

JULIÁN HOYOS ALONSO | MARÍA JOSÉ ZAPARAÍN YÁÑEZ  
(EDS.)

# Mujeres, arte y patrimonio

*Hilos de oro en el lienzo del tiempo*





Mujeres, arte y patrimonio

*Hilos de oro en el lienzo del tiempo*



JULIÁN HOYOS ALONSO  
MARÍA JOSÉ ZAPARAÍN YÁÑEZ  
(eds.)

Mujeres, arte y patrimonio  
*Hilos de oro en el lienzo del tiempo*



EDICIONES TREA



CÁTEDRA DE ESTUDIOS  
DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO  
**ALBERTO C. IBÁÑEZ**  
UNIVERSIDAD DE BURGOS - FUNDACIÓN CALZADILLA



Ayuntamiento  
de Burgos



NOS  
IMPULSA



Servicios Sociales  
de Castilla y León



Junta de  
Castilla y León

Primera edición: septiembre de 2023

© de los textos: sus respectivos autores, 2023

Motivo de cubierta: G. Pérez Villaamil (dibujante) y Asselineau (litógrafo), *Interior del Coro de las Huelgas de Burgos (detalle)*, *España Artística y Monumental*, t. II, 1842. © Archivo Municipal de Burgos (signatura Fo-29054).

© de esta edición:

Ediciones Trea, S. L.

Pol. Industrial de Somonte · M.<sup>a</sup> González la Pondala, 98, nave D  
33393 Somonte · Cenero · Gijón · Asturias · España  
Tfño. 985 303 801 · Fax 985 303 712

trea@trea.es

www.trea.es

Dirección editorial: Álvaro Díaz Huici

Producción: Patricia Laxague Jordán

Corrección: Almudena Zapatero

Maquetación: Alberto R. Torices

Impresión: Podiprint

Depósito legal: AS 00847-2023

ISBN: 978-84-19525-78-9

Impreso en España — Printed in Spain

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo por escrito de Ediciones Trea, S. L.

La editorial, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de esta obra o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.

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](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

# Índice

<b>Presentación. «Hilos de oro», «llave maestra»</b> .....	9
Julián Hoyos Alonso y María José Zarapaín Yáñez	
<b>1. Hija del rey de Inglaterra, reina de Castilla. Aspectos dinásticos, propagandísticos e identitarios en la promoción artística de Leonor de Inglaterra</b> .....	13
Marta Poza Yagüe, <i>Universidad Complutense de Madrid</i>	
<b>2. Reinas e infantas y la recepción de la cultura andalusí en los reinos de Castilla y León durante la Edad Media</b> .....	31
Joaquín García Nistal, <i>Universidad de León</i>	
<b>3. Salvación y memoria femenina. Los proyectos funerarios de las mujeres de la casa Velasco en el siglo xv</b> .....	47
Elena Paulino Montero, <i>UNED</i>	
<b>4. El Político de Isabel la Católica y sus propietarias (1496-1539 p. q.)</b> .....	65
María José Redondo Cantera, <i>Universidad de Valladolid</i>	
<b>5. Mujeres, medallas retrato e imagen de poder en el Renacimiento: de la legitimación política a la alegoría del buen gobierno</b> .....	81
Noelia García Pérez, <i>Universidad de Murcia</i>	
<b>6. La preocupación por la imagen de Ana de Austria (1549-1580) a su llegada a España: la búsqueda de unas joyas representativas</b> .....	99
Almudena Pérez de Tudela Gabaldón, <i>Patrimonio Nacional (Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial)</i>	
<b>7. Ana Osorio, sor Ana de la Cruz y la fundación del convento del Corpus Christi de Zamora</b> .....	117
Luis Vasallo Toranzo, <i>Universidad de Valladolid</i>	

