfolk, Catalina no duda en replicar aludiendo al valor de las reinas, acudiendo para ello a la figura de su

[22] El fundido encadenado a la siguiente escena, en la que María, en la intimidad de sus aposentos, indica a su hijo el peso del poder, no debe interpretarse únicamente como una reflexión de la protagonista sobre su papel temporal como representante de su difunto esposo, sino también a través del paralelismo visual entre el plano de Cristo, que preside el final de la secuencia anterior, y la figura de María, cuyo futuro dependerá, como ella indica, de lo que opinen los demás.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

madre, Isabel la Católica.[23] Tras la guerra –abordada con un montaje rítmico que contrasta con la teatralidad con que Juan de Orduña había tratado el mismo tema–, el regreso de Enrique VIII supone la recuperación del poder por parte de este, para lo que Ruiz Castillo se sirve de la escena de alcoba anteriormente mencionada. De esta manera, la capacidad de Catalina en la esfera pública pasa a ser obviada frente a su papel en la esfera íntima.

Entre esta primera parte, en la que Catalina ostenta aún cierto poder, y el proceso judicial de Blackfriars, otras secuencias servirán para mostrar al espectador cómo el papel de la reina en la vida privada –vinculado a la vida conyugal y familiar– pasa a ser desestimado por su esposo ante la llegada a la corte de Ana Bolena. La secuencia del baile anticipa visualmente el desplazamiento del interés del rey de su esposa a la recién llegada; de este modo, los reyes, al presidir el baile, son presentados entronizados, pero en planos separados, indicando el distanciamiento que comienza a evidenciarse entre ellos. La reina sorprende a su esposo mirando a Ana Bolena, y en el momento en que el rey se levanta para hablar con la dama, la cámara volverá a centrarse en un plano general del trono: el del monarca se encuentra vacío, reflejando cómo comienza a anteponer sus placeres personales al buen gobierno del reino. Un dramático acercamiento de cámara refleja el primer plano de Catalina mientras contempla a su esposo con Ana Bolena.

El juicio de Blackfriars ejemplifica visualmente la herencia del cine histórico anterior, especialmente de *Locura de amor*. La cámara se mueve en el interior de la sala hasta llegar a la silla vacía de la reina, cuya presencia es requerida en el tribunal por una voz en off. Un fuerte contrapicado presenta a Enrique VIII en un plano de superioridad, abriéndose el juicio mientras el rey explica los motivos en los que se ampara para solicitar la nulidad de su matrimonio con Catalina de Aragón, arguyendo que el enlace entre la reina y su hermano Arturo había llegado a consumarse. La entrada de la reina en la sala del tribunal, en forma de un majestuoso paseo hasta el pie del estrado, es tratado con un plano general en picado, algo menos ampuloso que el de Juana en *Locura de amor*. A diferencia de Juana, Catalina no sube al estrado, ni ocupa la silla destinada a ella bajo este, ni se pone en situación de igualdad con su esposo: al pie del estrado declara no tener otro procurador que defienda su caso que el propio rey. En un potente primer plano, y alternando contraplanos de Wolsey, la majestad de la reina se hace evidente al declarar que no acude para defenderse sino para acusar al canciller de "juez venal, adulador del trono, mal consejero de mi rey y hombre inepto para hacer justicia a Catalina de Aragón", solicitando el aplazamiento del juicio hasta que no sea el propio papa quien la juzgue. En la apelación que Catalina hace a su esposo, mostrándola la cámara en inferioridad respecto al rey mediante el contrapicado en que se presenta a este último, la reina evoca la esfera conyugal y solicita al rey que recuerde que cuando la tomó "por primera vez, era doncella sin mengua, sin contacto de varón", antes de abandonar el tribunal. La salida de

[23] Jo Labanyi compara la capacidad de las protagonistas femeninas en el cine histórico español con el papel asumido por las mujeres en los periodos de guerra, como un medio de identificación de las espectadoras con su experiencia previa durante la Guerra Civil (Labanyi, 2002: 52).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

Catalina de la sala es seguida por la cámara, en un ligero picado, mientras es observada por todos. Mientras en el interior Enrique ordena se siga el juicio hasta que se dicte sentencia, la cámara acompaña a Catalina, mostrándola sola por el claustro, envuelta por el canto gregoriano que sacraliza la figura de la reina, emblema del catolicismo y de la virtud de la buena esposa, víctima de las calumnias de su esposo.

VÍCTIMAS RESIGNADAS

El paralelismo entre la salida de Juana de las Cortes y de Catalina de Blackfriars, con dos figuras solitarias, abandonadas a su suerte y traicionadas por su círculo más cercano, se puede poner en relación con la huida de María de la ciudad de Toledo. En la narración fílmica se subraya que, a pesar de la existencia de caballeros que defienden la causa de sus señoras (el duelo de Álvar con De Vere, Medina Sidonia escoltando a María o Percy en *Catalina de Inglaterra*), tanto los excesos emocionales como las virtudes de estas tres mujeres son castigadas con la pérdida de todo lo que es importante para ellas: en la esfera privada, se les arrebata el amor de sus seres queridos, como manifiestan las muertes de Felipe y de Padilla, así como del hijo de éste, o el propio divorcio en el caso de Enrique VIII; en la esfera pública, el poder que llega a sus manos resulta ser efímero, perdiendo el apoyo tanto de los nobles como del pueblo llano, siendo condenadas a la reclusión (Tordesillas, Oporto y Kimbolton) y resignadas, aun así, a perdonar. Como indica Labanyi, toda una lección en términos de roles de género para los espectadores de la época.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (17X 24).in

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y TRANSGRESIONES (217X 24).indd 1 17/2/25 16:02

REPRESENTACIÓN E INTERPRETACIÓN DE UNA NOBLE EN LA CORTE DE FELIPE V A TRAVÉS DEL CINE DE CIFESA: EL CASO DE LA *PRINCESA DE LOS URSINOS*

FRANCISCO JAVIER DOMÍNGUEZ BURRIEZA[1]
Universidad de Valladolid

La *Princesa de los Ursinos*, estrenada el 9 de octubre de 1947 en Burgos[2], fue considerada durante décadas la primera película de género histórico realizada en España tras la Guerra Civil. Y es que Luis de Vedrola (1947), días antes de su estreno en Madrid, señalaba en *Primer Plano* cómo el tercer film dirigido por Luis Lucia iniciaba un nuevo género en la cinematografía española: el "histórico-anecdótico". Décadas después, Fanés matizaba esto mismo en su Tesis Doctoral (1980), publicada años más tarde, considerando que, junto a la anterior película, *Locura de Amor* (1948), *Agustina de Aragón* (1950), *La leona de Castilla* (1951), *Alba de América* (1951) y *Lola la Piconera* (1951) acabaron por constituir la idea colectiva de que CIFESA había inventado el género histórico en el cine español (Fanés, 1989: 246). En este caso, Lucia ya indicaba, según Ardiles, que en *La princesa de los Ursinos* "eran reales y respetuosamente reproducidos los héroes y los sucesos primordiales [...] Y junto a ellos, aman y luchan, actúan y se destacan otros hijos de la imaginación". El director hablaba, entonces, de "plenitud verídica y pintoresca"[3]. Estas palabras[4], contextualizadas en el ambiente político-social de la España de los años 40, reproducen un interesante principio de análisis cinematográfico sobre el trabajo guionizado

[1] https://orcid.org/0000-0002-6865-6861. Trabajo financiado y realizado en el marco del Grupo de Investigación Reconocido (G.I.R.) IDINTAR "Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al Mundo Contemporáneo" de la Universidad de Valladolid y del Proyecto I+D+i "En el Palacio y en el Convento. Identidades y cultura artística femeninas en Castilla y León durante la Edad Moderna" (PID2019-111459GB-I00).

[2] Siempre se ha aludido al estreno de 7 de noviembre de 1947 en el cine Rialto (Madrid) –por ejemplo, en Cabero (1949: 594)–. Sin embargo, un mes antes, el 9 de octubre, se estrenaba en el cine Calatravas de Burgos, *Diario de Burgos*, 09-10-1947, s.p. Además de servir como prueba de fuego antes de su estreno en Madrid, la proyección en Burgos también podía resultar interesante desde el punto de vista simbólico. Recordemos que, por un lado, la ciudad acogió el traslado urgente de la Corte ordenado por Felipe V en 1706. Por otro, su papel como capital de la España nacional durante la Guerra Civil.

[3] Lucia afirmaba que "el maridaje del cañamazo histórico con los hilvanes de la fantasía" fue la fórmula utilizada para ficcionar la historia (Ardila, 1947). Jorge Campos, que en 1948 realizó una crónica sobre la película, llamó la atención sobre este asunto, al tiempo que razonó y justificó su vinculación a la categoría de "histórica" por tratar de evocar "un ambiente y un clima en la España del siglo XVIII, según las propias palabras que anuncian el film. Presentación de los personajes que en la realidad vivieron aquel momento de la historia. Y, sobre todo, la intención de crear con ello un reflejo del espíritu español, de tono patriótico y nacional" (Campos, 1948: 105-106).

[4] Muchos años después, Lucia volvía a recordar que la película no era "absolutamente histórica sino más bien una película de aventuras al estilo español". No obstante, lo que más le interesaba era "hacer películas buenas" (Castro, 1974: 252). De hecho, esto mismo ya se afirmaba, antes de su estreno, en *Primer Plano* (La intrigante: 1947).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

por Carlos Blanco, que en 1944 había obtenido el quinto premio del Sindicato Nacional del Espectáculo (Cabero, 1949: 538).

La película, que a punto estuvo de perderse para siempre tras incendiarse casi todo el negativo una vez montado[5] (Fanés, 1989: 271, nota 15)[6], constituye un ejemplo muy sugestivo a través del cual es posible analizar cómo se dibujó la figura histórica de Marie-Anne de La Trémoille –Ana Mariscal–, Camarera Mayor de María Luisa Gabriela de Saboya (marzo de 1702-abril de 1704) –Pilar Santisteban–, que ejerció, durante un tiempo, una gran influencia en la corte de Felipe V –Fernando Rey–. Así, el trabajo cinematográfico que conocemos es el resultado del montaje de segundas tomas, grabación de otras y planos que habían sido desechados[7].

Las historias noveladas, los hechos históricos y la película

Desde el siglo xix ya se había novelado sobre la figura de la princesa de los Ursinos. Ejemplo de ello son las obras de Manuel Fernández y González (1864) y Alfonso Danvila (1926)[8]. Sin embargo, pese a que en ocasiones se ha mencionado que la película de Lucia –también autor del guion técnico– es una adaptación de la obra de Danvila[9], las acciones desarrolladas en los argumentos de ambos trabajos nada tienen que ver. En este caso, en el tiempo en que se rodaba la película, resulta interesante cómo el crítico Francisco Casares expresaba su malestar porque en España la mayor parte de los guiones cinematográficos se apoyaban en obras literarias anteriores –muchas de ellas decimonónicas–, con una presentación audiovisual en "abundancia cargante, a las evocaciones plásticas del siglo

[5] *La noche del cine español: Luis Lucía. 19-03-1984 | RTVE Play* (2015, agosto 26). <https://www.rtve.es/play/videos/la-noche-del-cine-espanol/la-noche-del-cine-espanol-luis-lucia/3235319/> [consultado: 1 septiembre 2023].

[6] El rodaje se prolongó, aproximadamente, desde el 15 de septiembre de 1946 (Noticiario: 08-09-1946) hasta el 7 de enero de 1947 (esta última fecha es la indicada en el expediente de rodaje). Archivo General de la Administración (AGA), Ministerio de Cultura, caja 36, 04687. La finalización de los trabajos se anunció, a página completa, en *Primer Plano* (02-02-1947). También es posible que los trabajos se iniciaran el 1 de septiembre, tal y como indica un documento manuscrito de Ana Mariscal reproducido por Martínez Beltrán (1995: 32). En este sentido, *Radiocinema* (01-09-1946), dedicaba una página completa al anuncio de la reanudación de la actividad productora de CIFESA con esta película. Por su parte, Roberto Rey no debió de comenzar a trabajar hasta finales de septiembre o primeros de octubre, ya que así lo declaraba, de nuevo, a *Radiocinema* (A.V.: 1946a, n.º 130). Por último, el Sindicato Nacional del Espectáculo, en 1950, indicaba que el rodaje se había llevado a cabo entre el 13 de septiembre de 1946 y el 30 de julio de 1947 (Cuevas, 1950: 256). La explicación a esta última fecha la ofrece la propia productora en el expediente de rodaje, señalando que el 7 de enero "corresponde a su rodaje normal, pero que incendiado el copión y negativo en la sala de montaje de los Estudios Sevilla Films [...] y con necesidad de efectuar nuevas tomas secundarias, tras la nueva labor de selección que hubo de hacerse, finalizaron estas el 30 de julio". AGA, Ministerio de Cultura, caja 36, 04687, 8 de septiembre de 1847.

[7] La grabación de nuevas tomas pudo reducirse a aquellas en las que ya no existían los decorados utilizados en las primeras (Barbero, 1947). No obstante, en la noticia sobre el incendio José Assás tan solo habla de la utilización de material desechado y no de nuevas tomas (1947: 428), algo que contradice lo que la propia productora había declarado a la Dirección General de Cinematrografía (véase nota anterior).

[8] El dedicado a Ana María de la Trémoille es el volumen 6 de la colección de Danvila –editada por Espasa-Calpe– *Las luchas fraticidas de España* (14 volúmenes, 1923-1940).

[9] Aunque con dudas, así lo creía, por titularse igual una y otra obra, Goméz Mesa (1979: 87).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

xix" (Casares, 1946). Tampoco existen fehacientes puntos en común con la novela de Fernández y González. Aun así, en este último caso, el punto de partida de ambas historias es el mismo[10]: el regreso de la princesa de los Ursinos a España –instalada en Madrid en el verano de 1705–, bajo mandato de Luis XIV y tras una primera estancia (1701-1704), atravesando los Pirineos en coche. Así, Danvila nos sitúa en agosto de 1705, cuando la princesa se convertiría en "árbitra de los destinos de España" (Danvila, 1930: 9). Por su parte, Fernández y González nos la presenta "sin equipaje y sin damas" y con solo un compañero de viaje: Michel-Jean Amelot de Gournay, recién nombrado embajador de Francia en Madrid (Fernández y González, 1864: 16). Este, que en la película se hace llamar Goncourt –José María Lado–, desarrolla un imprescindible personaje para, en cierta manera, contrarrestar en el film la representación del poder real de la viuda del duque de Bracciano en la corte de Felipe V y María Luisa de Saboya, como veremos más adelante. En el interior del carruaje, Carlos Blanco, además, cambia al embajador por una dama dicharachera y entusiasmada por visitar España –Lidia, interpretada por María Isbert–, lo que contrasta con el carácter serio y apesadumbrado de la princesa por abandonar su querida y añorada Francia[11]. Con las dos mujeres en travesía, en lugar de un hombre y una mujer sin relación parental entre ambos, se conseguía salvar la censura –en el caso de que esto fuera necesario– y dar muestra del decoro reclamado por el nacionalcatolicismo del momento[12]. Pero la protagonista presencia física masculina, que no la apariencia de trato ya advertida en la princesa, como indicaremos con posterioridad, surge en el trayecto hacia Madrid, nada más atravesar los Pirineos, en el caballero Javier de Manrique –Roberto Rey–, que sustituye al gitano Bizarro en su encuentro con la princesa en las inmediaciones de Taracena (Guadalajara), tal y como lo había presentado Fernández y González ocho décadas atrás. La valentía de Bizarro –ya su propio nombre lo indica– es completada en la escena cinematográfica por la alegría y la seducción de un "caballero español"[13], buen jinete, de pelo negro, tocando la guitarra y cantando, con continuas alusiones a la identificación de España con lo andaluz y el flamenco. Es más, en la escena en que Javier de Manrique declara su amor a Ana María, su doncella, que al mismo tiempo conversa con Goncourt, le confiesa a este último que Manrique es "un

[10] De hecho, en 1950 y 1955, *Ediciones Siglo xx* y *Colección Popular Literaria*, respectivamente, reeditaron la obra de Fernández y González eligiendo como portada una composición a color de fotogramas de la película, tras el éxito cosechado por esta última unos años antes.

[11] En ningún caso hubiera tenido sentido que a la princesa le acompañase un personaje como Azucena, que en el momento de subir al carruaje junto a Amelot y la de Ursinos se encontraba "trémula, terrible, exhalando de sí un dolor imponderable, una desesperación rabiosa, una agonía infinita" (Fernández y González, 1864: 22-23) porque su madre y su hermano –no nato– habían muerto a manos de los guardias de corps. Además, Azucena, sin todavía saberlo la princesa, se trataría de su propia hija, tal y como novela Fernández y González, lo que hubiera dificultado –cuando no imposibilitado– la fílmica historia de amor entre Ana María y Luis de Carvajal.

[12] Pese a que se ha apuntado que en un principio Ana María es presentada como una *femme fatale* (Chenovart, 2020: 43), su representación no parece ser tal –solo, quizá, en la primera escena de la película, en el despacho de Torcy–. Así, muy pronto, con la aproximación de la princesa a los Pirineos, es necesario que el espectador también sienta, al menos, una leve cercanía hacia su personaje. De hecho, es su acompañante, paradójicamente con un carácter contrario al de la princesa, quien facilita la conexión con el espectador.

[13] Los fragmentos de los diálogos presentes en el texto han sido tomados directamente del visionado de la película.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

hombre tan gallardo, tan galante, tan bizarro, tan, tan…". De este modo, el hecho de utilizar el adjetivo "bizarro" –recordemos, nombre del personaje de la novela– en lugar de "valiente" quizá sea una prueba más de que en el proyecto de la película en cierto modo pudo tenerse en mente la obra literaria de Fernández y González.

Con todo, existe una más que evidente relación en el ámbito estrictamente cinematográfico –cuando no una copia casi literal de situación y personajes– entre esta misma escena y la protagonizada por Janet McDonald y Alan Jones en *The Firefly* (Robert Z. Leonard, 1937) –en España más conocida como *La espía de Castilla*– (España, 2021: 88-89). En ella, Jones interpreta el tema musical *Donkey Serenade*, mientras que en el film de Lucia es Rey quien interpreta otro tema que, en este caso y en la línea de la zarzuela y del género chico, de nuevo subraya la identificación de España con lo andaluz[14]. Interesante, cuanto menos, al tratar la película con elementos hollywoodenses tanto narrativos como visuales (Castro de Paz, 2011: 316), algo que se percibe con claridad en esta misma escena, con planos generales y en picado que recuerdan a algunos de *La Diligencia* (John Ford, 1939). Bizarro, en cualquier caso, pudo servir de inspiración a Blanco para construir un personaje mediador que trascendiese hasta Javier de Manrique, mutando la lealtad a la princesa de los Ursinos, demostrada en la novela con el cuidado y la crianza durante casi diecisiete años de una hija secreta de esta y el príncipe del sacro romano imperio Laurencio Masttai –en el tiempo en que se encontraba casada con el Duque de Bracciano, el Orsino– (Fernández y González, 1864: 62-64, 101 y 108), por la atracción y el amor de un todavía desconocido para la protagonista espía del cardenal Portocarrero, consejero del rey, y finalmente caracterizado como un valeroso y sacrificado soldado español. Lo novelado no habría tenido sentido en la cinematografía de CIFESA, pero sí cierta apoyatura en la construcción de algunos personajes[15]. El resto todo es imaginación.

[14] Una de las tendencias musicales que caracteriza al cine español de los años cuarenta es la relación dialéctica entre una clara identidad nacional y otras formas musicales codificadas como extranjeras y percibidas como amenaza para la integridad y la estabilidad de dicha identidad (Dapena, 2002: 143). En parte, el trabajo de José Ruiz de Azagra va en esa línea –encargado de la composición musical de la película–. De este modo, entre el ya citado tema musical interpretado por Javier de Manrique –Roberto Rey–, a caballo, junto a la diligencia en la que viaja Ana María –Ana Mariscal– y una de sus damas –María Isbert–, se intercala una música extradiegética, como *leitmotiv* de la diligencia, que se aproxima al jazz (García Soriano, 2014: 615). Esto, a su vez y en cierto modo, también consigue sintonizar la película con el cine norteamericano de la época. Aun así, el mismo Azagra indicaba que con *La Princesa de los Ursinos*, *José María el Tempranillo* y *Los siete niños de Écija* era la primera vez que realizaba "música española para el cine" (A.V.: 1946b, n.º 128).