8. **Luisa del Torneo (+1611) y su labor empresarial tras la muerte de su marido el entallador Bartolomé Hernández (+1588)** ..... 133  
Rubén Fernández Mateos, *Universidad de Valladolid*
9. **Una imagen vale más que mil palabras. Isabel Clara Eugenia y la retórica visual como herramienta política y de persuasión** ..... 149  
Ana Diéguez-Rodríguez, *Universidad de Burgos-Instituto Moll*
10. **Imágenes viajeras y dogmas en definición. Gregorio Fernández, Luisa de la Ascensión y la Inmaculada Concepción** ..... 167  
Ramón Pérez de Castro, *Universidad de Valladolid*
11. **Alberta de Barrasa, camarera mayor de Vittoria Colonna y la Inmaculada de Gregorio Fernández. Arte, piedad y signos de poder** ..... 185  
José Javier Vélez Chaurri, *Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea*
12. **La colección de pintura de María de Lazcano (1593-1664): memoria, monarquía y piedad** ..... 205  
César Javier Benito Conde, *Universidad de Murcia*
13. **La actividad femenina en las sociedades artísticas decimonónicas y su papel en el ámbito cultural burgués: los liceos artísticos y literarios** ..... 219  
María Victoria Alonso Cabezas, *Universidad de Córdoba*
14. **La mirada de las viajeras extranjeras y las ciudades castellanoleonesas. Retazos del siglo XIX** ..... 233  
Lena S. Iglesias Rouco y Julián Hoyos Alonso, *Universidad de Burgos*
15. **La mujer y la casa según los tratados de economía doméstica y urbanidad del siglo XIX: distribución, amueblamiento y decoración** ..... 251  
Pilar Andueza Unanua, *Universidad de La Rioja*
16. **Harriet Vivian Wishnieff de Onís. Traducir o el arte de trasvasar las almas** ..... 269  
Adelaida Sagarra Gamazo, *Universidad de Burgos*
17. **Mujer y propaganda durante la guerra civil española (1936-1939)** ..... 283  
Fátima Gil Gascón, *Universidad de Burgos*
18. **La conservación del patrimonio histórico artístico en las clausuras femeninas** ..... 299  
María Leticia Sánchez Hernández, *Patrimonio Nacional*
19. **Las kellys del Patrimonio. La dificultad de documentar lo obvio** ..... 315  
Josemi Lorenzo Arribas, *Investigador independiente*

## Presentación

# «Hilos de oro», «llave maestra»

JULIÁN HOYOS ALONSO | MARÍA JOSÉ ZAPARAÍN YÁÑEZ

En 1761, el padre agustino Enrique Flórez, ampliamente conocido por su monumental obra *España Sagrada*, publicaba el primer tomo de una investigación dedicada a la reina Isabel de Farnesio, mujer de fuerte carácter y amante de las artes, que titulaba *Memorias de las reynas catholicas, Historia Genealógica de la Casa Real de Castilla, y de León*<sup>1</sup>. En la razón de la publicación, justificaba la necesidad y conveniencia de un trabajo que «No es pura curiosidad» y que reconocía como novedoso, entendiendo, por el contrario, que su realización resultaba imprescindible. Solo esas mujeres tenían la clave para desentrañar las múltiples lagunas o problemas que presentaba el estudio de la historia castellana y leonesa y que la documentación no aclaraba. De ahí que las considerase «un hilo de oro que nos puede sacar del Laberinto», la «llave maestra» que abriese la puerta a la luz del discernimiento. Y, en tan nutrido elenco, no descuidaba aquellas a las que denominaba «las *amigas* que tuvieron algunos reyes», pues también ellas desempeñaban ese mismo papel.

Ello permitiría además llenar el vacío historiográfico existente, pues los eruditos extranjeros que se habían ocupado de mujeres ilustres nunca incluían en sus textos a las españolas y eso que, en opinión de Flórez, y desde la óptica propia de su época, nuestro país gozaba de ejemplos «tan esclarecidos, que solo pueden omitirse en la clase de mujeres por tocar más propiamente al predicamento de los héroes». El historiador burgalés tenía clara la razón de este hecho, pues le parecía evidente que «las tenemos encerradas entre historias particulares de los reyes». Sin embargo, estaba plenamente convencido de que «Ahora brillarán por sí», siendo conocidas por sus acciones.