[15] Ejemplo de ello es que en agosto de 1705, tiempo en que se sitúa y ambienta el inicio de la novela de Fernández y González, Felipe V y María Luisa Gabriela de Saboya tendrían 19 y 17 años, respectivamente (Fernández y González, 1864: 6 y 95). Curiosamente, la novela también otorga "apenas 22 años" al monarca (Fernández y González, 1864: 99), dato que, verdaderamente, responde a la realidad histórica. Esto mismo demuestra lo que la crítica advierte en los trabajos de Fernández y González, como es la falta de estudio –no aquí– y de corrección de sus textos –que en todo caso dictaba– (Mata, 2022: 154). Por su parte, la princesa de los Ursinos contaba con 63. Es más, en cuanto a este último personaje histórico, Fernández y González indica que "á pesar de sus sesenta años, es hermosa, tentadora, seductora, y está adornada con un gran talento, con un grande espíritu". Al respecto, Bizarro llega a afirmar que, pese a sus 63 años "aparecéis como una mujer de treinta años en la fuerza de su hermosura" (Fernández y González, 1864: 40 y 101). En el caso de la película, en ningún momento se habla de

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

El argumento de la película no refleja, ni mucho menos, la verdadera influencia de la princesa de los Ursinos en la corte española[16]. Así, el desarrollo de una imagen romántica y distorsionada de la realidad histórica encuentra en el personaje de Ana María más sintonía en las novelas ya mencionadas. Al respecto, tras finalizar los precréditos de la película se incluye una confusa declaración de intenciones sobre el carácter pseudohistórico de los hechos narrados:

> No hemos pretendido hacer historia -nombres, fechas y recuentos de batallas, sino reflejar el ambiente espiritual de España en un momento del siglo xviii.
>
> Luis XIV de Francia, el "Rey Sol", acaba de lograr que su nieto ocupe el trono de España con el título de Felipe V. No se conforma con este triunfo. Quiere más y su ambición le enfrenta con el carácter español indómito, independiente, forjado en siglos de lucha y para quien los Pirineos ni han desaparecido ni desaparecerán jamás.
>
> Entre realidad y fantasía conoceréis un famoso duelo diplomático cuyas vicisitudes silencia la historia[17].

ejemplos de representación e interpretación del papel de la princesa de los ursinos

La interpretación que Ana Mariscal hace de la de Ursinos –en su momento, según la actriz, un "papel precioso" (Martínez Beltrán, 1995: 32)–, pese a que por enfermedad su voz fue doblada por Irene Guerrero de Luna (Fonseca, 2002: 38)[18], es verdaderamente interesante[19]. Casi veinte años después del estreno de la película, Méndez-Leite consideraba que lo llevado a cabo por Mariscal era "uno de los cometidos más afortunados de toda su carrera artística" (Méndez-Leite: 1965, p. 516), y como ya indicaba Lucia hace unos años en referencia a su faceta de intérprete, se trataba de una "actriz de una

---

la edad, pero existen ciertas similitudes con lo descrito en Fernández y González –por supuesto, ateniéndonos a la opción de una mujer treintañera–.

[16] Su relevancia durante su primera estancia en España puede constatarse, entre otras publicaciones, en las recientes investigaciones de López Anguita (2017 y 2018).

[17] La referencia a los Pirineos es una prueba más de que para la película pudo tenerse en cuenta la obra de Fernández y González, ya que este último señalaba, según el pensamiento de Amelot, que para Luis XIV "los Pirineos no existen: España es una provincia francesa" (1864: 52).

[18] Según una entrevista realizada a Mariscal, una afección cardiaca, por la que se le oía demasiado la respiración, impidió que su voz se incluyera en la película (Horizonte: 1946). A modo de curiosidad, según ha relatado David García Rodríguez –hijo de Ana Mariscal–, en 1936, llamándole la atención la voz de la actriz, Federico García Lorca la describió de "pastosa" (Ana Mariscal. Génesis de una pionera. <https://www.youtube.com/watch?v=fCcMxUQRJLo> [visionado: 22 de septiembre de 2023]).

[19] Quizá con más sentido publicitario que real, en su momento llegó a sonar el nombre de Alida Valli para interpretar a la princesa de los Ursinos (Noticiario: 1946a). De hecho, semanas después *Primer Plano* informaba de la contratación de Ana Mariscal y Roberto Rey (Noticiario: 1946b). La actriz italiana estrenó al año siguiente, coincidiendo con nuestra película, *The Paradine Case* (Alfred Hitchcock, 1947).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

disciplina absoluta", con un conocimiento pleno de sus diálogos[20]. En el caso concreto de esta película, todavía más si cabe, puede demostrarse esto último, al mismo tiempo que es posible comprobar la profesionalidad y la sobresaliente interpretación a través del visionado del montaje conservado –recordemos que alcanzado en su mayoría con segundas tomas y planos desechados– y las anotaciones existentes, a lápiz y con la letra de Ana Mariscal, en una copia del guion conservado en Filmoteca Española que, posiblemente, fuera el manejado por la actriz madrileña para preparar su papel[21].

En la década de los cuarenta, buena parte del público que acudía al cine era femenino y perteneciente a las clases bajas de la sociedad española[22]. Así, para Jo Labanyi "la representación de la mujer en el cine del primer franquismo tiene por objeto la exploración de problemas que son más bien masculinos" (Labanyi, 2002: 42). En cierto modo y en esta línea, *La princesa de los Ursinos* revela algo de ello, convirtiendo a su protagonista en lo que podría ser una variante del modelo de "mujer fuerte" que se puede identificar en algunas producciones de la cinematografía española del período de autarquía[23]. Así, en la película, el personaje de Ana María de la Trémoille parece ser dibujado con notas cercanas a modelos de conducta masculina de la época para servir de instrumento en la comprensión, por parte del público, de algunas ideas ligadas al régimen político del momento. De este modo, en la primera escena de la película así lo pone de manifiesto el primer ministro francés: "Luis XIV ha visto en vos al mejor embajador de este país". Con esta identificación de género, el personaje recibe instrucciones sobre el peligro que supone el cardenal Portocarrero:

> Primer ministro: "Según mis noticias es un hombre inteligente..., astuto".
> Ana María: "Mal enemigo".
> Primer ministro: "Insignificante para vos".

Inmediatamente antes de este intercambio de impresiones, la princesa debía mostrarse con alegría y transmitir, quizá, una actitud que pudiera ser reconocida más en el ámbito femenino que en el masculino[24]. Sin embargo, esto no fue así –al menos en el montaje llevado a cabo tras el ya citado incendio–. De hecho, una vez que el primer ministro procede a informar e identificar al enemigo, en pantalla el rostro de Ana María se vuelve todavía más severo, autoritario y perfilado con una mirada irónica y astuta. La reiterada y supuesta condición masculina –y no tanto la femenina entendida en su

[20] *La noche del cine español: Luis Lucía. 19-03-1984* | RTVE Play (2015, agosto 26).
[21] "Guion original con anotaciones de la película La princesa de los Ursinos, de Carlos Blanco Hernández y Luis Lucia Mingarro", colección Filmoteca Española, archivo de Bosco Films / Ana Mariscal. Las anotaciones son un mero apoyo/recordatorio para desarrollar más tarde la verdadera interpretación.
[22] En este sentido, hay que tener en cuenta que tras la Guerra Civil española la población masculina quedó gravemente diezmada.
[23] A modo de ejemplo, Selva (1999) y Rosón (2008) han investigado sobre el rol de "mujeres fuertes" en la cinematografía española durante este período.
[24] Véase en la anotación de Ana Mariscal "Guion original con anotaciones de la película La princesa de los Ursinos, de Carlos Blanco Hernández y Luis Lucia Mingarro", Colección Filmoteca Española, Archivo de Bosco Films, Ana Mariscal, p. 5.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

momento– emerge también de la voz grave, profunda y casi impuesta de la princesa –recordemos, la voz de Irene Guerrero de Luna–: "Mal enemigo". La propia Ana Mariscal había confesado, años antes de realizar la película, que en el cine se podía llegar a ser un gran intérprete sin "pronunciar dos palabras ante el público" –lógicamente, ahí está el caso del cine mudo–, no habiendo "más artista creador, con personalidad, que el director" (Mariscal, 1943: 20), lo que años después ella misma pudo demostrar con excelentes trabajos de dirección. Al respecto, es posible considerar lo afirmado por Mariscal en el mismo año en que rodó *La princesa de los Ursinos* –rodaje que con tantos frentes laborales abiertos a la actriz le daba la sensación de que no acababa nunca (Martínez Bletrán, 1995: 22)–, pocos meses después de haber realizado su histórica interpretación teatral, en Valladolid, de Don Juan Tenorio (José Zorrilla) y con palabras que, en cierto modo, podríamos asimilar al cine:

> Es oyendo a Bach y a Shakesperare como amamos y conocemos, en el sentido bíblico, la música y la literatura. Y es viendo teatro como podemos aprovecharlo, asimilarlo, hacerlo materia viva en nuestro espíritu. Me atrevo a decir que todo lo demás es inútil. El arte no se explica; se siente (Mariscal, 1946: 8-9).

La gestualidad de Mariscal en la gran pantalla es encomiable. Como ella misma indicó, "no salgo a recitar papeles, sino a darles una interpretación" (Iglesias, 2023: 260). Así pues, esta última acción, susceptible de analizar, lustra el trabajo conjunto final de un film.

En el diálogo mantenido entre el primer ministro y Ana María y la representación e interpretación del personaje de esta última existe una evidente similitud con el carácter de la princesa de los Ursinos descrito en el siglo xviii por Louis de Rouvroy, duque de Saint-Simon:

> Era una mujer más bien alta que baja, morena, con ojos azules, que expresaban siempre todo lo que quería; [...] que no he conocido nunca a nadie que se pueda comparar con ella, ni en cuanto al físico ni en cuanto a la inteligencia, que la tenía enorme y muy varia; lisonjera, cariñosa, insinuante, mesurada, siempre deseando agradar por agradar y dueña de tales encantos, que no había manera de resistirlos cuando se proponía ganar o seducir a alguien; [...] una voz y un modo de hablar sumamente agradables, junto a una expresión muy dulce. [...] Una gran amabilidad, pero con una gran distinción (Rouvroy, 1983: 17-18).

Con todo lo anterior, en la ya mencionada escena del carruaje tiene lugar el primer encuentro entre Ana María y Luis de Carvajal. El espía, que se presenta como Javier de Manrique, comienza a cantar un pasodoble español montado en su jaca. Una vez que divisa el coche se acerca a él. La princesa, sonriendo, escucha la canción mientras ve acercarse a Carvajal.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

Lidia: "Buena voz"
Ana María: "Buen jinete"

Con estas palabras, y desde el primer momento, Ana María –Francia– se siente atraída por Carvajal –España–: "Dios guíe vuestros caballos, señora. Gracias por haberos dignado a volver vuestro rostro hacia a mí". Solo cuando Carvajal pronuncia la palabra "rostro", Ana María deja de sonreír para mostrar un gesto más serio, pero que a su vez trasluce cierto cariz cómplice hacia su interlocutor, lo que parece coincidir con lo señalado en unas anotaciones en el guion de Bosco Films[25]. La resistencia de España a Francia es patente. Es más, desde un principio se muestra la debilidad de esta última cuando se enfrenta a la primera. Para ello, como ya demuestra Seguin, tras la censura acabó por eliminarse en numerosas ocasiones la referencia directa a la ayuda de "Francia", al no mencionar, por ejemplo hasta en tres ocasiones, tal palabra (Seguin: 2000, p. 273). Esto mismo permite potenciar en la película la independencia de las valerosas y heroicas decisiones y acciones españolas[26].

Luis Carvajal: "Estáis muy seria, señora. ¿Puedo cantar para vos? Mi canción alegrará vuestro viaje".

Lidia, que ha caído rendida ante España, mira cariacontecida el rostro serio de su señora para, seguidamente, responder con alegría y total espontaneidad "Oh, sí". La princesa, rechazando el ofrecimiento, pero sin que su rostro transmita la rotundidad de sus palabras, responde "Pues no". La interpretación, que manifiesta en buena medida la anotación de Ana Mariscal[27], conecta, a la vez, con una posible intención oficialista, no permitiendo nunca, así, que Ana María desaire de manera tan agresiva a Carvajal. Dicho de otro modo, tal simpatía es muestra de la debilidad crónica de Francia cuando se enfrenta a España.

La presencia protagonista de la mujer, constante en las películas históricas de CIFESA entre 1947 y 1951 –incluso antes–, también responde al recuerdo y a la memoria visual que procede de la decimonónica pintura española de historia. En esta última, como señala Carlos Reyero, el frecuente protagonismo de la mujer "actúa como elemento argumental en la configuración del mensaje" (1989: 159). Paradójicamente, a través de ella se muestra y se defiende una idea de Patria donde el coprotagonista masculino, Luis de Carvajal, muere. Este hecho responde al sacrificio necesario de algunos personajes, los más empáticos hacia el espectador y poseedores de los mayores y más sólidos ideales, en

[25] Véase la anotación de Ana Mariscal en Ibidem, p. 22.
[26] Incluso, el expediente de censura indica cómo hubo que cambiar una parte del diálogo, como es posible comprobar, para que ni tan si quiera en el final de la película pudiera insinuarse que el triunfo de España se debía a la labor llevada a cabo por Ana María -mucho menos a la princesa-. AGA, Ministerio de Cultura, caja 36, 03299 (exp. 7423), 23 de septiembre de 1947.
[27] Véase la notación de Ana Mariscal en "Guion original con anotaciones de la película La princesa de los Ursinos, de Carlos Blanco Hernández y Luis Lucia Mingarro", Colección Filmoteca Española, Archivo de Bosco Films, Ana Mariscal, p. 22.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in



Fig. 1. *La princesa de los Ursinos* © 2001. Video Mercury Films S.A.U / 1947 CIFESA-Compañía Industrial Film Español

favor de los intereses generales de la comunidad. Con ello, quizá es posible transmitir y, con el ejemplo dado al resto de compatriotas, reforzar una forma de entender esa idea de Patria[28] relacionada, al mismo tiempo, con la Religión. Así, en la escena final de la película, al cuerpo-patria femenino vestido de luto, recordado por el espectador a partir de un ligero contrapicado, se sobreimpresiona una visión mística donde Luis de Carvajal, en su corcel blanco –cabriola incluida– y cantando, se adentra sin miedo y alegre en la oscuridad de la noche con el objetivo de "vivir para el servicio de Dios" –como señala el cardenal Portocarrero– (fig. 1). Mientras, la imagen de Ana María, casi en éxtasis, con un movimiento de cámara parece ascender para espiritualmente despedirse de él y, al mismo tiempo, permanecer a su lado, símbolo todo ello de lo que podría ayudar a configurar en imagen la idea de una España Eterna. Dicha despedida, con la mano y alzando los ojos al cielo, responde y mimetiza el gesto llevado a cabo en una escena anterior por Luis de Carvajal cuando, malherido y a sabiendas de que va a morir, eleva su mirada y piensa en

[28] Esta idea está presente no solo en esta película sino también en otras de la época producidas por CIFESA. Véase el trabajo de González y González (2009: 178).

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

Ana María –que a su vez ya es España–[29]. A nivel plástico, ambas escenas, en tiempos diferentes, son tratadas con una luz que da sentido a lo que Alfredo Fraile, el director de fotografía de la película, denominaba "fotografía de contrastes" (Rubio, 1995: 129). Son las escenas más dramáticas y expresivas del film. En contraposición, la intensa luz que ilumina el busto de perfil de la princesa –Francia– en el momento en que Javier de Manrique le desvela su verdadera identidad: Luis de Carvajal. De ahí que la iluminación elegida por Fraile no resulte baladí y sí fiel a su forma de trabajar, como es adaptar la luz, y por tanto la fotografía, a las ideas que pretenden expresar las películas. Mientras escucha a Carvajal, la figura de Ana María contrasta con el sombreado rostro, también de perfil, de aquel del que, ahora y ya definitivamente, se ha enamorado –España–. Interpretativamente, el amor debía ser la causa de que lenta y de manera progresiva la princesa cambiase su pensamiento y acabara convencida[30]. Esto apoya la estrategia revelada por el guionista, Carlos Blanco, para lograr acercar al espectador a una película de corte "histórico": contar la historia de un ser humano y no la del personaje. De esta manera, "el espectador se identifica, se reconoce y colabora" (Cobos, 2001: 30).

En una escena anterior, Luis de Carvajal expresa con palabras sus sentimientos hacia Ana María. Con sincera desnudez dialéctica se confiesa a ella en su habitación, la ama, está embrujado, como afirma, por la profundidad de sus ojos, pero no es capaz de besarla: puede más su Patria, España, enfrentada a ella, que todavía sigue siendo Francia. Con pensamientos opuestos, en este sentido y también con carácter íntimo-sexual, cuando Goncourt entabla por primera vez conversación con la princesa en la Venta del Molino, la permisibilidad de cambiarse de atuendo ante un francés –que no deja de mirar hacia donde se encuentra la princesa–, aunque no sea de manera directa, es muestra de condicionantes morales foráneos en cierto modo difíciles de aceptar, al menos oficialmente, en la sociedad española del momento. Esto aleja a los dos personajes de modelos de representación e identificación en los espectadores –y sí proximidad, quizá, al rechazo–, al mismo tiempo que ayuda a consolidar en el personaje de la princesa la masculinidad que le acercaría a la de Goncourt y, por tanto, que la escena cobre lógica y sentido en el pensamiento oficial del régimen.

De vuelta a la escena en que Carvajal confiesa su identidad y su amor a Ana María, el destino de la princesa se dirige inexorablemente a representar a España en un futuro próximo, por lo que no hay cabida, en ese preciso instante, para mostrar la debilidad que podría suponer un beso con Carvajal. Ambos renuncian a su deseo –y no uno contra la voluntad del otro–, lo que podría ser una muestra más de la asimilación de una conducta masculina cercana al pensamiento oficial de la época. De hecho, como le sucede a Juana I de Castilla –Aurora Bautista– en *Locura de amor* (Juan de Orduña,

[29] A la vez, en la última escena de la película se repite y se recuerda la despedida de Ana María, con la mano y desde el carruaje que la lleva a París, a Javier de Manrique, que a escondidas ha estado escoltándola hasta la frontera.

[30] Véase la anotación de Ana Mariscal en "Guion original con anotaciones de la película La princesa de los Ursinos, de Carlos Blanco Hernández y Luis Lucia Mingarro", Colección Filmoteca Española, Archivo de Bosco Films, Ana Mariscal, p. 157.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

1948), el deseo acaba por perjudicar irremediablemente la agencia política (Labanyi, 2001: 23). Es más, en nuestro film no se menciona la histórica viudedad de Ana María –que como princesa de los Ursinos le otorga la agencia y el acercamiento a Luis XIV– y sí se le supone la condición de mujer soltera que, en todo caso, renuncia al amor de Carvajal libremente por alcanzar un bien superior: la consecución de una Patria libre e independiente. Nos enfrentamos, por tanto, ante una negación erótica que configura, en ciertos aspectos, el cuerpo-patria conceptualizado en las heroínas de CIFESA de los años 40 (Labanyi, 2017: 9; Losilla, 2017: 21) –en Ana María, más bien un proceso de aprendizaje de esto último–. Sin embargo, cuando en el final de la película Ana María regresa a España tras haber conseguir la ayuda desinteresada de Francia en favor de Felipe V en la guerra de Sucesión, la españolización se ha completado, efectiva y afectivamente. En este caso, el amor a una idea concreta de España permite la comprensión y la aceptación del amor hacia Carvajal. Al cumplir la misión encargada por Felipe V, el beso entre Ana María y Carvajal por fin es posible. Sin embargo, ahora él continúa luchando en la otra vida, "para el servicio de Dios", como señala Portocarrero. A ella, esta vez sí, le es permitido convertirse en su viuda, y como tal vestir de luto. Mientras tanto, la reina, un personaje relegado a un segundo plano por la superioridad de lo masculino durante todo el film, no aparta su mirada, que transmite total admiración, del rostro de Felipe V[31]. Ana María cumple su misión, y con ello posibilitar su feminidad y redimir al rey-hombre, que a partir de entonces pasa a ser el portador de la única masculinidad que debe gobernar España.

La inequívoca relación entre Francia –Ana María– y España –Luis de Carvajal– vuelve a patentizarse con un primer plano del rostro de la princesa que, fuertemente iluminado y girándose con decisión y rapidez, declara a Portocarrero y al rey su intención de pedir a Luis XIV la ayuda desinteresada de Francia a España. Ana María, sin atravesar la cuarta pared, pero con la intención de dirigirse a cámara, habla de España mientras parece que sus pensamientos se centran en Luis de Carvajal[32] para, seguidamente, concluir su declaración de intenciones mirando al rey. Es el momento final del proceso de españolización de la princesa. En este sentido, en la película tienen lugar cuatro conversaciones entre Ana María y el rey. En la primera, la posición dominante de la princesa ante el monarca es clara. En ella se demuestra la intriga que, históricamente, rodeó a la de Ursinos[33]. En el ámbito del lenguaje audiovisual esto se resuelve

[31] Como ya se ha indicado más arriba, pocos meses después del estreno de la película Jorge Campos realizaba una abierta crítica desde el punto de vista de la recreación de hechos históricos y presentación real de personajes. Entre otras cosas, llamaba la atención sobre la falta de verdad en lo "calladita y modosa, al lado del monarca", que resultaba la reina María Luisa Gabriela de Saboya, "oyendo en silencio los asuntos de que allí se habla y con la mirada distraída, como una burguesita a quien su marido lleva un día a la tertulia del café y se ve obligada a asistir a una conversación que no le interesa" (Campos, 1948: 107).

[32] Véase la anotación de Ana Mariscal en "Guion original con anotaciones de la película La princesa de los Ursinos, de Carlos Blanco Hernández y Luis Lucia Mingarro", Colección Filmoteca Española, Archivo de Bosco Films, Ana Mariscal, p. 168.

[33] En los guiones de Carlos Blanco la intriga ocupa un papel fundamental, ya que para él esto mismo es lo que capta la atención del espectador. En este sentido, prefiere dar toda la información al público, colaborar con él

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 172/25 ISBN 978-84-17X 24).in

de manera muy efectiva con las entradas y salidas repentinas en plano, con la cámara fija en el rey y en la reina, del rostro y el cuerpo de Ana María. Al respecto, el duque de Saint-Simon describía a la princesa como "la persona más propia del mundo para la intriga, [...] mucha ambición, pero de esas ambiciones vastas, muy por encima de su sexo y de la ambición corriente de los hombres, y un parejo deseo de ser y de mandar" (Rouvroy, 1983: 17). De nuevo, la identificación con la masculinidad en unas palabras que entendían sobre la mujer, como norma general, una sensibilidad y un sentimiento dieciochesco, continuado en el siglo xix y ajeno, en este aspecto, a Ana María de la Trémoille. Esto lo continúa Fernández y González cuando describe que "el rey no ve en la princesa más que á un hombre de Estado, á un grande hombre de Estado, que por una equivocación de la naturaleza es mujer, que posee los secretos de madama de Maintenon, y por consecuencia los secretos de Luis XIV" (1864: 40).

En ese primer encuentro, la princesa propone al rey la destitución de Portocarrero y del primer ministro por dos franceses. Como estratagema de la intriga, con naturalidad y seguridad, tal y como transmite la interpretación de Mariscal, la dirección de la entrevista pasa por el control de Ana María, que tiene en el embajador de Francia –Goncourt– a su aliado. Lanzada la propuesta, con la intención de transmitir total sinceridad, cercanía y ayuda efectiva y amistosa al rey[34], la princesa da los nombres de los sustitutos: el marqués de Souville y el conde D'Agmenon, con el objetivo de afrancesar definitivamente la corte española y que sea posible la ayuda de Francia. Como indica Ana María, la seguridad y el bienestar de España tan solo se logrará "derrotando al archiduque. Y para ello solo hay un camino, Majestad. Inclinaos del lado de Francia. Luis XIV pondrá a vuestra disposición su ejército victorioso". El rey –y la reina, a la que este mira levemente– acaba convencido y agradecido a Ana María.

En el segundo encuentro, el rey, ahora convencido por Portocarrero, cambia de opinión, y representando el papel de España se enfrenta -junto a Portocarrero, su aliado- a Francia –Ana María y Goncourt–. El plano es un perfecto equilibrio entre ambas fuerzas una vez que el cardenal, con simbólico y solemne porte, entra en él para colocarse junto a su rey. Un candelabro de siete velas hace las veces de eje de simetría y línea divisoria del campo de batalla donde se muestran ambas intenciones: la dominación francesa de España y la española que solo quiere la amistad desinteresada de Francia frente al "invasor austriaco" –el archiduque Carlos– (fig. 2). La imagen transmite cómo la religión católica –Portocarrero– está del lado del monarca. El cardenal no aparta los ojos de su rey mientras este habla, hasta que Felipe V le lanza una brevísima mirada cómplice y se adelanta para declarar sus intenciones –órdenes– con total seguridad y firmeza, como así lo había hecho Ana María en el primer encuentro.

para que el primero se identifique con los protagonistas y sufra, ría o llore con lo que les sucede (Cobos, 2001: 70-71).

[34] Véase la anotación de Ana Mariscal en "Guion original con anotaciones de la película La princesa de los Ursinos, de Carlos Blanco Hernández y Luis Lucia Mingarro", Colección Filmoteca Española, Archivo de Bosco Films, Ana Mariscal, p. 72.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in



Fig. 2. *La princesa de los Ursinos* © 2001 Video Mercury Films S.A.U / 1947
CIFESA- Compañía Industrial Film Español

Por su parte, Portocarrero se gira mirando a los franceses para acompañar a su rey. La pugna dialéctica es breve pero muy intensa. Los protagonistas son el rey y la princesa, las dos masculinidades presentes, sentados y auxiliados por Portocarrero y Goncourt que, constante y rápidamente, giran sus cabezas para prestar atención a quien habla en cada momento. Sin embargo, Goncourt acaba por perder la paciencia y habla con firmeza al monarca, amenazándole, al mismo tiempo que, con ello, se configura un indicio del resquebrajamiento de la fortaleza de la princesa. El monarca lo interrumpe, a la vez que adelanta su cuerpo bruscamente hacia el embajador, con seguridad, como en cada momento que Goncourt interviene –España no se acobarda frente a Francia–. Sin embargo, a Portocarrero no le es necesario intervenir, tan solo al final del discurso real para dar las gracias a su majestad "en nombre de España", a lo que el rey responde "Dios salve a España" –con la conclusión de la frase por parte de Portocarrero: "y a vuestra Majestad"–. La unión Dios-España-Rey se muestra indisoluble. La princesa, que tras la primera intervención de Goncourt no vuelve a hablar, pierde una batalla, a la vez que poco a poco comienza a desvanecerse una parte de la masculinidad que

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (17X 24).in

se le había impuesto. Incluso, llega a bajar levemente los ojos tras las últimas palabras del discurso real, gesto de sumisión que demuestra que ha sido "con-vencida".

En el tercer encuentro, la masculinidad de Ana María toca a su fin. Pero antes debe admitir su amor hacia Carvajal, que es lo mismo que claudicar y declarar "yo llevaré a mi rey el pensamiento de un pueblo que desconoce. Le hablaré como debe hablar una francesa que ha comprendido al pueblo español". Como se ha indicado más arriba, aunque sin romper la cuarta pared y pensando en Carvajal, la princesa pronuncia estas palabras mirado a cámara; es su confesión más profunda e íntima a los espectadores. A continuación, la declaración y la promesa, con una mirada al rey que parece transmitir entereza y pasión[35]: la solicitud de ayuda desinteresada de Francia en el conflicto español. En este punto, la interpretación de Mariscal es muy acertada. De nuevo, mantiene la mirada a cámara para afirmar que el peso de la misión recaerá solamente sobre su personaje. Por fin, la princesa se pone en pie y extiende su mano para que sea besada por el rey. Tras ello, el monarca indica que el gran baile que se llevará a cabo en palacio será en su honor[36]: "vuestra despedida". Con esto último, Ana María oficialmente cede –"despide"– su impuesta masculinidad frente a los españoles para retomarla ante los franceses. Así, en el despacho de Torcy, el primer ministro francés, que sostiene en sus manos la carta enviada por Goncourt –la petición de la invasión de España por el ejército francés– se sorprende por el cambio de actitud de la princesa. Esta ofrece un cómplice gesto de satisfacción que dirige hacia sí misma y al público por la información que todos sabemos y la respuesta que inmediatamente ofrecerá a Torcy, como son las mismas palabras que Goncourt había pronunciado a la princesa en su primer encuentro en la Venta del Molino: "Es que es muy fácil hacer planes desde Versalles". Es entonces cuando argumenta su postura y carga contra lo contenido en el escrito del embajador francés. De nuevo, mirando a cámara y siempre con la figura de Torcy asintiendo a todo lo sentenciado por la princesa, Ana María retoma su posición beligerante para que esta desaparezca por siempre cuando el primer ministro quema la misiva de Goncourt[37]. Por fin, se ha alcanzado la victoria final, y con ella el retorno de una feminidad mejor entendida por el régimen en la figura de la princesa. Algo que no sucede en las posteriores películas con "mujeres fuertes" como protagonistas. Por lo anterior, cobra sentido que, en el cuarto y último encuentro entre la princesa y los reyes, en la secuencia final de la película, sea la reina, y no el rey, quien dé la bienvenida a Ana María. Tras las victorias en el campo de batalla, Felipe V ya no trata como asunto de Estado la llegada de la princesa. El único poder lo ostenta el monarca, y

[35] Véase la anotación de Ana Mariscal en ibídem, p. 168.

[36] La idea del baile podría recordar a lo que cinco años antes el realizador Humphrey Jennings había llevado a cabo en *Listen to Britain* (1942). Los recitales de música culta, bailes o conciertos de música más popular sirvieron para demostrar el valor del pueblo británico ante el clima de tensión y el peligro de los bombardeos nocturnos durante la Segunda Guerra Mundial. Por tanto, se opta por mostrar un desarrollo vital normal, equilibrado y cotidiano antes que caer en el desconcierto y la tragedia del horror.

[37] A la vez, también Dios ha ayudado al triunfo de España, dado que tiene lugar la primera solución propuesta por Goncourt en su carta para que el archiduque Carlos no acabe derrocando a Felipe V: "un milagro de Dios". El descreído francés, no confiando en esto, aconseja al primer ministro que el ejército de Francia invada España.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

así lo deja claro, como ya se ha señalado más arriba, el hecho de la prolongada mirada de orgullo y admiración –durante más de 20 segundos– que la reina ofrece a su rey (fig. 3).



Fig. 3. *La princesa de los Ursinos* © 2001 Video Mercury Films S.A.U / 1947 CIFESA- Compañía Industrial Film Español

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (17X 24).in

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y TRANSGRESIONES (217X 24).indd 1 17/2/25 16:02

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. 2018. *Do Tirar Polo Natural. Inquérito ao Retrato Português*. Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Abad Zardoya, Carmen. 2003. "El Estrado: continuidad de la herencia islámica en los interiores domésticos zaragozanos de las primeras cortes borbónicas". *Artigrama* 18: 375-392.

—, 2019. "De 'dama de estrado' a 'ángel del hogar'. Cultura material y roles sociales en los espacios femeninos de la vivienda". En *Modelos culturales en femenino (siglos XIV-XVIII)*, coordinado por Juan Manuel Bartolomé, Máximo García y María de los Ángeles Sobaler, 43-68. Madrid: Sílex.

Abadía Irache, Alejandro. 1998. *La enajenación de rentas señoriales en el reino de Aragón*. Zaragoza: IFC.

Agapito y Revilla. 1910. "Arquitectos de Valladolid". *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* VIII, 86: 317-340.

Ágreda Pino, Ana M.ª 2017. "Vestir el lecho: una introducción al ajuar textil de la cama en la España de los siglos XV y XVI". *Res Mobilis: Revista Internacional de Investigación en mobiliario y objetos decorativos* 6, 7: 20-41.

—, 2022. *Vivir entre bastidores: bordado, mujer y domesticidad en la España de la edad Moderna.* Santander: Ediciones de la Universidad de Cantabria.

—, 2023. "De la rueca al bastidor: lujo y riqueza en el mobiliario y en los instrumentos del bordado femenino". En *Exhibir el lujo. De la intimidad al espectáculo,* editado por Carmen Gómez Urdáñez, 231-252. Santander: Ediciones Universidad de Cantabria.

Aguiló Alonso, María Paz. 1990. "Mobiliario en el siglo XVII". En *Mueble español. Estrado y dormitorio*, José Gabriel Moya Valgañón, 103-132. Madrid: Comunidad de Madrid.

Aguirre, Isabel y Edelmayer, Friedrich. 2003. "Carta de Juan Alonso de Gámiz al Rey Fernando I, Valladolid, 4 de agosto de 1550". En *Fernando I. Un infante español emperador*, 162. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Ahumada Batlle, Eulalia. 2003. *Epistolaris d'Hipòlita Roís de Liori i d'Estefania de Requesens (segle XVI).* Valencia: Universitat de Valencia.

Alegre Carvajal, Esther (dir.). 2014. *Damas de la Casa de Mendoza. Historias, leyendas y olvidos*. Madrid: Polifemo.

—, 2012. "Arquitectura. Utopía y realidad. Mujeres Mendoza constructoras de la ciudad renacentista". En *Retrato de la mujer renacentista*, coordinado por Amparo Serrano de Haro y Esther Alegre Carvajal, 45-65. Madrid: UNED.

—, 2021. "Mujer, arquitectura y ciudad. Formas de identidad femenina en la Edad Moderna". En *El mundo cultural y artístico de las mujeres en la Edad Moderna (s. XVI)*, coordinado por Esther Alegre Carvajal, 26-61. Madrid: UNED.

Almagro García, Antonio. 2007. *Arte y artistas en la sociedad ubetense del siglo XVII*. Úbeda: Asociación Cultural Ubetense. https://www.vbeda.com/almagro/arriba.php?tit=ARTE%20Y%20ARTISTAS%20EN%20LA%20SOCIEDAD%20UBETENSE%20DEL%20SIGLO%20XVII&bbase=aalmart&direc=artistas2/&pag= [consultado: 26 de julio de 2023].

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 15:02 (217X 24).in

Alonso de Porres Fernández, César. 2009. *El Buen Conde de Haro (Don Pedro Fernández de Velasco [II]). Apuntes biográficos, testamento y codicilos*. Medina de Pomar: Asociación de Amigos de Medina de Pomar.

Alonso Moral, Roberto. 2023. "La circulación de bustos relicarios entre Nápoles y España: contenedores sagrados al servicio del culto y del poder". En *Spolia Sancta. Reliquias y arte entre el Viejo y el Nuevo Mundo*, editado por Luisa Elena Alcalá y Juan Luis González, 143-158. Madrid: Akal.

Alonso Ruiz, Begoña, de Carlos Varona, María Cruz y Pereda, Felipe. 2005. *Patronos y coleccionistas. Los condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII).* Valladolid: Universidad de Valladolid.

Alonso Ruiz, Begoña. 2001. "'Palacios donde morar' y 'quintas donde holgar' de la Casa de Velasco durante el siglo XVI". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 83: 5-34.

—, 2003a. *Arquitectura tardogótica en Castilla. Los Rasines.* Santander: Universidad de Cantabria.

—, 2003b. "De la capilla gótica a la renacentista. Juan Gil de Hontañón y Diego de Siloé en La Vid". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte,* 15: 45-57.

—, 2012. "La nobleza en la ciudad. Arquitectura y magnificencia a finales de la Edad Media". *Studia Historica. Historia Moderna* 34: 215-251.

—, 2019. "Comitentes, diletantes y arquitectos. Nobles y arquitectura de la Edad Moderna". En *Arte y nobleza. El diletantismo artístico en la Edad Moderna*, coordinado por Roberto González y Jesús María Ruiz, 51-76. Córdoba: Universidad de Córdoba.

—, 2023. *Juan Gil de Hontañón, arquitecto del tardogótico.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Alvar Ezquerra, Alfredo. 1997. "Una historia de vidas paralelas. El imperio, Madrid y la pintora Sofonisba". *Torre de los Lujanes* 33: 81-101.

Álvarez Junco, José. 2001. *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Taurus.

Anes, Gonzalo. 1996. *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado.* Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado.

Añón, Carmen y Sancho, José Luis. 1998. *Jardín y naturaleza en el reinado de Felipe II*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.

Arbeteta Mira, Letizia. 2015. *Arte Transparente: La talla del cristal en el Renacimiento milanés*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Arciniega García, Luis. 2013. "Las esculturas encargadas por Carlos V a Leone Leoni en 1549 y su acabado en España por Pompeo Leoni". *Archivo Español de Arte* 86, 342: 87-106.

Ardila, Luis. 1947. "'La Princesa de los Ursinos'. Fastuoso alarde de evocación histórica". *Primer plano* 364 (05-10-1947): s.p.

Aretino, Pietro. 2000. *Las seis jornadas. La cortesana.* Madrid: Cátedra.

Assás, José. 1947. "En la calle de Alcalá". *Cine Mundial* 9 (septiembre de 1947): 428.

Atienza Hernández, Ignacio. 1991. "Teoría y administración de la casa, linaje, familia extensa, ciclo vital y aristocracia en Castilla, siglos XVI-XIX". En *Familia, grupos sociales y mujer en España (siglos XV-XIX),* editado por Francisco Chacón, Juan Hernández y Antonio Peñafiel, 13-47. Murcia: Universidad de Murcia.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

Atienza López, Ángela. 2010. "Nobleza, poder señorial y conventos en la España moderna. La dimensión política de las fundaciones nobiliarias". En *Estudios sobre señorío y feudalismo. Homenaje a Julio Valdeón*, coordinado por Esteban Sarasa y Eliseo Serrano, 235-269. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza/Institución Fernando el Católico.

Autoridades. 1726-1739. *Diccionario de Autoridades* [en línea]. https://apps2.rae.es/DA.html [consultado: 8 de septiembre de 2023].

A.V. 1946a. "La música en el cine para 1947". *Radiocinema*, 01-12-1946, 130: s.p.

A.V. 1946b. "Juicios y propósitos de nuestros intérpretes". *Radiocinema*, 01-10-1946, 128: s.p.

Ayerbe Iríbar, Mª Rosa. 2000. *Catálogo documental del Archivo del monasterio de Santa Clara. Medina de Pomar (Burgos) (1313-1968).* Medina de Pomar: Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar.

—, 2013. *Catálogo documental del Archivo del Hospital de la Vera Cruz- Medina de Pomar (Burgos), 1095-2012*. Villarcayo: Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar.

Azcarate Ristori, José María de. 1966. "Anales para la construcción del Buen Retiro". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 1: 99-135.

Barbero, Antonio. 1947. "Cartelera madrileña. Crítica de estrenos". *Cámara* 117 (15-11-1947): s.p.

Baroni, Constantino. 1939. *Domenico Giunti architetto di don Ferrante Gonzaga e le sue opere di Milano*. Milán: Castello Sforzesco.

Barrionuevo, Jerónimo de. 1892. *Avisos (1654-1658)*. Madrid [4 volúmenes].

—, 1968. *Avisos del Madrid de los Austrias y otras noticias* [edición de A. Paz y Melia]. Madrid: BAE 221.

Barrón García, Aurelio Á. 1998, *La época dorada de la platería burgalesa, 1400-1600*. Salamanca, Diputación Provincial de Burgos – Junta de Castilla y León, 1998 [2 volúmenes]

—, 2004. "Patrimonio artístico y monumental: el legado de Juan Fernández de Velasco y familiares". En *El monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar. Fundación y patronazgo de la Casa de Velasco,* 207-275. Villarcayo: Imprenta García – Asociación de Amigos de Santa Clara.

—, 2012. "Primeras obras en La Rioja del arquitecto Juan de Rasines, 1469-1542". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 110: 7-84.

—, 2013. "La iglesia de Santo Tomás de Haro (La Rioja). Construcciones y reconstrucciones en los siglos xv y xvi". *Artigrama* 28: 273-284.

—, 2023. "Precisiones, rectificaciones y noticias sobre la promoción de los Velasco en tierras de Burgos". *Santander. Estudios de Patrimonio* 6: 17-90.

Baudi Di Vesme, Alessandro.1982. *Schede Vesme, L'arte in Piemonte dal xvi al xviii secolo*. Turín: Società piemontese di Archeologia e Belle Arti.

Baviera, Adalberto de y Maura y Gamazo, Gabriel. 2004. *Documentos inéditos referentes a las postrimerías de la Casa de Austria en España*. Madrid: Ministerio de la Presidencia-Centro de Estudios Políticos y Constitucionales [2 volúmenes].

Bedoya, Juan Manuel. 1845. *Memorias históricas de Berlanga*. Orense: Juan María de Pazos.

Benet, Vicente J. 2012. *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.

Bernis, Carmen. 1962, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).indd

Binaghi Olivari, Maria Teresa. 2013. "I ricami dell'Infanta". En *L'Infanta. Caterina d'Austria, duchessa di Savoia (1567-1597),* editado por Alice Raviola Blythe y Franca Varallo, 359-369. Roma: Carocci editore.

Blasco Castiñeyra, Selina. 1992. "Noticias inéditas sobre Manuel Denis y la difusión del tratado *De la pintura antigua* de Francisco de Holanda en el siglo xv". En *Patronos, promotores, mecenas y clientes,* 127-138. Murcia: Universidad de Murcia.

Blasco Esquivias, Beatriz. 2017. "Vivir y convivir. Familia y Espacio doméstico en la Edad Moderna". En *La (s) casa (s) en la Edad Moderna*, editado por Margarita María Birriel Salcedo, 65-92. Zaragoza: Instituto "Fernando El Católico".