Han pasado más de dos siglos y medio de esta elocuente radiografía, efectuada, como no podía ser de otro modo, desde los intereses y perspectivas del momento,

<sup>1</sup> Enrique Fórez (1761). *Memorias de las Reynas Catholicas de España: historia genealogica de la casa real de Castilla y de León, todos los infantes, trages de las reynas en estampas y nuevo aspecto de la historia de España*, Vol. I, Madrid: Antonio Marín.

la cual resultó especialmente rompedora. Y sin embargo, todavía parece necesario seguir argumentando la pertinencia de reunir en un volumen diferentes estudios que analicen, en este caso en torno al mundo del Arte y el Patrimonio, el papel de las mujeres, sus aportaciones, visiones, anhelos y roles desde el mundo pleno medieval a la actualidad.

Este libro colaborativo es el fruto de una iniciativa nacida en el seno del proyecto «En el palacio y en el convento. Identidades y cultura artística femeninas en Castilla y León durante la Edad Moderna» (FemArt)<sup>2</sup>, dirigido por la profesora María José Redondo Cantera. Desde este se ha atendido, principalmente, al estudio de la cultura artística femenina en Castilla y León en la Edad Moderna en dos ámbitos diferenciados e interrelacionados: el palacio y el convento. En el primero de los espacios, el palacio, se ha trabajado sobre la promoción artística de las mujeres de la nobleza y del más alto rango en la corte, teniendo en cuenta la promoción de fundaciones, el encargo y la compra de objetos suntuarios, la ocupación de los espacios residenciales, la llegada de artistas de procedencia foránea o su protagonismo en la preparación de fiestas y eventos. El otro foco de análisis del proyecto, el de las clausuras femeninas y sus derivadas, aún está muy necesitado de estudios que dimensionen su importancia más allá de lo estrictamente religioso. En ese sentido, se ha tratado de entender el espacio conventual como un ámbito en el que estudiar las relaciones entre el objeto artístico y las mujeres en un amplio espectro simbólico que abarca lo devocional, el estatus, la vida cotidiana o la narrativa vinculada a sucesos extraordinarios, sin olvidar el empleo del arte como un instrumento al servicio del poder. De este modo, se ha buscado que muchos de los mencionados aspectos tuvieran su reflejo en esta publicación, ya fuera de manera independiente o formando parte de estudios más amplios.

Teniendo en cuenta todo lo expuesto anteriormente, en los capítulos del presente libro se aborda la presencia de las mujeres en las artes y en el patrimonio desde un punto de vista multifocal y poliédrico, con distintas visiones y metodologías, pero siempre valorando la participación de estas como sujeto eminentemente activo y no como agente pasivo. De esta manera se ha trazado un recorrido diacrónico desde la Edad Media a la actualidad, en sus múltiples dimensiones y teniendo presentes las categorías sociales de sus protagonistas, ya sea en el palacio, en el convento, en el taller, en la intimidad de la vivienda, etc.

El libro comienza con tres estudios que exploran la relevancia de las mujeres en el devenir artístico medieval. Así, Poza Yagüe analiza la figura de Leonor de Inglaterra y los aspectos dinásticos, propagandísticos e identitarios ligados a su promoción artística; García Nistal se detiene en la importancia que tuvieron las reinas e infantas de los reinos castellanos y leoneses en la recepción de la cultura andalusí; Paulino

<sup>2</sup> Proyecto I+D+I financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2019-111459GB-I00).

Montero, por su parte, trabaja sobre la memoria de las mujeres de la casa Velasco en el siglo xv y los espacios funerarios a ellas vinculados, especialmente en Medina de Pomar y la catedral de Burgos.