—, y otros (eds.). 2021. *Las mujeres y las artes. Mecenas, artistas, emprendedoras, coleccionistas*. Madrid: Abada.

Boccaccio, Giovanni. 2001. *Decamerón.* Madrid: Espasa Calpe.

Borghini, Raffaello. 1584. *Il Riposo*. Florencia: Giorgio Marescotti.

Bouza, Fernando. 2003. *Palabra e imagen en la corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro.* Madrid: Abada.

—, 2003. *Palabra e imagen en la corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*. Madrid: Akal.

Bravo De Laguna, Francisco y Rodríguez Herrera, Gregorio. 2018. "Las *Sententiae* de Publilio Siro seleccionadas por Erasmo y su influencia en los florilegios de G. Maior y A. Rodrigues de Évora". *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 38, 1: 83-107.

Brown, Jonathan y Elliott, John H. 2003. *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid: Taurus [1.ª ed. inglesa, 1980].

Burke, Marcus B. 2002. "Luis de Haro como ministro, mecenas y coleccionista de arte". En *La almoneda del siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655,* editado por Jonathan Brown y John H. Elliott, 87-106. Madrid: Museo Nacional del Prado.

—, 2017. "Anónimo español o portugués. Juana de Austria o María de Hungría". En *Tesoros de la Hispanic Society of America. Visiones del mundo* hispano, 180-181. Madrid: Museo Nacional del Prado.

—, 2018. "María or Juana of Austria". *Visions of the Hispanic World. Treasures from the Hispanic Society Museum & Library* [catálogo de exposición], editado por Mitchell A. Codding, 130-131, n.º 70. Nueva York: The Hispanic Museum and Library.

Cabero, Juan Antonio. 1949. *Historia de la cinematografía española*. Madrid: Gráficas Cinema.

Cabrera de Córdoba, Luis. 1857. *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España, desde 1599 hasta 1614.* Madrid: Imprenta de J. Martín Alegría.

Cadiñanos Bardeci, Inocencio. 1956. "Felipe Bigarny, Alonso Berruguete y los sepulcros de los condestables en Burgos". *Archivo Español de Arte* 224: 341-354.

—, 1978. *Frías y Medina de Pomar (Historia y arte)*. Burgos: Institución Fernán González.

—, 1987. *Arquitectura fortificada en la provincia de Burgos.* Burgos: Diputación Provincial de Burgos.

—, 1993. "Peñaranda de Duero: notas de historia y arte". *Biblioteca: estudio e investigación* 8: 111-132.

—, 2004. "Obras, sepulcros y legado artístico de los Velasco a través de sus testamentos". En *El monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar. Fundación y patronazgo de la Casa de* Velasco, 177-205. Villarcayo: Imprenta García – Asociación de Amigos de Santa Clara.

Calderón de la Barca, Pedro. 1963. *La desdicha de la voz*. Valencia: Editorial Castalia.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

Calvete de la Estrella, Juan C. 1552. *El felicíssimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelipe.* Amberes.

Cámara Fernández, Carmen. 1994. "Aportación al estudio del coleccionismo en el siglo XVII. La armería del condestable de Castilla en su palacio de Burgos". En *Los clasicismos en el arte español. Actas del X Congreso del CEHA,* 407-412. Madrid, UNED.

Campori, Giuseppe. 1969. *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati estensi: Catalogo storico corredato di documenti inediti*. Bolonia: Forni Editore.

Campos Sánchez-Bordona, María Dolores. 2009. "El gusto y el encargo artístico del marquesado de Villafranca". En el *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*. Murcia: Servicio de Publicaciones,.

Campos, Jorge. 1948. "Crónica. Cine e Historia. La Princesa de los Ursinos". *Saitabi* 27: 105-108.

Cano Cuesta, Marina. 2005. *Catálogo de medallas españolas*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Cano de Gardoqui, José Luis. 2011. "Cristiano de Amberes, pintor de Felipe II. Algunos datos documentales". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 77: 93-104.

Carazo Lefort, Eduardo. 1997. "El palacio de los condes de Miranda en Peñaranda de Duero". *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* LXXXV: 505-544.

Carlos Varona, María Cruz de. 2005. "*Al modo de los Antiguos*. Las colecciones artísticas de Juan Fernández de Velasco, VI condestable de Castilla". En *Patronos y coleccionistas: los condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII)*, coordinado por Begoña Alonso, María Cruz de Carlos y Felipe Pereda, 207-314. Valladolid: Universidad de Valladolid.

—, 2019. *Nacer en palacio: El ritual del nacimiento en la corte de los Austrias*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.

Casares, Francisco. 1929. "Los guiones para las películas españolas". *Radiocinema* (01-11-1929), 129: s.p.

Casaseca Casaseca, Antonio. 1988. *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500-Segovia 1577)*. Salamanca: Junta de Castilla y León.

Cascales, Francisco. 1954. *Cartas Filológicas* [edición introducción y notas de Justo García Soriano]. Madrid: Espasa Calpe.

Castro de Paz, José L. 2002. *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós.

—, 2011. "Lucia Mingarrón, Luis". En *Diccionario del cine iberoamericano. España, Portugal y América* [vol. 5], editado por Emilio Casares, 315-319. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

—, 2013. "De miradas y heridas. Hacia la definición de unos modelos de estilización en el cine español de la posguerra (1939-1959)". *Quintana* 12: 47-65.

Castro Santamaría, Ana. 1992a. Sobre la fundación y construcción de la iglesia de San Esteban de Salamanca. *Archivo Dominicano: Anuario* 13: 155-174.

—, 1992b. "Arquitectura y mecenazgo. Juan de Álava y la Casa de Alba". En *Actas del Congreso de Historia del Arte del CEHA*, 199-212. León: Universidad de León, Servicio de Publicaciones,

—, 2002. *Juan de Álava: arquitecto del Renacimiento*. Salamanca: Caja Duero.

Castro y Castro, Manuel de. 1992. *Teresa Enríquez, la Loca del Sacramento, y Gutierre de Cárdenas.* Toledo: Diputación Provincial de Toledo.

Castro, Antonio. 1974. *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (17X 24).in

Caturla, María Luisa. 1947. *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*. Madrid: Revista de Occidente.

Cauchies, Jean-Marie. 2003. *Philippe le Beau. Le dernier duc de Bourgogne*. Turnhout: Brepols.

Cavero Domínguez, Gregoria. 2020. *Inclusa intra parietes. La reclusión voluntaria en la España medieval.* Toulouse: Presses universitaires du Midi.

Ceballos-Escalera y Gila, Alfonso. 2000. *La insigne orden del Toisón de Oro.* Madrid: Fundación Carlos III/ Palafox & Pezuela.

Cellini, Benvenuto. 2018. *Vida*. Madrid: Alianza.

Ceñal Lorente, Rafael. 1991. *La emperatriz María de Austria: su personalidad política y religiosa*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid [2 volúmenes].

Cerda, Juan de la. 2010. *Vida política de todos los estados de mujeres.* Universitat de València.

Cervantes, Miguel de. 2015. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española.

Cervera Vera, Luis. 1982. *Complejo arquitectónico del monasterio de San José en Ávila.* Madrid: Ministerio de Cultura.

Céspedes, Gonzalo de. 1634. *Historia de don Felipe IIII.* Barcelona: Sebastián de Cormellas.

Chaves Montoya, María Teresa. 1992. "El Buen Retiro y el conde-duque de Olivares". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 4: 217-230.

—, 2004. *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

Checa Cremades, Fernando. 1994. *Tiziano y la monarquía hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII).* Madrid: Nerea.

—, (dir.). 2010. *Inventarios de Carlos V y la Familia Imperial*. Madrid: Fernando de Villaverde Ediciones [3 volúmenes].

—, 2019. *La otra corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*. Madrid: Patrimonio Nacional.

Chenovart, Jorge. 2020. "La heroína histórica en el cine franquista: *La princesa de los Ursinos*, *Agustina de Aragón* y *La leona de Castilla*". *Filmhistoria* 30, 2: 35-48.

Chifflet, Jules. 1867. "Mémoires de Jules Chifflet, abbé de Balerne". En *Mémoires et documents inédits pour servir à l'histoire de la Franche-Comté publiés par l'Académie de Besançon*. *V*. Besançon: Imprimerie d'Outhenin-Chalandre Fils.

Cobos, Juan. 2001. *Conversaciones con Carlos Blanco. Un guionista para la historia*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.

Cock, Henri. 1876. *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585 a Zaragoza, Barcelona y Valencia.* Madrid: Imprenta, Estereotipia y Galv. de Aribau y Cª.

Coester, Christiane. 2004. "*Qual nuovo Ulisse*. Personalidad y obra del sexto y penúltimo gran duque de Toscana, Cosme III de Médicis". En *El viaje a Compostela de Cosme III de Médicis*, comisario Xosé Antonio Neira Cruz, 39-53. Santiago de Compostela.

Combescure Thiry, Monique y Motis Dolader, Miguel Á. (eds.). 2003. El *libro verde de Aragón.* Zaragoza: Certeza.

Combescure Thiry, Monique. 2014. "Transcription annotée du manuscript: Ms 18305 de la Biblioteca Nacional de España". *Les cahiers de Framespa,* 16. https://journals.openedition.org/framespa/2873. [consultado: 1 de junio de 2023].

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

Concepción, Juan Bautista. 1830. *Obras del beato Juan Bautista de la Concepción fundador de los Religiosos Descalzos de la Santísima Trinidad. Tomo I*. Roma: Fracisco Bourlié.

Cooper, Edward. *Castillos señoriales en la Corona de Castilla.* Valladolid: Junta de Castilla y León, 1991.

Coppel Areizaga, Rosario. 1998. *Catálogo de la Escultura de Época Moderna. Siglos XVI-XVIII*. Madrid: Museo del Prado.

—, 2012. "Los retratos de la emperatriz Isabel y de Juana de Austria". En *Leon y Pompeo Leoni*, editado por Stephan E. Schröder, 85-98. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Corsi, Rita. 2022. *Hannah Arendt*. Madrid: Altamarea ediciones.

Covarrubias Orozco, Sebastián. 1611. *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid: por Luis Sánchez, impresor del Rey.

Crespí de Valldaura y Brizuela, Cristóbal. 2015. *Diario del señor D. Cristóval Crespí Presidente del Consejo de Aragón*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

Cuartero y Huerta, Baltasar. 1968. "Noticias de 213 documentos inéditos sobre el Buen Retiro de Madrid y otros Sitios Reales". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 3: 51-81.

Cuevas Puente, Antonio (dir.). 1950. *Anuario cinematográfico hispanoamericano*. Madrid: Servicio de Estadística del Sindicato Nacional del Espectáculo.

Dacosta, Arsenio, Prieto Lasa, José Ramón y Díaz De Durana, José Ramón (eds.). 2014. *La conciencia de los antepasados. La construcción de la memoria de la nobleza en la Baja Edad Media.* Madrid: Marcial Pons.

Dantisco, Juan. 1999. "El embajador polaco Juan Dantisco en la Corte de Carlos V. 1524-1527". En *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX. T. I*, editado por José García Mercadal, 749-788. Junta de Castilla y León.

Danvila, Alfonso. 1930. *La princesa de los Ursinos* [2ª edición]. Madrid: Espasa-Calpe.

Dapena, Gerard. 2002. "Spanish Film Scores in Early Francoist Cinema 1940-1950". *Music in Art* 27, 1: 141-151.

Dávila Vargas-Machuca, Miguel. 2019. "Las pasiones de Juana la Loca en el cine español: desde la Historia y el Teatro a las adaptaciones, readaptaciones y remakes compuestos". *Trasvases entre la literatura y el cine* 1: 97-128.

De Jonge, Krista y Janssens, Gustaaf. 2000. *Les Granvelle Et Les Anciens Pays-Bas: Liber Doctori Mauricio Van Durme Dedicatus*. Leuven: Universitaire Pers Leuven.

Deswarte, Sylvie. 1997. "Biografía de António de Holanda". En *Leitura nova de dom Manuel* I, 87-89. Lisboa: Inapa.

Dias, Pedro. 1995. "Fons Vitae". En *Tesouros artísticos da Misericórda do Porto* Faria, editado por Francisco Paulino, 61-79. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

Díez Fernández, Ignacio. 2012. "El encierro femenino como ideal: Santa Teresa, Cervantes y dos tratados". En *Retrato de la mujer renacentista,* coordinado por Amparo Serrano de Haro y Esther Alegre Carvajal, 91-116. Madrid: UNED.

Digby, George W. 1963. *Elizabethan Embroidery*. London: Faber and Faber.

Docampo, Javier. 2012. "La iluminación de manuscritos durante el reinado de Isabel la Católica. Nuevas consideraciones". En *La miniatura y el grabado de la Baja a Edad Media en los archivos españoles*, 225-274. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico" C.S.I.C.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

Domínguez Bordona, Jesús. 1933. "Noticias para la historia del Buen Retiro. *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid* 37: 83-90.

Domínguez Casas, Rafael. 1993. *Arte y etiqueta de los Reyes Catolicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid: Alpuerto.

—, 2003. "Heráldica en el arte del Renacimiento: Burgos y el sur provincial". *Biblioteca: estudio e investigación* 18: 217-262.

Dominicis, Barbara de. 2014. "Tessuti per arredo nel Seicento". En *Vestire i Palazzi. Stoffe, tessuti e parati negli arredi e nell'arte del Barocco*, coordinado por Alessandra Rodolfo y Caterina Volpi, 307-324. Ciudad del Vaticano: Edizioni Musei Vaticani.

Edelstein, Bruce. 2023 "L'invenzione della corte dei Medici. Eleonora di Toledo: duchessa, reggente, madre e mecenate". En *Eleonora di Toledo e l'invenzione della corte dei Medici a Firenze* [catálogo de exposición], editado por Bruce Edelstein y Valentina Conticelli, 14-37. Livorno: Sillabe.

Eichberger, Dagmar. 2010. "Margarita de Austria". En *Inventarios de Carlos V y la Familia Imperial* [t. III], dirigido por Fernando Checa, 2337-2542. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones.

Eisman Lasaga, Carmen. 1999. *El monasterio de Santa Teresa de Jesús, carmelitas descalzas de Jaén. Historia documentada.* Jaén: Instituto de Estudios Giennenses.

Enríquez de Guzmán, Alonso. 1960. *Libro de la vida y costumbres de don Alonso Enríquez de Guzmán.* Madrid: Linkgua Ediciones.

Escorial Esgueva, Juan. 2019. "Los III condes de Miranda y sus fundaciones religiosas: entre el recuerdo familiar y la exaltación del linaje". *Ars Longa* 28: 109-122.

—, 2020a. "La consolidación de la imagen nobiliaria a través de los espacios funerarios: su reflejo en el Duero burgalés durante la primera mitad del quinientos". En *La transmisión del legado hispánico: entre el arte y el documento*, coordinado por Nerea Fernández, Pedro Mateo y Alberto Morán, 99-115. León: Universidad de León.

—, 2020b. "Rodrigo Gil de Hontañón y la colegiata de Peñaranda de Duero (Burgos)". *Boletín de Arte* 41: 273-278.

—, 2022. "Las canteras de Espejón y su recuperación en la Edad Moderna". En *La piedra en el patrimonio monumental*, editado por Eduardo Azofra, Jacinta García y Alexandra María Gutiérrez, 339-350. Salamanca: Universidad de Salamanca

Escrivá, Francisco. 1613. *Discurso de los estados de las obligaciones particulares del estado y officio, según los quales ha de ser cada uno particularmente juzgado*. Valencia: Iuan Crisóstomo Garriz.

Escudero López, José Antonio. 2002. *Felipe II. El rey en el despacho*. Madrid: Editorial Complutense-Colegio Universitario de Segovia.

España, Rafael de. 2021. "La 'Edad de Oro' del cine histórico español (1942-1953) y su repercusión escenográfica". *Filmhistoria online* 31, 2: 67-96.

Espés, Diego. 2019. *Historia eclesiástica de la ciudad de Çaragoça desde la venida de Jesuchristo, señor y redemptor nuestro, hasta el año de 1575* [editado por Asunción Blasco Martínez y Pilar Pueyo]. Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

Espinosa Martín, Carmen. 2011. *Las miniaturas en el Museo del Prado. Catálogo razonado*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

Estella Marcos, Margarita Mercedes. 2001. "Las cuentas del tesorero Roger Patié y otros documentos. Esculturas y antigüedades de María de Hungría y los jardines de Aranjuez". *Archivo Español de Arte* 74, 295: 239-256.

—, 2008. "La corte virreinal y su influencia en las artes. El mecenazgo de los Toledo". En *Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*, 219-232. Madrid: CSIC.

Extermann, Grégoire y Valera Braga, Ariane. 2016. *Splendor marmoris. I colori del marmo, tra Roma e l'Europa, da Paolo III a Napoleone III*. Roma: De Luca.

Failla, María B. 2005. "L'immagine della corte sabauda: taccuini di disegni e rittatti incisi". En *"Il nostro pittore fiamengo". Giovanni Caracca alla Corte dei Savoia (1568-1607)* [catálogo de exposición], editado por Paola Astrua, Annamaria Bava y Carla E. Spantigati, 57-68. Turín: Allemandi.

Falcón Pérez, María I. 1981. *Zaragoza en el siglo XV. Morfología urbana, huertas y término municipal*. Zaragoza: Ayuntamiento.

Falomir Faus, Miguel. 1998. "I. La emperatriz Isabel de Portugal". *Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI*, coordinado por Fernando Checa, 214-218. Lisboa: Exposición Mundial de Lisboa.

Fanés, Félix. 1982. *Cifesa, la antorcha de los éxitos*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.

—, 1989. *El cas Cifesa: vint anys de Cine espanyol (1932-1951)*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

Fayos Pérez, Paula y Gatta, Francesco. 2022. "Dos paisajes del Buen Retiro en la Colección Wellington: nuevas atribuciones a Francisco Collantes y al desconocido Acevedo". *Boletín del Museo del Prado* 58: 85-97.

Fernández Álvarez, Manuel. 1973. *Corpus documental de Carlos V.* Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca [5 volúmenes].

Fernández Arenas, José. 1977. "Martín de Santiago. Noticias de un arquitecto andaluz activo en Salamanca". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA* 43: 157-172.

—, 1988. *Arte efímero y espacio estético.* Madrid: Anthropos.

Fernández Bayton, Gloria (ed.). 1975-1985. *Inventarios reales. Testamentaría del rey Carlos II. 1701-1703*. Madrid: Museo del Prado [3 volúmenes].

Fernández Conti, Santiago. 1998. *Los Consejos de Estado y de Guerra de la Monarquía Hispana en tiempos de Felipe II (1548-1598)*. Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura.

—, 2000. "Zúñiga y Avellaneda, Francisco de". En *La Corte de Carlos V*, dirigida por José Martínez Millán, 472-476. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.

Fernández de Avellaneda, Alonso. 2014. *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española.

Fernández de Velasco, Pedro (IV Condestable, III duque de Frías). *Origen de la ilustrísima Casa de Velasco por D. Pedro Fernández de Velasco*. BNE, Mss 3238.

Fernández García, Verónica. 2009. "Los trabajos femeninos en el *oikos* de la Grecia clásica: la madre, la cuidadora, la administradora". *Cuestiones de género: de la igualdad a la diferencia* 4: 15-50.

Fernández y González, Manuel. 1864. *La princesa de los Ursinos. Memorias del tiempo de Felipe V. Tomo I*. Madrid: Imprenta y librería de Miguel Guijarro.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

Ferrarino, Luigi (ed.). 1977. *Lettere di artisti italiani ad Antonio Perrenot di Granvelle*. Madrid: Instituto Italiano de Cultura.

Ferrer, Patricio. 1875. "Libranzas ó nóminas para que, por el tesorero del Príncipe D. Felipe, se pagasen á Diego de Arroyo ciertas cantidades de mrs. por razón de los trabajos que en ellas se expresan". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* V: 329-333.

Fine, Agnès. 1984. "A propos du trousseau: une culture féminine?". En *Une histoire des femmes est-elle possible?*, dirigido por Michelle Perrot, 155-188. Paris: Edition Rivages.

Flor, Pedro. 2010. *A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI.* Lisboa: Assírio & Alvim.

—, 2016. "*Simón Pereyns*, pintor da Nova España, em Lisboa (1558)". En *Visiones renovadas del barroco iberoamericano* [vol. I], editado por Fernando Quiles y Mª del Pilar López, 98-115. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide; Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Flórez Asensio, María Asunción. 2010. "El marqués de Liche: Alcaide del Buen Retiro y "Superintendente" de los festejos reales". *Anales de Historia del Arte* 20: 145-182.

Fonseca, Victoria. 2002. *Ana Mariscal. Una cineasta pionera*. Madrid: EGEDA.

Fontán, Antonio y Axer, Jerzy (eds.). 1994. *Españoles y polacos en la Corte de Carlos V. Cartas del embajador Juan Dantisco.* Madrid: Alianza Editorial.

Foronda y Aguilera, Manuel de. 1914. *Estancias y viajes del Emperador Carlos V desde el día de su nacimiento hasta el de su muerte, comprobados y corroborados con documentos originales, relaciones auténticas, manuscritos de su época y otras obras existentes en los Archivos y Bibliotecas Publicas y particulares de España y del Extranjero*. Madrid.

Franco Silva, Alfonso. 2006. *Entre los reinados de Enrique IV y Carlos V. Los Condestables del linaje Velasco (1461-1559)*. Jaén: Universidad de Jaén.

Friedländer, Max J. 1972-1973. *Early Netherlandish Painting. T. I. Joos van Cleve, Jan Provost, Joachim Patenier* [vol. IX, partes 1 y 2]. Nueva York-Washington: Praeger Publishers, Inc.

Frutos Sastre, Leticia de. 2006. "Una *constelación cortesana* en torno al Rey Planeta. El marqués de Heliche y la corte de Felipe IV". En *Tras el centenario de Felipe IV. Jornadas de Iconografía y Coleccionismo dedicadas al Profesor Alfonso E. Pérez Sánchez(del 5 al 7 de abril de 2006)*, coordinado por José Manuel Pita Andrade, 207-269. Madrid: Fundación Universitaria Española.

—, 2010. "El VII marqués del Carpio: Italia y lo italiano en la corte madrileña". En *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII). Arte, música, literatura y espiritualidad. V. III*, coordinado por José Martínez Millán y Manuel Rivero, 1891-1948. Madrid: Polifemo.

Fueros y observancias. 1576. *Fueros y observancias de las costumbres escriptas del Reyno de Aragón*. Çaragoça: Gabriel de Íxar.

Gachard, M. 1854. *Retrate et mort de Charles-Quint au Monastère de Yuste. T. I*. Bruselas: M. Hayez.

Galera Andreu, Pedro Antonio. 1979. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén.* Granada: Caja de Ahorros.

—, 2000. *Andrés de Vandelvira*. Madrid: Akal.

García Ciruelos, Pilar Rebeca. 2018. *Diplomacia y mecenazgo en Génova: El embajador Gómez Suárez de Figueroa.* Tesis doctoral, Universidad de Alcalá de Henares.

García-Frías Checa, Carmen. 2008. "13. Anónimo flamenco. *Retrato de Isabel de Portugal*". En *Carlos V en Yuste. Muerte y Gloria eterna*, 238-239. Madrid: Patrimonio Nacional.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 08:02 (217X 24).in

García García, Bernardo J. 2020. "El valido-arquitecto. La construcción de la grandeza de los Sandovales". En *Apariencia y razón. Las artes y la arquitectura en el reinado de Felipe III,* coordinado por Bernardo J. García y Ángel Rodríguez, 29-66. Madrid: Doce Calles.

García Garrido, Sebastián. 2004. "La granada, símbolo de reyes y de la monarquía española". *Boletín de Arte* 25: 127-148.

García Herrero, María del C. 1987. "Los matrimonios de Gaspar de Eli: tipología matrimonial en un proceso de 1493". *Aragón en la Edad Media* 7: 231-244.

—, 1989. "Prostitución y amancebamiento en Zaragoza a fines de la Edad Media". *En la España medieval* 12: 305-322.

—, 1990. *Las mujeres en Zaragoza en el siglo XV*. Zaragoza: Ayuntamiento [2 vols.].

—, y Campo Gutiérrez, Ana del. 2005. "Indicios y certezas. 'Mulieres religiosae' en Zaragoza (siglos XIII-XVI)". *Acta historica et archaeologica mediaevalia* 26: 345-362.

—, y Lozano Gracia, Susana. 2006. "Voz común y escritura: las violentas relaciones conyugales de los señores de Sobradiel (1421-1465)". En *Mujer, marginación y violencia entre la Edad Media y los tiempos modernos*, coordinado por Ricardo Córdoba, 149-183. Córdoba, Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba.

García López, Aurelio. 1992. "Alonso de Covarrubias, autor del palacio ducal de Pastrana (documentación sobre construcción, de 1542 a 1553)". *Wad-al-Hayara. Revista de Estudios de Guadalajara* 19: 51-74.

—, 2010. *El palacio ducal de Pastrana: una obra desconocida de Alonso de Covarrubias.* Guadalajara: Aache.

García Mercadal, José. 1999. *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*. Valladolid: Junta de Castilla y León [6 volúmenes].

García Pérez, Noelia. 2004. *Miradas de mujeres.* Murcia: Nausícaa.

—, 2023. "Estrategias políticas y representaciones artísticas. María de Hungría y la construcción de la imagen post mortem de Luis II Jagellón". *Culture & History Digital Journal* 12, 1: 1-18.

García Sainz de Baranda, Julián. 1917. *Apuntes históricos sobre la ciudad de Medina de Pomar*. Burgos: El Monte Carmelo.

García Sanz, Ana y Rudolf, Karl F. 1997. "La mujer en el arte español". En *VII Jornadas de Arte "Diego Velázquez"*, 143-154. Madrid: Centro de Estudios Históricos, C.S.I.C.

García Soriano, Esther. 2014. *La música en el cine español de la posguerra (1939-1950)*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

García, Luis Archinega. 2013. "Las esculturas encargadas por Carlos V a Leone Leoni en 1549 y su acabado en España por Pompeo Leoni". *Archivo Español De Arte* 86, 342: 87-106.

García-Frías Checa, Carmen. 2015. "Miniatura sobre ágata y marco sin reliquias". En *El relicario del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid*, editado por María Leticia Sánchez, 219-221. Madrid: Patrimonio Nacional.

Garibay y Zamalloa, Esteban de. *Historia de España*. Manuscrito en la Real Academia de la Historia, Sig. 9/2104 [10 volúmenes].

Gascón de Torquemada, Jerónimo. 1991. *Gaçeta y nuevas de la Corte de España desde el año 1600 en adelante.* Madrid: Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía.

Gascón Uceda, Isabel. 2008. "Honor masculino, honor femenino, honor familiar". *Pedralbes* 28: 635-648.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 15:02 (217X 24).in

—, 2009. "Divertirse en la edad moderna. Necesidad social, placer individual y peligro moral". *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos* 8: 175-198.

—, 2012. "Las mujeres entre la intimidad doméstica y el espacio público. Libros de cuentas femeninos y ordenanzas municipales". *Revista de Historia Moderna* 30: 283-300.

Gil de Zúñiga, Rufino. 1990. *Monasterio de La Piedad a través de las fuentes escritas de su archivo (monografía histórica)*. Casalarreina.

Gómez Beceiro, Fernando. 2021. *Arturo Ruiz-Castillo en el cine español*. Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela.

Goméz Mesa, Luis. 1979. *La literatura española en el cine nacional. 1907-1977*. Madrid: Filmoteca Nacional de España.

Gómez Urdáñez, Carmen. 1987 y 1988. *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*. Zaragoza: Ayuntamiento [2 volúmenes].

—, 1993. "La parroquia de San Felipe según un vecindario de 1530. Un nuevo hito para la historia urbana de Zaragoza". *Artigrama* 10: 177-226.

—, 2022. *Carlos V y la república cristiana en Aragón. Del monasterio de Santa Engracia a la Lonja de Zaragoza y a la de Tarazona*. Santander: Ediciones de la Universidad de Cantabria.

González Cuerva, Rubén. 2022. *Maria of Austria, Holy Roman Empress (1528-1603): Dynastic Networker*. Londres-Nueva York: Routledge.

González Dávila, Gil. 1623. *Teatro de las grandezas de la villa de Madrid, corte de los Reyes Católicos de España.* Madrid: Thomás Junti.

—, 1645. *Teatro eclesiástico de las iglesias metropolitanas y catedrales de los reinos de las dos Castillas.* Madrid: Francisco Martín.

González de Amezúa, Agustín. 1949. *Isabel de Valois, reina de España: (1546-1568).* Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales. Ministerio de Asuntos Exteriores [3 volúmenes].

González González, Luis M. 2009. *Fascismo, Kistch y cine histórico español (1939-1953)*. España: Universidad de Castilla-La Mancha.

González Marañón, Jesús. 1936-1939. "Un torso griego interesante". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* V: 102-104.

González Mena, María Ángeles. 1974. *Catálogo de bordados*. Madrid: Instituto Valencia de Don Juan.

—, 1994. *Colección Pedagógico Textil de la Universidad Complutense de Madrid. Estudio e Inventario. Vol. I*. Madrid: Consejo Social de la Universidad Complutense de Madrid.

González Palencia, Ángel. 1932 *Don Luis de Zúñiga y Ávila, gentilhombre de Carlos V*. Madrid. 1932.

González y González, Luis Mariano. 2009. *Fascismo, Kitsch y cine histórico español (1939-1953)*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Gonzalo Sánchez-Molero, José L. 1996. *La Librería rica de Felipe II. Estudio histórico y catalogación*. Madrid: Instituto Escurialense de investigaciones histórico-artísticas.

—, 2013. *Felipe II: la educación de un "felicísimo príncipe"*. Madrid: Polifemo.

—, 2005. *Regia bibliotheca. El libro en la corte española de Carlos V*. Mérida: Editora Regional de Extremadura [2 volúmenes].

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

—, 2008. "La biblioteca de María De Hungría y la bibliofilia de Felipe II". En *Marie de Hongrie. Politique et culture sous la Renaissance aux Pays-Bas,* 50-67. Morlanwelz: Musée Royal de Mariemont.

—, 2009. "La biblioteca de María De Hungría y la bibliofilia de Felipe II". En *Marie De Hongrie: Politique Et Culture Sous La Renaissance Aux Pays-Bas: Actes Du Colloque Tenu Au Musée Royal De Mariemont Les 11 Et 12 Novembre 2005*: 156- 173. Morlanwelz: Musée royal de Mariemont.

Gorter-Van Royen, Laetitia. 1995. *Maria Van Hongarije Regentes Der Nederlanden: Een Politieke Analyse Op Basis Van Haar Regentschaps-Ordonnanties En Haar Correspondentie Met Karel V*. Hilversum: Verloren.

Gorter-Van Royen, Laetitia. 1995. *Maria Van Hongarije Regentes Der Nederlanden: Een Politieke Analyse Op Basis Van Haar Regentschaps-Ordonnanties En Haar Correspondentie Met Karel V*. Hilversum: Verloren.

Graça Moura, Vasco. 1994a. "Retrato de Isabel de Portugal". En *El testamento de* Adán, 171. Valladolid: Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas.

—, 1994b. *Retratos de Isabel e outras tentativas.* Lisboa: Quetzal,

Guasco, Annibal. 1605. *Tela Cangiante*. Milano: Heredere del quon Pacifico Pontio & Gio Battista Piccaglia,.

Guevara, Antonio de. 1675. *Libro aureo del gran emperador Marco Aurelio: con el Relox de príncipes*. Madrid: Juan de San Vicente.

Guillamón-Carrasco, Silvia. 2014. "Entre la alabanza y el menosprecio: feminidad y liderazgo en *La leona de Castilla*". *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos* 17: 95-101.

—, 2015. "La sexualización de la heroína histórica en el cine español: de *Locura de amor* a *Juana la Loca*". *Asparkía* 27: 113-130.

Habich, Georg. 1929-1934. *Die deutschen Schaumünzen des XVI. Jahrhunderts. Jahrhunderts geordnet nach Meistern und Schulen*. Munich: F. Bruckmann [3 volúmenes].

Heilbrun, Carolyn G. 1990. *Hamlet's Mother and other Women. Feminist Essays on Literature.* London: The Women's Press.

Hernández Franco, Juan y Rodríguez Pérez, Raimundo A. 2014. "Formación y desarrollo de las casas nobiliarias castellanas (siglos XVI-XVII)". En *Nobilitas. Estudios sobre la nobleza y lo nobiliario en la Europa Moderna*, coordinado por Juan Hernánez, José Antonio Guillén y Santiago Martínez, 139-175. Madrid: Doce Calles.

Hernández Ruiz, Javier. 2001. "Películas de ambientación histórica: ¿cartón piedra al servicio del Imperio?". *Cuadernos de la Academia* 9: 127-136.

Hernando Sánchez, Carlos José. 2008. "Corte y ciudad en Nápoles durante el siglo XVI: la construcción de una capital virreinal". En *Las cortes virreinales de la Monarquía española: América e Italia*, editado por Francesca Cantú, 317-423. Roma: Viella.

Herrera, Antonio de. 1606. *Segunda parte de la Historia General del Mundo.* Valladolid: Juan Godínez de Millis.

Herrero García, Miguel. 2014. *Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.

Hidalgo Ogáyar, Juana. 2008. "Los manuscritos iluminados y la corte española del siglo XVI: El miniaturista Manuel Denis". En *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX.* Actas, 193-202. Madrid: CSIC.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

Hoag, John D. 1985. *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*. Madrid: Xarait Ediciones.

Holanda, Francisco de. 1985. *Da Ciência do Desenho.* Lisboa: Livros Horizonte.

—, 2003. *De la pintura antigua.* Madrid: Visor.

—, 2008. *Del sacar por el natural.* Madrid: Akal.

Homem, Diogo. 2002. *Atlas Universal.* Barcelona: Moleiro.

Horizonte. 1946. "Horizonte de la interpretación para 1947". *Radiocinema* 130 [01-12-1946]: s.p.

Horn, Hendrick J. 1982. *Jan Cornelisz Vermeyen. Painter of Charles V and his Conquest of Tunis. Paintings, etchings,drawings, cartoons & tapestries.* Doornspijk: Davaco [2 volúmenes].

Hoyos Alonso, Julián. 2018. "La presencia y uso de tapices en la Palencia del siglo XVI". *BSAA Arte* 84: 173-195.

—, 2019. *Arte y prelados en la Catedral de Palencia (1500-1520). Entre la tradición y la modernidad*. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid http://uvadoc.uva.es/handle/10324/39423

—, y Zaparaín Yáñez, María José. 2023. *Mujeres, arte y patrimonio. Hilos de oro en el lienzo del tiempo*. Gijón: Ediciones Trea.

Hume, Martin. 1912. *Reinas de la España antigua.* Madrid: La España Moderna.

Huyghens, Lodewikck. 2010. *Un holandés en la España de Felipe IV. Diario del viaje de Lodewijck Huygens (1660-1661)* [editado por Maurits Ebben]. Madrid: Doce Calles.

Ibáñez Pérez, Alberto C. 1989. "Rodrigo Gil de Hontañón y la iglesia colegial de Peñaranda de Duero (Burgos)". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 55: 398-401.

Ibarra Oroz, María África. 1984. "Casamiento de la infanta Catalina Micaela, hija del rey de España Felipe II, con Carlos Manuel I, duque de Saboya, celebrado en Zaragoza, en marzo de 1585". En *La ciudad de Zaragoza en la Corona de* Aragón: 343-358. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Iglesias Gamboa, Jaime. 2023. "Diccionario". En *El universo de Ana Mariscal. Una pionera del cine español*, 229-301. Madrid: Notorius ediciones.

Ishikawa, Chiyo. 2004. *The* Retablo de Isabel la Católica *by Juan de Flandes and Michel Sitow*. Turnhout: Brepols.

Jarque Martínez, Encarna. 2007. *Zaragoza en la monarquía de los Austrias*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Jenofonte. 1993. *Económico* [Introducción, traducción y notas de Juan Zaragoza]. Madrid: Editorial Gredos.

Jolly, Anna. 2011. *Wachsbildnisse eines Fürstenpaares de Antonio Abondio*. Berna: Abegg-Stiftung.

Jones, Ann Rosalind y Stallybrass, Peter. 2000. *Renaissance clothing and the materials of memory*. Cambridge: Cambridge University Press.

Jordan Gschwend, Annemarie. 1994. *Retrato de Corte em Potugal. O legado de António Moro (1552-1572).* Lisboa: Quetzal Editores.

—, 2010. "*Cosa Veramente di Gran Stupore*. Entrada Real y fiestas nupciales de Juana de Austria en Lisboa en 1552". En *El Legado de Borgoña. Fiesta y Ceremonia Cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*, editado por Krista De Jonge, Bernardo J. García y Alicia Esteban, 179-240. Madrid: Fundación Carlos de Amberes-Marcial Pons.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 08:02 (217X 24).in

—, 2000. "Las dos águilas del emperador Carlos V. Las colecciones y el mecenazgo de Juana y María de Austria en la corte de Felipe II". En *La Monarquía de Felipe II a debate*, coordinado por Luis Ribot, 429-472. Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.

—, 2021. "Affection, Identity, and Representation. Juana of Austria's Portrait Collection in the Descalzas Reales Convent". En *The Making of Juana of Austria. Gender, Art, and Patronage in Early Modern Iberia*, editado por Noelia García, 252-288. Louisiana: Louisiana State University Press.

—, (en prensa). "Connecting Curts with Portriats. Francisco de Holanda, the Parma Miniatures and the Queen of Portugal", En *Actas do Congreso Internacional "Francisco de Holanda. Arte e Teoria do Renascimento europeu"*. Lisboa.

Jordan, William B. 2005. *Juan van der Hamen y León y la corte de Madrid.* Madrid: Patrimonio Nacional.

Juan-Navarro, Santiago. 2005. "La Madre Patria enajenada: *Locura de amor*, de Juan de Orduña, como alegoría nacional". *Hispania* 88, 1: 204-215.

Jular Pérez-Alfaro, Cristina. 2014. "La importancia de ser antiguo. Los Velasco y su construcción genealógica". En *La conciencia de los antepasados. La construcción de la memoria de la nobleza en la Baja Edad Media*, editado por Arsenio Dacosta, José Ramón Prieto y José Ramón Díaz de Durana, 201-236. Madrid: Marcial Pons.

Juliano, Dolores. 1992. *El juego de las astucias. Mujer y construcción de modelos sociales alternativos*. Madrid: horas y Horas.

Kavaler, Ethan Matt. "Mone, Jean", *Allgemeines Künstlerlexikon,* De Gruyter, 2011-2016.

Keniston, Hayward. 1980. *Francisco de los Cobos, secretario de Carlos* V. Madrid: Castalia.

Koller, Fortuné. 1971. *Au service de la Toison d'or (Les officiers)*. Dison: Imp. G. Lelotte.

Kusche, María. 1991. "La antigua galería de retratos de El Pardo: su reconstrucción pictórica". *Archivo Español de Arte* Lxix, 255: 261-292.

—, 1992. "La antigua galería de retratos del Pardo: su importancia para la obra de Tiziano, Moro, Sánchez Coello y Sofonisba Anguissola y su significado para Felipe II, su fundador". *Archivo Español del Arte* Lxv, 257: 1-36.

La intrigante. 1947. "La intrigante y suntuosa Corte de Felipe V, resucitada en una apasionante superproducción". *Primer Plano* 362 (21-09-1947): s.p.

Labanyi, Jo. 2000. "Feminizing the Nation: Women, Subordination and Subversion in Post-Civil War Spanish Cinema". En *Heroines without Heros. Reconstructing Female and National Identities in European Cinema (1945-1951)*, editado por U. Siehlorh, 163-182. Londres: Bloomsbury Publishing.

—, 2002. "Historia y mujer en el cine del primer franquismo". *Secuencias: revista de historia del cine* 15: 42-59.

—, 2017. "Deseo y erotismo en tiempos dictatoriales. Estrategias cinematográficas contra la censura de los regímenes totalitarios". *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos* 23: 7-16.

—, 2021. "La compleja relación entre la agencia y el deseo femeninos: Aurora Bautista y Amparo Rivelles". *L'Atalante* 32: 19-34.

Lacarra, José M.ª 1977. *Aragón en el pasado*. Madrid: Espasa-Calpe.

Laffi, Domenico. 1989. *Viaggio in ponente a San Giacomo di Galitia e Finisterrae (1681)* [editado por Anna Sulai Capponi]. Perugia: Edizioni Scientifiche Italiane.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

Lahoz Finestres, José M.ª y Benedicto Gracia, Eugenio. 2011. "Una relación de autos de fe celebrados en Aragón de 1485 a 1487". *Revista de la Inquisición (Intolerancia y Derechos Humanos)* 15: 13-26.

Lampérez y Romea, Vicente. 1912. "El palacio de los condes de Miranda en Peñaranda de Duero (Burgos)". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* XX, 2: 146-151.

Lanuza, Miguel Bautista de. 1657. *Virtudes de la V. M. Teresa de Jesús, carmelita descalza del convento de Valladolid, en el siglo doña Brianda de Acuña Vela.* Zaragoza: Jusepe Lanaja y Lamarca.