Los capítulos sobre la Edad Moderna suponen el conjunto más nutrido del libro. Redondo Cantera lleva a cabo un análisis sobre el *Político* de Isabel la Católica, deteniéndose en sus diferentes propietarias; García Pérez indaga sobre la imagen de poder femenina en el Renacimiento a través de las medallas, con atención preferente a sus componentes políticos y alegóricos; Pérez de Tudela centra su interés en Ana de Austria a su llegada a España y en la representatividad de sus joyas; Vasallo Toranzo explora la promoción artística conventual a través de la figura de Ana Osorio y la fundación del convento del *Corpus Christi* de Zamora; Fernández Mateos reflexiona sobre los talleres escultóricos castellanos y, más concretamente, en relación con Luisa del Torneo, quien, tras la muerte de su esposo, Bartolomé Hernández, asumió la dirección del taller y los diversos encargos en curso; Diéguez Rodríguez analiza la retórica visual en torno a Isabel Clara Eugenia; Pérez de Castro realiza un estudio sobre Luisa de la Ascensión, «la monja de Carrión», el dogma de la Inmaculada y el escultor Gregorio Fernández; Vélez Chaurri, por su parte, se detiene en la figura de Alberta de Barrasa y la escultura de la *Inmaculada* de Gregorio Fernández; cierra este conjunto Benito Conde con un trabajo sobre la colección pictórica de María de Lazcano.

La presencia de las mujeres en la contemporaneidad se inicia con el estudio de Alonso Cabezas y la actividad femenina en las sociedades artísticas, centrandó su atención en el ámbito cultural burgués; Iglesias y Hoyos revisan los textos escritos por las extranjeras que visitaron las ciudades castellanoleonésas en el siglo xix y su mirada particular sobre las artes, ligada a su condición femenina y a sus respectivas procedencias; Andueza Unanua lleva a cabo un análisis del papel femenino en el interior de las viviendas a través de los tratados de economía doméstica y urbanidad decimonónicos; Sagarra Gamazo pone su foco de interés en la literatura, concretamente en la labor de Harriet Vivian Wishnieff de Onís y su actividad como traductora; este bloque lo concluye Gil Gascón con su estudio sobre las mujeres y la propaganda durante la guerra civil española. Finalmente, el libro se completa con dos textos que realizan una mirada pertinente sobre el papel de las mujeres en la conservación del Patrimonio; por un lado, Sánchez Hernández se centra en las clausuras femeninas, su situación en el contexto actual y la creciente problemática sobre la conservación de sus bienes artísticos; por otro lado, Lorenzo Arribas aborda un necesario estudio sobre el trabajo de las mujeres en torno al mantenimiento del patrimonio cultural, especialmente en el medio rural, y la dificultad para documentar este hecho.

Para finalizar esta breve presentación tan solo resta expresar nuestro agradecimiento a todas las instituciones, grupos de investigación y personas que han hecho posible la materialización de este trabajo colectivo. En primer lugar, a los autores y

las autoras de cada uno de los capítulos que, con tanta generosidad, han aportado sus respectivas investigaciones. Al mencionado proyecto de investigación, liderado por María José Redondo, y a todos sus integrantes, que siempre alentaron la realización de este libro. Al Ayuntamiento de Burgos por su desinteresada contribución en la financiación del proyecto. A la Unidad de Igualdad de la Universidad de Burgos, en especial a su directora, M.<sup>a</sup> Isabel Menéndez Menéndez. A la Cátedra de Estudios del Patrimonio Artístico «Alberto C. Ibáñez» y al Grupo de investigación ARHISMO, ambos de la Universidad de Burgos, por el apoyo ofrecido para que este libro fuese una realidad. Y, por último, al equipo de la Editorial Trea, que desde el principio se mostró receptivo a nuestra propuesta y la acogió con interés.

# Hija del rey de Inglaterra, reina de Castilla. Aspectos dinásticos, propagandísticos e identitarios en la promoción artística de Leonor de Inglaterra<sup>1</sup>

MARTA POZA YAGÜE<sup>2</sup>

*Universidad Complutense de Madrid*

ALIENOR REGINA CASTELLE FILIA + HENRICI REGIS ANGLIAE ME FECIT  
+SUB ERA MCCXXXV (y MCCXXXVI) ANNOS +

En el otoño de 1197, en la iglesia de Santa María de Valladolid, se celebró el matrimonio entre el monarca leonés Alfonso IX y la infanta Berenguela, primogénita de los reyes castellanos Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra. La unión, concertada para garantizar la maltrecha paz entre los dos reinos, es coincidente en fecha con la consignada en una estola conservada en el tesoro de la Colegiata de San Isidoro. Si acaso esta llegó a León con motivo de los fastos nupciales, puede que su recepción no fuese del todo grata para el novio, a tenor del mensaje político que comunican sus decoraciones.