Lefébure, Ernest. 2006. *El bordado y los encajes*. Valladolid: Editorial Maxtor.

Leiva Soto, Francisco y Leiva Soto, José Manuel. 2006. "Historia de las clarisas de Antequera". En *Las clarisas de Antequera. Santa Clara de la Paz y de* Belén, 27-96. Málaga: Clarisas de Belén.

Lejeune, Théophile. 1885. *Histoire de la ville de Binche*. Binche: Imp. V. Winance-Nachtergaele.

Lemaire, Claudine. 1993. "De librije van Maria van Hongrije". En *Maria van Hongarije: koningin tussen keizers en kunstenaars 1505-1558*, Bob Van den Boogert, Jaqueline Kerkhoff y A. Koldeweij, 179-188. Utrecht: Waanders; Rijksmuseum Het Catharijneconvent; Noordbrabants Museum.

León Pinelo, Antonio de. 1971.*Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)* [editado por P. Fernández Martín]. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños-CSIC.

León, Luis de. 1968. *La Perfecta Casada* [edición y notas de José López Navarro]. Madrid: Ediciones Rialp.

Leone de Castris, Pierluigi. 2001. *Pittura del Cinquecento a Napoli (1573-1606).* Nápoles: Electa.

Liñán y Verdugo, Antonio. 2017. *Guía y Avisos de forasteros que vienen a la Corte*. *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* 21: 119-250.

Lisarrague, François. 2018. "Una mirada ateniense". En *Historia de las mujeres. La Antigüedad*, dirigido por Georges Duby y Michelle Perrot, 207-266. Barcelona: Editorial Taurus.

Llaguno y Amirola, Eugenio y Ceán Bermúdez, Juan Agustín. 1829. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración. V. 2*. Madrid: Imprenta Real.

Lobato, María Luisa. 1999. "Un actor en Palacio: Felipe VI escribe sobre Juan Rana". *Cuadernos de Historia Moderna* 23: 79-111.

Loffredo, Fernando. 2012. "La vasca del Sansone del Giambologna e il Tritone di Battista Lorenzi in un'inedita storia di duplicati (con una nota sul Miseno di Stoldo per la villa dei Corsi)". *Saggi e memorie di Storia dell'arte* 36: 57-114.

López Alemany, Ignacio. 2022. *Teatro y diplomacia en el Coliseo del Buen Retiro 1640-1746*. Valencia: Universitat de València.

López Anguita, José Antonio. 2018. "'Por razón de sangre vasalla de las lisses clodoveas y por las del matrimonio y rentas de los leones y castillos de España': la princesa de los Ursinos, camarera mayor de la reina e intermediaria entre las cortes de Madrid y Versalles (1701-1705)". En *Le lion et les lys: Espagne et France au temps de Philippe V*, dirigido por Guillaume Hanotin y Dominique Picco, 49-81. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.

—, 2018. "'Que vous ne creyez pas que je m'érige icy en politique'. La princesa de los Ursinos, camarera mayor de la reina y agente de Versalles en la corte de Madrid en los inicios del reinado de Felipe V (1701-1703)". En *La corte de los chapines: mujer y sociedad política en la monarquía de España, 1649-1714*, coordinado por Cristina Bravo y Roberto Quirós, 183-202. Milán: EDUCatt.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

López de Úbeda, Francisco. 2012. *Libro de entretenimiento de la pícara Justina* [editado por David Mañero Lozano]. Madrid: Ediciones Cátedra.

López Martínez, Nicolás. 2004. "La fundación del monasterio de Santa Clara en Medina de Pomar". En *El monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar. Fundación y patronazgo de la Casa de* Velasco, 13-27. Villarcayo: Imprenta García-Asociación de Amigos de Santa Clara.

López Piñero, José María. 2002. "Los jardines y laboratorios de 'destilación'". En *Historia de la ciencia y de la técnica en la Corona de Castilla*, *3*, 91-106. Valladolid: Junta de Castilla y León y Consejería de Educación y Cultura.

López Torrijos, Rosa. 1986. "La escuela de Rafael y el bodegón español". *Archivo Español de Arte* LIX, 233: 33-52.

López, Juan. 1595. *Rosario de Nuestra Señora.* Medina del Campo: Santiago del Canto.

—, 1621. *Quinta Parte de la Historia de Santo Domingo y de su Orden de Predicadores.* Valladolid: Juan Rueda.

Lorenzo Arribas, Josemi. 2001. "Fray Luis de León. Un misógino progresista en la' querella de las mujeres. Relectura de La Perfecta Casada". En *Feminismo y misoginia en la literatura española*, coordinado por Cristina Segura, 59-80. Madrid, Narcea de Ediciones.

Loserth, Johann. 1896. *Die Registratur Erzherzog Maximilians, 1547-1551, aus den Jahren 1547-1551* (*Fontes rerum Austriacarum* 48/II). Viena: Österreichische Akademie der Wissenschaften.

Losilla, Carlos. 2017. "Ver hacia dentro, mirar hacia fuera: el deseo femenino en el cine del franquismo". *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos* 23: 19-27.

Luengo Añón, Ana y Millares, Coro. 2008. *Aranjuez utopía y realidad. La construcción de un paisaje*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Luján, Pedro de. 2010. *Coloquios matrimoniales* [edición y posfacio de Asunción Rallo]. Sevilla: Consejería de Cultura.

Madoz, Pascual. 1847. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones en Ultramar. T. IX*. Madrid: Est. Tipográfico-Literario Universal.

Madurell i Marimon, Josep-Maria. 1957. "Diego Pérez de Valdivia en Barcelona (1580-1589)". *Analecta Sacra Tarraconensia* XXX, 2: 343-371.

Magalotti, Lorenzo. 1927. *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)* [editado por A. Sánchez Rivero y A. Marutti]. Madrid: Centro de Estudios Históricos [2 volúmenes].

Mancini, Matteo. 1998. *Tiziano e le corti D'Asburgo nei documenti degli Archivi Spagnoli*. Venecia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.

Marías, Fernando y Cera, Miriam (dirs.). 2019. *La colegiata de Torrijos. 500 años de piedra firme.* Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

—, 1998. "La obra renacentista del claustro de los Caballeros de Santa María la Real de Huerta". En *Monjes y monasterios. El Císter en el medievo de Castilla y León*, dirigido por Isidro G Bango, 289-295. Valladolid: Junta de Castilla y León.

Mariscal, Ana. 1943. *Mi vida*. *Ana Mariscal*. Madrid: Astros.

—, 1946. *Notas de una actriz. Conferencia pronunciada en el colegio mayor Santa Teresa de Jesús de la Universidad de Madrid por Ana Mariscal.* Bilbao: Ediciones de Conferencias y Ensayos.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

Mármol Carvajal, Luis del. 1600. *Historia del rebelión y castigo de los moriscos.* Málaga: Juan Rene.

Mármol Marín, Dolores. 2001. "Inventario de los bienes muebles que quedaron de Carlos V en Yuste". *Cuadernos de Arte e Iconografía* 10, 19: 3-58.

Martí y Monso, José. 1901. *Estudios histórico-artísticos: relativos principalmente a Valladolid.* Valladolid: Leonardo Miñón.

Martín Benito, José Ignacio. 2014-2015. "En torno al Filandón. Hilaturas, telares y veladas en el norte de Zamora (siglos XVIII-XX). *Brigecio. Revista de estudios de Benavente y sus tierras* 24-25: 43-72.

Martín González, Juan José y Plaza Santiago, Francisco J. de la. 1987. *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Parte segunda. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (Conventos y Seminarios)*. Valladolid: Diputación de Valladolid.

—, 1950. "El palacio de Carlos V en Yuste". *Archivo Español de Arte* XXIII, 91: 235-251.

Martín, Fernando A. 2015. "Relicario de San Pantaleón". En *El relicario del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid*, editado por María Leticia Sánchez, 152-153. Madrid: Patrimonio Nacional.

Martinez Alcazar, Elena. 2011. "Los espacios públicos de la vivienda acomodada en el siglo XVII a partir de la documentación notarial de Murcia y Madrid". *Atrio* 17: 91-102.

Martínez Beltrán, Fernando. 1995. *Medio siglo de apasionantes vivencias con Ana Mariscal*. Monforte del Cid: Fernando Martínez Beltrán.

Martínez López, Cándida y Serrano Estrella, Felipe (coords.). 2016. *Matronazgo y arquitectura: de la Antigüedad a la Edad Moderna.* Granada: Universidad de Granada.

Martínez Millán, José y Carlos Morales, Carlos Javier de (coords.). 1998. *Felipe II (1527-1598): la configuración de la monarquía hispánica*. Valladolid: Junta de Castilla y León.

Martínez Millán, José. 2000. *La Corte de Carlos V*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. [5 volúmenes]

—, 2013. "La Casa y los servidores de la infanta Catalina Micaela en Turín". En *L'Infanta. Caterina d'Austria, duchessa di Savoia (1567-1597)*, editado por Blythe Alice Raviola y Franca Varallo, 391-479. Roma: Carocci editore.

Martínez Rojas, Francisco J. 2004. *El episcopado de D. Francisco Sarmiento de Mendoza (1580-1595). La reforma eclesiástica en el Jaén del XVI.* Jaén: Instituto de Estudios Giennenses.

Mata Induráin, Carlos. 2022. "Excesos, desmesuras y extravagancias en una novelesca recreación cervantiva: *El Príncipe de los Ingenios Miguel de Cervantes Saavedra* (c. 1876-1878) de Manuel Fernández y González". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 42, 1: 151-174.

Mateos Ballesteros, Juan. 2005. *Origen y dignidad de la caza (1634)*. Córdoba: Almuzara.

Matilla Tascón, Antonio. 1983. *Testamentos de 43 personajes del Madrid de los Austrias*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.

Matilla, José Manuel. 1997. *El caballo de bronce. La estatua ecuestre de Felipe IV. Arte y técnica al servicio de la Monarquía*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional.

—, 1999. "El caballo de bronce. Problemas técnicos y artísticos de la estatua ecuestre de Felipe IV". *Reales Sitios* 141: 50-59.

Matthews, M. G. 2000. "Portraits of Philip II of Spain as King of England". *Burlington Magazine* 142, 1162: 13-19.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 08:02 (217X 24).in

Mausoli, Silvia. 2020. "De la gran Cantona i chiari honori' : Caterina Cantoni, Lomazzo, and the Academia della Val di Blenio". En *Lomazzo's Aesthetic Principles Reflected in the Art of his Time*, editado por Lucia Tantardini y Rebeca Norris, 109-130. Leiden: Brill.

Méndez-Leite, Fernando. 1965. *Historia del cine español. Tomo I*. Madrid: Ediciones Rialp.

Mitchell, Silvia Z. 2023. *Reina, madre y estadista. Mariana de Austria y el gobierno de España*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.

Montero, Alma y Muriel, Josefina. 2005. *Monjas coronadas: vida conventual femenina*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Montoya, fray Lucas de. 1619. *Coronica general de la Orden de los Mínimos de S. Francisco de Pavla, sv fvndador*. Madrid: Bernardino de Guzmán.

Moral Martín, Javier. 2015. "De lo pictórico a lo fílmico, bases para la definición de un posible modelo de estilización en el cine español de los años cuarenta". *L'Atalante* 20: 23-31.

Moraleda Moraleda, Jaime. "Diego de Arroyo". http://dbe.rah.es/biografias/124678/diego-de-arroyo [consultado: 1 de septiembre de 2023].

Morales Borrero, Manuel. 1995. *El convento de carmelitas descalzas de Úbeda y el carmelo femenino en Jaén. María de la Cruz, O.C.D. Su vida y su obra.*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses [2 tomos].

—, 2001. *Vida y virtudes de Catalina María de Jesús (Mendoza).* Jaén: Instituto de Estudios Giennenses.

Morales, Alfredo J. 1981. *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla.* Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla,.

Moreno Vargas, Bernabé. 1659. *Discursos de la nobleza de España.* Madrid: Joseph Fernández de Buendía.

Morera Villuendas, Amaya. 2015. "Del Estrado al Gabinete. Privatización de la vida doméstica". En *Comercio y Cultura en la Edad Moderna. Actas de la XIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, editado por Juan José Iglesias, Rafael M. Pérez y Manuel F. Fernández, 1287-1299. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.

Morgado Sousa e Silva, Isabel. 2015. "D. Lopo Dias de Sousa, mestre da Ordem de Cristo. Na passagem para ó séc. XV, a representação de um rumo". *População e Sociedade, 23, Homens de oração e homens de ação: da matriz fundadora aos compromissos dos Mestres no séc. XIV*, 63-71. Oporto: CESEPE.

Morigia, Paolo. 1595. La *nobiltà di Milano divisa* in *sei libri*. Milano: Nella stampa del quon. Pacifico Pontio.

Morte García, Carmen y Sesma Muñoz, José Ángel. 2015. *Fernando II de Aragón, el rey que imaginó España y la abrió a Europa.* Zaragoza: Gobierno de Aragón.

Morte García, Carmen. 1990. "Pintura y sociedad en la época de los Austrias: Los retratos de los reyes de Sobrarbe, condes antiguos y reyes de Aragón para la Diputación de Zaragoza (1586), y las copias de 1634 para el Buen Retiro de Madrid (I)". *Boletín del Museo del Prado* 29: 19-35.

—, 1991. "Pintura y sociedad en la época de los Austrias: Los retratos de los reyes de Sobrarbe, condes antiguos y reyes de Aragón para la Diputación de Zaragoza (1586), y las copias de 1634 para el Buen Retiro de Madrid (II)". *Boletín del Museo del Prado* 30: 13-28.

—, 2002. "El monasterio de Santa Engracia de Zaragoza en el mecenazgo real". En *Santa Engracia. Nuevas aportaciones para la historia del monasterio y basílica,* 101-178. Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Gobierno de Aragón y Parroquia de Santa Engracia.

—, 2009. *Damián Forment: escultor del Renacimiento*. Zaragoza: Caja de la Inmaculada.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 15:02 (17X 24).in

Motz, Lotte. 1984. "The Winter Goddess: Percht, Holda and Related Figures". *Folklore* 95, 2: 151-166.

Moya, Jesús. 2004. "Archivo de Santa Clara de Medina de Pomar: un acercamiento a los privilegios pontificios y regios". En *El monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar. Fundación y patronazgo de la Casa de* Velasco, 29-67. Villarcayo: Imprenta García – Asociación de Amigos de Santa Clara..

Muntada, Anna. 1994. "Un ejemplar de la Genealogía de los reyes de España de Alfonso de Cartagena en manos de la Emperatriz Isabel de Portugal". *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya* 2: 169-181.

Muñoz Jiménez, José Miguel. 1989. "Fray Alberto de la Madre de Dios y la arquitectura cortesana: urbanismo en la villa de Lerma". *Goya. Revista de arte* 211-212: 52-59.

Muñoz Santos, Mª Evangelina. 1995. *Las Artes Decorativas en Alcalá de Henares: la platería y la rejería en la Capilla de San Ildefonso y Magistral catedral ss. XVI-XVII-XVIII*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

Muñoz, Luis. 1645. *Vida de la venerable M. Mariana de San Joseph, fundadora de la recolección de las monjas agustinas, priora del Real Convento de la Encarnación.* Madrid: Imprenta Real.

Negroni, Franco. 1998. "Una familia di ceramisiti Urbinati: il Patanazzi". *Faenza. Bolletino del Museo Internazionale delle ceramiche in Faenza* 84:105-115.

Nogarola, Alessandro. 1553. *La vita della serenissima reina Maria d'Austria reina d'Vngheria non meno brieuemente che veracemente da vn caualliere di sua corte scritta*. Venecia: Giolamo Calepino [Bibliothèque Mazarine, París, 8° 52942].

Noticiario. 1946a. "Noticiario". *Primer Plano* 300 (14-07-1946): s.p.

Noticiario. 1946b. "Noticiario". *Primer Plano* 303 (04-08-1946): s.p.

Noticiario. 1946c. "Noticiario". *Primer Plano* 308 (08-09-1946): s.p.

Nuno Vassallo e Silva. *A Herança de Rauluchantim.* Lisboa: Commissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996, pp. 82-127.

Oliván Santaliestra, Laura. 2011. "Minerva, Hispania y Bellona: cuerpo e imagen de Isabel de Borbón en el Salón de Reinos". *Chronica nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada* 37: 271-300.

Ossorio de la Cadena, Antonio. 1764. *La virtud en el estrado. Visitas juiciosas*. Madrid: imprenta de Andrés Ortega.

Pacheco, Miguel. 1675. *Vida de la Infante Doña Maria Hija del Rey Manoel, Fundadora de la Insigne Capilla Mayor del Conv. de N. Senñora de la Luz*. Lisboa: La Officina de Juan de la Costa a costa de Miguel Manescal Libreiro.

Padilla, Luisa María de. 1637. *Nobleza Virtuosa dada a la estampa por el M. R.P. M. F Pedro Enrique Pastor, Provincial de la Orden de San Agustin de la Provincia de Aragon*. Zaragoza: Juan de Lanaja y Quartenet.

Palacios Martín, Bonifacio. 1995. *Genealogía de los reyes de España*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Palencia Herrejón, Juan Ramón. 2002. "Estrategia patrimonial y jerarquía del linaje: los mayorazgos de la Casa Ducal de Maqueda en el siglo XVI". *Historia, instituciones, documentos* 29: 337-356.

Palomino de Castro y Velasco, Antonio Acisclo. 1947. *El museo pictórico y Escala óptica*. Madrid: Ediciones Aguilar.

Palomino, Antonio Acisclo. 1988. *Museo Pictórico y Escala Óptica. El Parnaso español pintoresco laureado (1724).* Madrid: Aguilar [3 volúmenes].

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

Panzano Ibañez de Aoiz, José L. 1705. *Anales de Aragón desde el año mil quinientos y quarenta hasta el año mil quinientos cincuenta y ocho en que murió el máximo fortíssimo emperador Carlos V*. Zaragoza: Pascual Bueno.

Parada López de Corselas, Manuel y Palacios Méndez, Laura M. 2020. *Pedro Dávila y Zúñiga, I Marqués de las Navas. Patrocinio artístico y coleccinismo anticuario en las cortes de Carlos V y Felipe II.* Bolonia: Bononia University Press.

Paravicini, Werner. 1977. "Soziale Schichtung und soziale Mobilität am Hof der Herzöge von Burgund". *Francia* 5: 127-182.

Parker, Rozsika. 1986. *The subversive stitch. Embroidery and the making of the feminine*. London: The Women's Press Ltd.

Pascual Molina, Jesús F. 2023. "Sobre la formación del gusto y la colección del príncipe don Carlos". En *Los espacios del coleccionismo en la Casa de Austria*, editado por Fernando Checa, 291-310. Madrid: Doce Calles.

Paulino Montero, Elena. 2013. "Patrocinio religioso, patrocinio artístico e identidad familiar a finales de la Edad Media. El caso de los Fernández de Velasco". *eHumanista. Journal of Iberian Studies* 24: 411-432.

—, 2020. *Arquitectura y nobleza en la Castilla bajomedieval. El patrocinio de los Velasco entre al-Andalus y Europa.* Madrid: La Ergástula.

—, 2023. "Salvación y memoria femenina: los proyectos funerarios de las mujeres de la casa Velasco en el siglo xv". En *Mujeres, arte y patrimonio. Hilos de oro en el lienzo del tiempo*, coordinado por Julián Hoyos y María José Zaparaín, 47-64. Gijón: Ediciones Trea.

Paviot, Jacques. 1998. "Éléonore de Poitiers. Les Etats de France (Les honneurs de la cour)". *Annuaire-Bulletin de la Société de l'histoire de France*: 75-135.

—, 1999. "Les honneurs de la cour d'Eléonore de Poitiers". En *Autour de Marguerite d'Ecosse. Reines, princesses et dames du xve siècle*, dirigida por Geneviève Contamine y Philippe Contamine, 163-179. París. Librairie Honoré Champion.

Pellicer de Ossau y Tovar, José. 1668. *Justificación de la grandeça y cobertura de primera clase en la Casa y persona de don Fernando de Zúñiga, noveno conde de Miranda, grande antiguo de Castilla, quinto duque de Peñaranda.* Madrid: Diego Díaz de la Carrera.

Peña Marazuela, Mª Teresa de la y León Tello, Pilar. 1953. *Archivo de los duques de Frías. I. Casa de Velasco*. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas y Casa de los Duques de Frías.

Peña, Juan Antonio de la. 1623. *Relación de las fiestas reales y juego de cañas que la Magestad Católica del Rey Nuestro Señor hizo los veynte y uno de agosto deste presente año para honrar y festejar los tratados desposorios del serenísimo Príncipe de Gales con la señora infanta doña María de Austria.* Madrid: Juan González.

Perea Rodríguez, Óscar. 2014. "Mencía de Mendoza, condesa de Haro (Guadalajara, *c*. 1421-Burgos, 31 de diciembre de 1499)". En *Damas de la Casa de Mendoza. Historias, leyendas y olvidos*, dirigido por Esther Alegre Carvajal, 95-130. Madrid: Polifemo.

Pereda, Felipe. 2005. "Mencía de Mendoza, mujer del I condestable de Castilla: el significado del patronazgo femenino en la Castilla del siglo xv". En *Patronos y coleccionistas. Los condestables de Castilla y el arte (siglos xv-xviii)* Begoña Alonso, María Cruz de Carlos, y Felipe Pereda, 9-119. Valladolid: Universidad de Valladolid.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

Pérez de Castro, Ramón. 2023. "Imágenes viajeras y dogmas en definición. Gregorio Fernández, Luisa de la Ascensión y la Inmaculada Concepción". En *Mujeres, arte y patrimonio : hilos de oro en el lienzo del tiempo*, editado por Julián Hoyos y María José Zaparaín, 167-183. Gijón: Trea.

Pérez de Tudela Gabaldón, Almudena. 2008. "Fernando II del Tirol". En *Carlos V en Yuste. Muerte y Gloria Eterna* [catálogo de exposición], 222-223. Madrid: Patrimonio Nacional.

—, 2011. "Crear, coleccionar, mostrar e intercambiar objetos: una perspectiva general de las fuentes de archivo relacionadas con las pertenencias personales de la infanta Isabel (1566-1599)". En *La infanta Isabel Clara Eugenia. Soberanía femenina en las cortes de Madrid y Bruselas*, editado por Cordula Van Wyhe. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.

—, 2013. "Michiel Coxcie. Court Painter". En *Michiel Coxcie (1499-1592) and the Giants of His Age* [catálogo de exposición], editado por Koenraad Jonckheere, 98-115. Lovaina: Brepols.

—, 2014. "El príncipe don Carlos de Austria". En *El retrato en las colecciones reales de Patrimonio Nacional* [catálogo de exposición], editado por Carmen García-Frias y Javier Jordán de Urries, 155-158. Madrid: Patrimonio Nacional.

—, 2016a. "*Addenda* a la correspondencia artística entre el cardenal Granvela y el Duque de Villahermosa (1560-1574)", *BSAA arte* 82, 33-50.

—, 2016b. "Nuevas noticias sobre el primer viaje de Antonio Moro a la Península Ibérica y su entrada al servicio de Felipe II". *Archivo Español de Arte* LXXXIX, 356: 423-429.

—, 2016c. "Retrato de Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela de Jorge de la Rúa". *Ars Magazine* 29: 66-76.

—, 2017. *Los inventarios de doña Juana de Austria, princesa de Portugal (1535 1573)*. Jaén: UJA.

—, 2019. "Sofonisba Anguissola en la corte de Felipe II". En *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana* [catálogo de exposición], editado por Leticia Ruiz, 52-69. Madrid: Museo Nacional del Prado.

—, 2020. "Apuntes para la reconstrucción de la colección de la princesa doña Juana: Los regalos familiares reflejados en las cédulas de paso". En *María de Hungría y Juana de Austria,* editado por Noelia García y Melania Soler, 89-133. Murcia: Tres Fronteras.

—, 2020. "Entre Sofonisba y Sánchez Coello: los otros retratistas de la corte de Felipe II" [conferencia pública, 21 enero de 2020]. Madrid: Museo del Prado. https://www.youtube.com/watch?v=hdCWDpm4e54.

—, 2021. "Retrato y moda femenina. Formas de auto-representación en la corte de Felipe II". En *El mundo cultural y artístico de las mujeres en la Edad moderna (s. XVI)*, editado por Esther Alegre, 247-270. Logroño: Ayuntamiento de Logroño-Universidad Nacional de Educación a Distancia.

—, 2023a. "La preocupación por la imagen de Ana de Austria (1549-1580) a su llegada a España: la búsqueda de unas joyas representativas". En *Mujeres, arte y patrimonio- Hilos de oro en el lienzo del tiempo*, editado por Julián Hoyos y María José Zarapaín, 99-115. Gijón: Ediciones Trea.

—, 2023b. "Los descargos del oficio del Guardajoyas, una importante fuente documental para reconstruir la colección de Felipe II". En *Los espacios del coleccionismo en la Casa de Austria*, editado por Fernando Checa, 163-184. Madrid: Doce Calles.

Pérez Rojas, Javier y Alcaide, José L. 1992. "Apropiaciones y recreaciones de la pintura de historia". En *La pintura de historia del siglo XIX en España*, dirigido por José L. Díez, 103-118. Madrid: Museo del Prado.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

Pérez Suecun, Fernando y Sánchez Torija, Beatriz. 2010. "Apuntes biográficos sobre Juana la Loca en el Museo del Prado". En *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, editado por Miguel Á. Zalama, 435-445. Valladolid: Ayuntamiento de Tordesillas.

Peribáñez Otero, Jesús. "El control del territorio en la Ribera del Duero en la Baja Edad Media", *Biblioteca: estudio e investigación,* 2010, 25, pp. 39-65.

—, 2016. *Villas, villanos y señores en el tránsito hacia la Modernidad. La Ribera del Duero burgalesa a finales de la Edad Media.* Valladolid: Universidad de Valladolid.

Pinchart, Alexandre. 1856. "Tableaux et sculptures de Marie d'Autriche, Reine Douarière de Hongrie". *Revue Universelle des Arts*, III: 126-146.

Pinheiro da Veiga, Tomé. 1973. *Fastiginia o Fastos geniales*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.

Pinheiro Marques, Alfredo. 2011. *Os descobrimentos e o 'Atlas Miller'.* Figueira da Foz do Mondego: CEMAR,.

Plon, Eugène. 1887. *Leone Leoni, sculpteur de Charles-quint et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II*. Paris: Nourrit et Cie.

Poitiers, Aliénor de. 1740. "Cérémoniel de la Cour de Bourgogne, tiré d'un manuscrit de l'Escurial". En *Mémoires pour servir a l'histoire du Comté de Bourgogne*, 744-783. Besançon, Jean-Baptist Charmet.

Poleró y Toledo, Vicente. 1857. *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial en el que comprenden los del Real Palacio, Casino del Príncipe y Capilla de la Fresneda.* Madrid.

Porqueres, Bea. 1994. *Reconstruir una tradición. Los artistas en el mundo occidental*. Madrid: Horas y horas.

Porras Gil, María Concepción. 2003. "Estética y humanismo en la familia Zúñiga Avellaneda". *Biblioteca: estudio e investigación* 18: 117-142.

—, 2018. "Sagrados fragmentos. Arte y protocolo en torno a las reliquias". En *La piedad de la Casa de Austria. Arte, dinastía y devoción*, dirigido por Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez, 227-246. Valencia: Trea.

Portús Pérez, Javier. 1996. "Fray Hortensio Paravicino: La Academia de San Lucas, las pinturas lascivas y el arte de mirar". *Espacio, Tiempo y Forma* 9: 77-105.

—, 1998. *La Sala Reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la corte española*. Madrid: Museo del Prado.

Postrel, Virginia. 2021. *El tejido de la civilización. Cómo los textiles dieron forma al mundo*. Madrid: Ediciones Siruela.

Previtali, Giovanni. 1978. *La pittura del Cinquecento a Napoli en el vicereame.* Turín: Einaudi.

Primitivos… 2011. *Primitivos. El siglo dorado de la pintura portuguesa.* Madrid: Ministerio de Cultura.

Quintana, Jerónimo de. 1629. *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid. Historia de su antigüedad, nobleza y grandeza.* Madrid: Imprenta del Reino.

Quintanilla Raso, María Concepción. 2006. "El engrandecimiento nobiliario en la Corona de Castilla: las claves del proceso a finales de la Edad Media". En *Títulos, grandes del reino y grandeza en la sociedad política: sus fundamentos en la Castilla medieval*, coordinado por María Concepción Quintanilla, 17-100. Madrid: Sílex.

Ramiro Ramírez, Sergio. 2021. *Francisco de los Cobos y las artes en la corte de Carlos V*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

—, (en prensa). "'Estrecho' and 'recogido' as a synonym for 'honesto'. The Role of Domestic Architecture in the Education of Maria and Juana of Austria (1539-1552)". En *On the steps of the throne. The wider dynasty and its political and cultural influence in the Spanish Monarchy*, editado por Alejandra Franganillo, Santiago Martínez y Jonathan Spangler. Turnhout: Brepols Publishers.

Randles, Sarah. 2015. "The Pattern of All Patience: Gender, Agency and Emotions in Embroidery and Model Books in Early Modern England". En *Authority, Gender and Emotions in Late Medieval and Early Modern England*, editado por Susan Broomhall, 150-167. London: Palgrave Macmillan.

Recuerda Burgos, Antonio. 2014. *Fundación de conventos en la villa de Porcuna durante la Edad Moderna.* Jaén: Ayuntamiento de Porcuna.

Redondo Cantera, María José. 1984. "El sepulcro del IV Condestable de Castilla". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 50: 261-271.

—, 1999. "Formación y gusto de la colección de la Emperatriz Isabel de Portugal". En *El arte en las Cortes de Carlos V y Felipe* II, 225-236. Madrid: CSIC.

—, y Pérez de Tudela Gabaldón, Almudena. 2018. "Tres pintores portugueses en las cortes de la emperatriz Isabel de Portugal y de sus hijas: Antonio de Holanda, Francisco de Holanda y Manuel Denis". En *Actas del Congreso Internacional "Francisco de Holanda. Arte e teoria no Renascimento europeu".* Lisboa.

—, 2000. "La Casa Real Vieja de la Alhambra como residencia de Carlos V". En *Carlos V y la Alhambra*, dirigido por Pedro Galera Andreu, 53-105. Granada: Junta de Andalucía.

—, 2003 "Escultura del Renacimiento en las aguas durolenses". *Biblioteca: estudio e investigación* 18: 281-314.

—, 2004. "Artistas y otros oficios suntuarios al servicio de la emperatriz Isabel de Portugal". En *II Congresso Internacional de História da* Arte, 657-675. Coimbra: Almedina.

—, 2004. "Beneditto Rabuyate (1527-1592), un pintor florentino en Valladolid". En *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, dirigido por María José Redondo, 341-370. Valladolid: Universidad de Valladolid.

—, y Serrão, Vitor. 2005. "El pintor portugués Manuel Denis, al servicio de la Casa Real". En *El arte foráneo en España. Presencia e* influencia, coordinado por Miguel Cabañas, 61-78. Madrid: CSIC.

—, 2011. "La garde-robe de l'impératrice Isabelle du Portugal (1526-1539)". En *Se vêtir à la cour en Europe. 1400-1815*, editado por Isabelle Paresys y Natacha Coquery, 105-121. Lille: Université Lille 3 Charles-de-Gaulle.

—, 2013. "La contribución de Isabel de Portugal al coleccionismo de pintura imperial". En *Museo Imperial. El coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI*, dirigido por Fernando Checa, 121-145. Madrid: Fernando Villaverde.

—, 2014. "Los encargos de tejidos italianos para Isabel de Portugal: 1531-1535". En *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español / L'Impero e le Hispaniae da Traiano a Carlo V. Classicismo e potere nell'arte spagnola*, editado por Sandro de María y Manuel Parada, 141-153. Bolonia: Bononia University Press.

—, 2021. "La presentación de una soberana. Las entradas de la emperatriz Isabel de Portugal (1503-1539)". En *Las mujeres y las Artes. Mecenas. Artistas. Emprendedoras. Coleccionistas*, editado por Beatriz Blasco, Jonatan Jair López y Sergio Ramiro, 595-626. Madrid: Abada Editores.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

—, 2022. "Aproximación al funcionamiento de la Corte de la emperatriz. Isabel de Portugal: Espacios, vida y suntuosidad". En *Mujer, promoción artística e imagen del poder en los siglos XV al XIX*, coordinado por José Javier Vélez y Aintzane Erkizia, 15-68. Bilbao: Universidad del País Vasco, Servicio Editorial.

—, 2023. "El Políptico de Isabel la Católica y sus propietarias (1496-1539 *p. q.*)". En *Mujeres, arte y patrimonio. Hilos de oro en el lienzo del tiempo*, editado por Julián Hoyos y María José Zaparaín, 65-80. Gijón: Ediciones Trea.

—, 2023. "La dispersión de los bienes suntuarios de la emperatriz Isabel de Portugal". En *Exhibir el Lujo: de la intimidad al espectáculo*, editado por Carmen Gómez, 123-154. Universidad de Cantabria.

—, 2024. "Una hipótesis sobre la inclusión de Pedro Machuca entre "las águilas" de Francisco de Holanda (De Granada a Valladolid)". En *Homenaje a Luz de Ulierte* Vázquez y *Pedro A. Galera Andreu*, coordinado por Francisco Toro, 471-479. Ayuntamiento de Alcalá la Real, Universidad de Jaén y Fundación Caja Rural de Jaén.

Remón, Alonso de. 1623. *Entretenimientos y juegos honestos, y recreaciones christianas, para que en todo genero de estados se recreen los sentidos, sin que se estrague el alma*. Madrid: Viuda de Alonso Martín.

Reglà, Juan. 1980. *Els Virreis de Catalunya.* Barcelona: Vicens Vives.

Renao, Josepe. 1853. *Libro donde se trata de los virreyes, lugartenientes del reino de Nápoles y de las cosas tocantes a su grandeza* [Documentos inéditos para la Historia de España, vol. XXIII]. Madrid: Imprenta de la viuda de Calero.

Reyero, Carlos. 1987. *Imagen histórica de España (1859-1900)*. Madrid: Espasa-Calpe.

—, 1989. *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*. Madrid: Cátedra.

Río de la Hoz, Isabel del. 1996. "Presencia de la cultura italiana en Burgos". En *El Mediterráneo y el Arte español. Actas del XI Congreso del* CEHA, 148-153. Valencia: Comité Español de Historia del Arte..

—, 2001. *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*. Salamanca: Junta de Castilla y León.

Rivera, Javier. 1981. *El palacio real de Valladolid.* Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid.

Rodríguez Bernis, Sofía. 1990. "El mueble medieval". En *Mueble español. Estrado y dormitorio*. Madrid: Comunidad de Madrid.

—, y Vila Tejero, María Dolores. 2006. "Los tejidos y el mobiliario en el Barroco. La colección del Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid)". En *El moble del segle XVII a Catalunya i la seva relació amb altres centres* europeus, 57-68. Barcelona: Associació per a l'Estudi del Moble.

Rodríguez Carretero, fray Miguel. 2000. *Epytome historial de los Carmelitas de Andalucía y Murcia* [Primera edición del ms. original 18.118 de la Biblioteca Nacional de Madrid preparada por fray Ismael Martínez Carretero]. Sevilla: Carmelitas Provincia Bética.

Rodríguez de la Flor, Fernando. 2008. "Las esferas del poder: emblemática y nueva ética cortesana entre 1599-1610". En *De Re Publica Hispaniae. Una vindicación de la cultura política en los reinos ibéricos en la priemra modernidad*, coordinado por Francisco José Aranda y José Damião Rodrigues, 321-348. Madrid: Sílex.

Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. 1987. *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca. Estudio documentado de su construcción*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos.

—, 1997. "El cuarto de la Reina en el Alcázar y otros sitios reales". En *La mujer en el arte español: VIII Jornadas de* Arte, 203-216. Madrid: CSIC.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

Rodríguez Oliva, Pedro. 2017. "¿Antiguos o trasuntos de época moderna? Sobre algunos retratos considerados romanos en colecciones hispanas". En *Viri antiqui*, coordinado por Montserrat Claveria, 17-31. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Rodríguez Villa, Antonio (ed.). 1903. *El Emperador Carlos V y su Corte según las cartas de Don Martín de Salinas, embajador del Infante don Fernando (1522-1539).* Madrid: Estab. Tip. de Fortanet.

—, 1913. *Etiquetas de la Casa de Austria*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Jaime Batés.

Rodríguez-Salgado, Mª José. 2021. "*If I were a man, I would leave at once and challenge him and his master*. The Life and Character of Juana, Princess of Portugal". En *The Making of Juana of Austria. Gender, Art, and Patronage in Early Modern Iberia*, editado por Noelia García, 44-78. Louisiana: Louisiana State University Press.

Roig, Jaume. 2016. *Espejo* [edición y traducción Eduardo Moga]. Barcelona: Editorial Barcino.

Rojas Bustamante, Juan P. 2021. "El convento de San Esteban de Salamanca; estado de la cuestión". *Historias del Orbis Terrarum* 27: 60-93.

—, 2022. "El proyecto de panteón familiar de Doña María Álvarez de Toledo Osorio, IV Duquesa de Alba, en San Esteban de Salamanca, 1586-1595". En *Estudios de género. Un análisis interdisciplinar*, coordinado por Marta del Pozo, Pablo Ramos y Emilio Ferrero, 463-475. Navarra: Thompson Reuters Aranzadi.

Romero Medina, Raúl. 2022. *La promoción artística de la Casa Ducal de Medinaceli. Memoria visual y arquitectura en Andalucía y Castilla (siglos XIV-XVI).* Madrid: Doce Calles.

Roobaert Edmond. 2010. "Artistieke Bedrijvigheid in Het Paleis Op De Coudenberg Te Brussel Bij Het Bezoek Van De Koning En Koningin Van Bohemen in Juli 1556". *Oud Holland* 123, 1: 2-50.

Rosenthal, Earl E. 1971. "*Plus Ultra, Non Plus Ultra* and the Columnar device of Emperor Charles V". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXXIV: 204-228.

—, 1988. *El Palacio de Carlos V en Granada.* Madrid: Alianza Editorial.

Rosón Villena, María. 2008. "Historia e identidad: heroínas en el cine histórico español de los años cuarenta". En *I Congreso Internacional de Historia y Cine*, editado por Gloria Camarero, 330-343. Getafe: Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología.

—, 2016. *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (materiales cotidianos, más allá del arte).* Madrid: Cátedra.

Rouvroy Saint-Simon, Louis. 1983. *Memorias. La princesa de los Ursinos* [traducción de Consuelo Berges]. Barcelona: Ediciones Orbis.

Rubio, José Luis. 1995. "Alfredo Fraile y la pintura de José de Ribera: el claroscuro barroco como modelo". *D'art* 21: 121-138.

Rudolf, Karl F. 1995. "Die Kunstbestrebungen Kaiser Maximilian II. im Spannungsfeld zwischen Madrid und Wien. Untersuchungen zu den Sammlungen der österreichischen und spanischen Habsburger in 16. Jahrhundert". *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlung in Wien* 91: 165-256.

Ruiz de Loizaga, Saturnino. 2004. *Documentación medieval de la diócesis de Calahorra-Logroño en el Archivo Vaticano (siglos XIV-XV)*. Roma.

Ruiz García, Elisa. 2004. *Los libros de Isabel la Católica. Arqueología de un patrimonio escrito.* Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

Ruiz Gómez, Leticia (ed.). 2019. *Historia de dos pintoras. Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Ruiz Prieto, Miguel. 1906-2006. *Historia de Úbeda. T. II*. Úbeda: Asociación Cultural Ubetense Alfredo Cazabán. https://www.vbeda.com/prieto/tomo2/Prieto2165.pdf [consultado: 26 de julio de 2023].

Ruiz, Juan. 1992. *Libro de buen amor* [editado por Alberto Blecua]. Madrid: Ediciones Cátedra.

Ruiz, Leticia. 2005. "En nombre del rey: el retrato de Juana de Austria del Museo de Bellas Artes de Bilbao". *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao* 2: 85-124.

Salvá, Miguel y Sáinz de Baranda, Pedro. 1846. *Colección de documentos inéditos para la Historia de España. Tomo VIII*. Madrid: Imprenta de la viuda de Calero.

Sánchez Biosca, Vicente. 1989. "Fotografía y puesta en escena en el film español de los años 1940-1950". En *Directores de fotografía del cine español*, coordinado por Francisco Llinás, 56-91. Madrid: Filmoteca Española.

—, 2012. "Una nación de cartón-piedra. Las ficciones históricas de Cifesa". En *La nación de los españoles: discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*, coordinado por Ismael Saz y Ferrán Archilés, 499-519. Valencia: Universidad de Valencia.

Sánchez Cantón, Francisco Javier. 2003. *De la pintura antigua, seguido de El diálogo de la pintura*. Madrid: Visor.

—, 1956-1959. *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron* a *Felipe II*. Madrid: Real Academia de la Historia [2 volúmenes].

Sánchez Hernández, María Leticia. 1986. *El monasterio de La Encarnación de Madrid. Un modelo de vida religiosa en el siglo XVII.* Madrid: Ediciones Escurialenses.

—, 2015. "El Relicario del Real Monasterio de la Encarnación". En *El relicario del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid*, editado por María L. Sánchez, 11-44. Madrid: Patrimonio Nacional.

—, (ed.). 2019a. *Mujeres en la Corte de los Austrias. Una red social, cultural, religiosa y política*. Madrid: Polifemo.

—, 2019b. "Los relicarios". En *La otra corte. Mujeres de la Casa de Austria en los monasterios reales de las Descalzas y la Encarnación*, editado por Fernando Checa, 294-305. Madrid: Patrimonio Nacional.

—, 2020. "El monasterio de la Encarnación de Madrid. Red de mujeres y mujeres en red". En *Apariencia y razón. Las artes y la arquitectura en el reinado de Felipe III*, coordinado por Bernardo J. García y Ángel Rodríguez, 143-169. Madrid: Doce Calles.

Sánchez Loro, Domingo. 1958. *La inquietud postrimera de Carlos V. Tomo III. Retiro, estancia y muerte de Carlos V en Yuste, según la relación inédita del canónigo placentino don Tomás González*. Cáceres: Publicaciones de la Jefatura Provincial del Movimiento.

Sánchez Vidal, Agustín. 2011. *La especie simbólica*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra.

Sancho Gaspar, José Luis. 1995. *La arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo Histórico de los palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*. Madrid: Patrimonio Nacional.

Sandoval, Prudencio de. 1846. *Historia del emperador Carlos V, rey de España*. Madrid: La Ilustración.

Santa Cruz, Alonso de. 1920-1923. *Crónica del Emperador Carlos V* [tomos II, III y IV]. Madrid: Impr. del Patronato de Huérfanos de Intendencia é Intervención Militares.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

Santa María, Fray Francisco de. 1655. *Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen de la primitiva observancia hecha por la Madre Teresa de Jesús en la antiquísima religión fundada por el gran profeta Elías.* Madrid: Diego Díaz de la Carrera.

Santa Teresa, Fray José de. 1683. *Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen. Tomo III*. Madrid: Julián de Paredes.

Sarrablo Aguareles, Eugenio. 1956. "La cultura y el arte venecianos, en sus relaciones con España, a través de la correspondencia diplomática de los siglos XVI al XVIII". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 42: 639-684.

Schulenburg, Jane Tibbetts. 2012. "Female piety and the building and decorating of churches, ca. 500-1150. En *Reassessing the Roles of Women as "Markers" of Medieval Art and Architecture*, editado por Therese Martin, 245-274. Leiden: Brill.

Seabra Carvalho, José Alberto (com.). 2010. *Primitivos portugueses. 1450-1550. O seculo de Nuno Século de Nuno Gonçalves.* Lisboa.

Sebastián Lozano, Jorge. 2010. "Choices and consequences. The Construction of Isabel de Portugal's Image". En *Queenship and Political Power in Medieval and Early Modern Spain,* Theresa Earenfight, 145-162. Surrey.

—, 2013. "Genealogías de la majestad y la belleza. Sobre el origen del retrato feenino de corte". En *Las Artes y la Arquitectura del poder*, editado por Víctor Mínguez, 1560-1580. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

—, 2020. "Catharina van Hemessen y Sofonisba Anguissola, dos pintoras al servicio de reinas de la Casa de Austria". En *María de Hungría y Juana de Austria*, editado por Noelia García y Melania Soler, 19-42. Murcia: Tres Fronteras.

Seguin, Jean-Claude. 2000. "Juana, Agustina e Inés y otras chicas de cartón". En *Histoire et fabulation: Espagne et Amérique latine (xixe et xxe siècles)*, dirigido por Jacques Soubeyroux, 265-284. Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne.

Selva Masoliver, Marta. 1999. "Mujeres y cine histórico". *Cuadernos de la Academia* 6: 179-190.

Serrano Estrella, Felipe (ed.). 2012. *Úbeda desconocida. Los tesoros de la clausura. El monasterio de la Limpia Concepción de Úbeda, carmelitas descalzas*. Jaén: Fundación Caja Rural.

—, 2006. "La plenitud de la Orden de Predicadores en Jaén. Doña Catalina de Berrio y la Concepción Dominica". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 37: 57-75.

—, 2008. Órdenes mendicantes y ciudad. El patrimonio conventual de Jaén en la Edad Moderna. Granada: Universidad de Granada.

Serrão, Vítor. 2001. *História da Arte em Portugal. O Renascimento e Manierismo (1500-1620).* Lisboa: Ed. Presença.

Shakespeare, William. 2011. *El sueño de una noche de verano* [edición de Manuel Ángel Conejero]. Madrid: Ediciones Cátedra.

Shergold, Norman D. y Varey, John F. 1982. *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudios y documentos (Fuentes para la historia del teatro en España, I)*. Londres: Támesis.

Shir, Stephania. 2011. "Antonio Abondio: una produzione artistica poco nota". *Atti della Accademia Roveretana degli Agiati* 261, 1: 221-241.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

Silva Maroto, Pilar. 2006a. "1. Isabel la Católica". En *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya*, editado por Leticia Ruiz Gómez, 44. Madrid: Museo Nacional del Prado.

—, 2006b. *Juan de Flandes.* Salamanca: CajaDuero.

Simal López, Mercedes. 2011. "Nuevas noticias sobre las pinturas para el real palacio del Buen Retiro realizadas en Italia (1633-1642)". *Archivo Español de Arte* 335: 245-260.

—, 2012. "La estancia en Madrid de Francesco I d'Este, VIII duque de Módena, en 1638". En *La corte estense nel primo Seicento. Diplomazia e mecenatismo artistico*, editado por Elena Fumigalli y Gianvittorio Signorotto, 197-237. Roma.

—, 2016. "Compras y encargos para la decoración de los cuartos reales de Felipe IV e Isabel de Borbón en el recién construido Palacio del Buen Retiro (1633-1635)". En *Felix Austria. Lazos familiares, cultura política y mecenazgo artístico entre las cortes de los Habsburgo*, coordinado por Bernardo García, 137-178. Madrid: Fundación Carlos de Amberes.

—, 2017a. "El Real Sitio del Buen Retiro y sus colecciones durante el reinado de Felipe IV". En *La corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica. T. III, vol. 4: Arte, coleccionismo y sitios reales*, dirigido por José Martínez Millán y Manuel Rivero, 2339-2566. Madrid: Polifemo.

—, 2017b. "La colección de pinturas del Buen Retiro durante el reinado de Felipe IV, y el primer inventario de 1661". En *La extensión de la corte: los sitios reales,* dirigido por Concepción Camarero y Félix Labrador, 421-468. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

—, 2022. "Reflexiones sobre la decoración del palacio del Buen Retiro en el siglo XVII: encargos y compras de pinturas en Nápoles para la decoración del oratorio del rey durante los reinados de Felipe IV y Carlos II". En *El despliegue artístico en la monarquía hispánica (ss. XVI-XVIII): Contextos y perspectivas*, coordinado por José Policarpo Cruz Cabrera y David García Cueto, 135-154. Granada: Editorial Universidad de Granada.

Sobaler Seco, Mª Ángeles. 2010. "Espacios femeninos en la Castilla del Antiguo Régimen. Cultura material y sociabilidad en el estrado". En *Portas Adentro: comer, vestir, habitar (ss. XVI-XIX)*, coordinado por Isabel Dos Guimarães y Máximo García, 149-169. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Sobrino González, Miguel. 2001. "El Alcázar de los Velasco en Medina de Pomar (Burgos). Un espacio áulico andalusí en el norte de la vieja Castilla". *Loggia. Arquitectura y restauración* 11: 10-21.

Soliño, María E. 2017. *Mujer, alegoría y nación: Agustina de Aragón y Juana la Loca como construcciones del proyecto nacionalista español (1808-2016)*. Madrid: Iberoamericana.

Somme, Monique. 1998a. *Isabelle de Portugal, duchesse de Bourgogne. Une femme au pouvoir au XVe siècle*. Lille : Presses Universitaires du Septentrion.

—, 1998b. "Le cérémonial de la naissance et de la mort de l'enfant princier à la cour de Bourgogne au xve siècle". *A la Cour de Bourgogne. Le duc, son entourage, son train*, editado por Jean-Marie Cauchies, 33-48. Burgundica: Brepols.

Soria Mesa, Enrique. 2007. *La nobleza en la España moderna. Cambio y continuidad.* Madrid: Marcial Pons.

Sousa, Antonio Caetadno de. 1748. *Provas da Historia genealógica da Casa Real portuguesa. T. VI*. Lisboa.

Speelberg, Femke. 2015. "Fashion & Virtue. Textile patterns and the print revolution, 1520-1620". *The Metropolitam Museum of Art Bulletin* LXXIII, 2: 1-48.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

Spruyt, Bart Jan. 1994. "'En Bruit D'estre Bonne Luteriene': Mary of Hungary (1505-58) and Religious Reform". *The English Historical Review* 109: 275-307.

Stadler, Bárbara. 1986. *Die Bildnisminiaturen der Sammlung Jakob Briner*. Winterthur: Stadtbibliothek.

Steguweit, Wolfgang. 1995. *Europäische Medaillenkunst von der Renaissance zur Gegenwart*. Berlín: Gebr Mann Verlag.

Strong, Roy. 1984. *Art and Power: Renaissance Festivals 1450-1650*. Woodbridge: Boydell Press.

Suárez de Figueroa, Cristóbal. 1615. *Plaza universal de todas ciencias y artes*. Madrid: Luis Sánchez.

Swain, Margaret. 1973. *The Needlework of Mary Queen of Scots*. London and N. York: Van Nostrand Reinhold Company.

Tatar, María. 2023. *La heroína de las 1001 caras*. Badalona: Ediciones Koan.

Thompson, I.A.A. 1981. *Guerra y decadencia. Gobierno y administración en la España de los Austrias, 1560-1620*. Barcelona: Crítica.

Tormo, Elías. 1916. *Las viejas series icónicas de los reyes de España*. Madrid: Blass y Cía.

Torre, Antonio de la. 1950. *Documentos sobre las relaciones internacionales de los Reyes Católicos. T. II*. Barcelona: Patronato Marcelino Menéndez Pelayo.

Torres Navarrete, Ginés. 2005. *Historia de Úbeda en sus documentos. T. III*. Úbeda: Asociación Cultural Ubetense Alfredo Cazabán.

Toussaint, Manuel. 1938. "Proceso y denuncias contra Simon Pereyns en la inquisición de Mexico". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 2, Suplemento extraordinario 2: 3-37.

—, 1965. *Pintura Colonial en México*. México: Impr. Universitaria.

Turba, Gustaf (ed.). 1892. *Venetianische Depeschen Vom Kaiserhofe* [vol. II]. Viena: In Commission bei F. Tempsky.

Úbeda de los Cobos, Andrés (ed.). 2005. *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

—, 2011. "Las pinturas de paisaje para el Palacio del Buen Retiro de Madrid". En *Roma: Naturaleza e ideal. Paisajes 1600-1650*, editado por Andrés Úbeda de los Cobos, 69-77. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Urquízar Herrera, Antonio. 2007. "La dureza y constancia del papel. Los usos artísticos en la memoria escrita de la nobleza española de la Edad Moderna". *Trocadero. Revista de Historia Moderna y Contemporánea* 19: 69-93.

—, 2015. "Espacios sociales femeninos y promociones artísticas en la Edad Moderna". En *Imágenes de poder en la Edad Moderna*, 217-227. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.

Valdivieso González, Enrique. 1975. "Una planta de Juan de Álava para la iglesia de San Esteban de Salamanca". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA* 40-41: 221-240.

Valeriano, G. Pierio. 1556. *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii*. Basilea.

—, 2013. *Jeroglíficos. Prólogo general y libros I-V,* [edición a cargo de Francisco J. Talavera Esteso]. Alcañiz-Madrid: Instituto de Estudios Humanísticos, CSIC.

Válgoma, Dalmiro de la. 1958. *Norma y ceremonia de las reinas de la Casa de Austria*. Madrid: Real Academia de la Historia.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

Valladares, Rafael. 2016. *El mundo de un valido. Don Luis de Haro y su entorno, 1643-1661*. Madrid: Marcial Pons.

Vallejo, Irene. 2019. *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*. Madrid: Ediciones Siruela.

Van Den Boogert, Bob y Kerkhoff, Jaqueline. 1993. *Maria van Hongarije: koningin tussen keizers en kunstenaars 1505-1558*. Utrecht: Waanders; Rijksmuseum Het Catharijneconvent; Noordbrabants Museum.

Van Den Kerkhoeve, A. 1973. "Un essai d'identification, le peintre-cantonnier Joos van Noevele, beau-frère de Willem de Pannemaker". *Bulletin des Musèes Royaux d'Art et d'Histoire* 45, 243-251.

Vasallo Toranzo, Luis. 2019. "Felipe Bigarny a la luz de su testamento e inventario de bienes". *Archivo Español de Arte* XCII, 366: 145-160.

Vedrola, Luis de. 1947. "'La Princesa de los Ursinos'. Primera gran película de un nuevo género del cine español". *Primer Plano* 365 (12-10-1947): s.p. <http://hdl.handle.net/11091/28252> [consultado: 1 septiembre de 2023].

Velasco y Santos, Miguel. 1861. Índice de los documentos procedentes de los monasterios y conventos suprimidos que se conservan en el Archivo de la Real Academia de la Historia. Madrid: Imprenta de Manuel Galiano.

Vélez Chaurri, José Javier y Erkizia Martikorena, Aintzane (coords.). 2022. *Mujer, promoción artística e imagen del poder en los siglos XV al XIX*. Bilbao: Universidad del País Vasco, Servicio Editorial.

Vicentini, Cecilia. 2019. "Giacomo Vighi da Argenta all'Europa passando per Ferrara: il punto sugli studi". *Annali on line dell'Università di Ferrara, Sezione lettere* XIV: 233-244.

Vigarello, Georges. 1991. *Lo limpio y lo sucio. La higiene del cuerpo desde la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial.

Vigil, Mariló. 1997. *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Siglo XXI.

Villacampa, Fray Carlos G. 1928. "La Capilla del Condestable, de la Catedral de Burgos". *Archivo Español de Arte y Arqueología* 10: 25-44.

Villalón, Cristóbal. 1898. *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles.

Villerino, Alonso de. 1690. *Esclarecido solar de las religiosas recoletas de Nuestro Padre San Agustín y vidas de las insignes hijas de sus conventos.* Madrid: Imprenta de Bernardo de Villadiego.

Vinyoles, Teresa Mª. 2011. "Hilar, cocinar, cuidar, cultivar, curar, educar, amar…quehaceres de las mujeres medievales". En *Trabajo, creación y mentalidades de las mujeres a través de la historia*, 81-93. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Viollet-Le-Duc, Eugène-Emmanuel. 1874. *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance. T. I*. París: Librairie Gründ et Maguet.

Viretto, Paolo y Sánchez Domínguez, Mª del Carmen. 2016. "Estudio y descripción del Expediente de Liquidación de Juros del Convento de Santa Clara de Medina de Pomar (1432-1882)". *Revista General de Información y Documentación* 26, 2: 481-501.

Viterbo, Francisco Marques de Sousa. 1892-1893. *Arte e artistas em Portugal. Contribuições para a historia das artes e industrias portuguesas.* Lisboa: Livraria Ferreira.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

Vives, Juan Luis. 1995. *Instrucción de la mujer cristiana* [Introducción, revisión y notas Elizabeth Teresa Howe]. Madrid: Fundación Universitaria Española. Universidad Pontificia de Salamanca.

Voltellini, Hans von. 1890. "Urkunden und Regesten aus dem K.u.K. Haus-, Hof-, und Staats-Archiv in Wien". *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* XI: I-LXXXII.

Vorágine, Santiago. 1987. *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza Editorial [2 tomos].

VV. AA. 1987. *La Scultura a Genova e in Liguria. Dalle origini al Cinquecento*, *1*. Genova: Cassa di Risparmio di Genova e Imperia.

Weiss, Charles. 1841. *Papiers d'État du Cardinal de Granvelle d'après les manuscrits de la Bibliothèque de Besançon. T. 4*. París: Imprimerie royale.

Weniger, Matthias. 2011. *Sitow, Morros, Juan de Flandes. Drei Maler aus dem Norden am Hof Isabellas von Kastilien.* Kiel: Ludwig.

Wilson, Timothy. 2004. "Committenza delle botteghe maiolicarie del ducato di Urbino nell'epoca roveresca". En *I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello,* Tiziano, 203-209. Milán: Electa.

Ximena Jurado, Martín de. 1654. *Catálogo de los obispos de las iglesias catedrales de Jaén y Anales eclesiásticos de este obispado.* Madrid: Domingo García.

Ximénez de Embún y Val, Tomás. 1901. *Descripción histórica de la antigua Zaragoza y de sus términos municipales.* Zaragoza [ed. facsímil *El Día de Aragón*].

Yáñez, Juan. 1723. *Memorias para la historia de don Felipe III, rey de España.* Madrid: Oficina Real.

Yarza Luaces, Joaquín. 2004. *La nobleza ante el rey. Los grandes linajes castellanos en el siglo XV.* Madrid: El Viso.

Zalama Rodríguez, Miguel Ángel y Andrés González, Patricia. 2002. *La colección artística de los Condestables de Castilla en su palacio burgalés de la Casa del Cordón.* Burgos: Caja de Burgos.

—, y Domínguez Casas, Rafael. 1995. "Jacob van Laethem, pintor de Felipe el Hermoso y Carlos V: precisiones sobre su obra". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* LXI: 347-358.

Zalama, Miguel Ángel (dir.) y Porras Gil, Corcepción (coords.). 2022. *Entre la política y las artes. Señoras del poder*. Madrid: Iberoamericana.

Zaparaín Yáñez, María José y Escorial Esgueva, Juan. 2017. "María de Zúñiga y Avellaneda, VI condesa de Miranda. Linaje, promoción artística y devoción en los umbrales del Barroco". En *El Barroco. Universo de experiencias*, coordinado por María del Amor Rodríguez y José Antonio Peinado, 203-226. Córdoba: Hurtado Izquierdo.

—, y Escorial Esgueva, Juan. 2018. "Los VI condes de Miranda y sus relaciones artísticas con Italia. Poder, memoria y piedad. Aproximación a su estudio". En *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico. Su proyección en Europa y América*, coordinado por Antonio Holguera, Esther Prieto y María Uriondo, 618-633. Sevilla: Universidad de Sevilla.

—, y Escorial Esgueva, Juan. 2019. "Gusto y promoción en el contexto cortesano. Los condes de Miranda en el tránsito a la Contemporaneidad". *De Arte* 18: 135-155.

—, y Escorial Esgueva, Juan. 2020. "*En quien tanto florecen religión y milicia.* El VI conde de Miranda y la construcción de su imagen pública: de las Alpujarras al Consejo de Castilla". En *De nación morisca*, editado por Margarita María Birriel y Raúl Ruiz, 333-350. Granada: Universidad de Granada.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

—, y Escorial Esgueva, Juan. 2022. "Servir al linaje, cuidar el alma. La VI condesa de Miranda y sus propuestas artísticas (*c.* 1555-1630)". En *Mujeres, promoción artística e imagen del poder en los siglos XV al XIX*, coordinado por José Javier Vélez y Aintzane Erkizia, 201-247. Vitoria: Universidad del País Vasco.

—, 1992. "El patronato del conde de Miranda en la iglesia colegial de Peñaranda de Duero, 1728-1732". En *Patronos, promotores, mecenas y clientes. VII* CEHA, 581-588. Murcia: Universidad de Murcia.

—, 1994. *El monasterio de Santa María de La Vid. Del medievo a las transformaciones arquitectónicas de los siglos XVII y XVIII.* Madrid: Religión y Cultura.

—, 2002. *Desarrollo artístico de la comarca arandina. Siglos XVII y XVIII.* Burgos: Diputación de Burgos/ Ayuntamiento de Aranda de Duero.

—, 2004. "Poder y magnificencia. Las residencias señoriales". *Biblioteca: estudio e investigación* 19: 175-218.

—, 2013. "Con otros ojos. La promoción nobiliar femenina en la Ribera burgalesa del Duero. Siglos XVI y XVII". *Biblioteca: estudio e investigación* 38: 261-298.

Zarco del Valle, Manuel Remón (ed.). 1870. "Documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España". En la *Colección de Documentos para inéditos para la Historia de España (CODOIN)*, 201-640. Madrid: Imprenta de la viuda de Calero.

—, 1888. "Unveröffentlichte Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen Karl V. und Philipp II". *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen Wien* VII: 221-237.

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y 17/2/25 16:02 (217X 24).in

9788410267275_LIBRO_IDENTIDADES FEMENINAS Y SU RELACIÓN CON LAS ARTES DURANTE LA EDAD MODERNA EN ESPAÑA. APORTACIONES Y TRANSGRESIONES (217X 24).indd 1 17/2/25 16:02