Junto con el correspondiente manípulo, son dos piezas realizadas con seda carmesí e hilos de plata, decoradas por castillos de tres torres almenadas, con ventanas y óculos en fachada, y acompañadas de sendas inscripciones que informan que fue la propia Leonor, reina de Castilla e hija de Enrique II de Inglaterra, quien las tejió, una en 1197 y la otra en 1198 (Partearroyo, 2001: 357; Cerda, 2011: 241; Jasperse, 2017: 533-6; Jasperse, 2020: 98-102) (fig. 1).<sup>3</sup>

Más allá de las dudas sobre si se puede atribuir a la reina su factura material, si por el contrario el *fecit* del rótulo solo hace referencia al encargo (Rodríguez, 2020: 249-

<sup>1</sup> Investigación desarrollada dentro del Proyecto MARCAM: «Las mujeres y las artes en la Castilla medieval (siglos XII-XV): Promoción, recepción y capacidades de acción» (PID2021-128754NA-I00).

<sup>2</sup> <<https://orcid.org/0000-0002-5569-3065>>.

<sup>3</sup> La posible relación entre la llegada a León de las piezas y la boda de la infanta Berenguela, sugerida en el mismo año por Jasperse, 2017; Poza, 2017. Sobre un hipotético uso previo por parte del capellán real en Las Huelgas, Jasperse, 2017: 536.

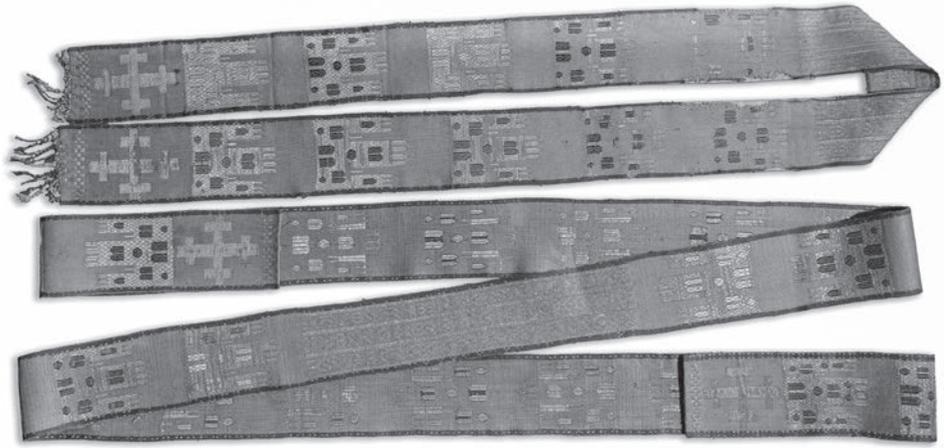


Fig. 1. *Estola y manipulo de la reina Leonor*, 1197 y 1198. © Museo de la Real Colegiata de San Isidoro, León (n.º de inventario 11C-3-089-0022-0024 y 11C-3-089-002-0025).

50),<sup>4</sup> o sobre si ambas fueron bordadas en talleres peninsulares o insulares (Cabrera, 2021: 117), lo realmente interesante es que, casi tres décadas después de su llegada a Castilla, Leonor todavía apela a la memoria paterna intitulándose como hija del rey de Inglaterra, filiación dinástica que también se percibe en los colores de los diseños heráldicos, rojo y amarillo (castillos de oro en campo de gules), réplicas del león áureo sobre fondo carmín que ostenta el escudo de Enrique II Plantagenet (Menéndez Pidal, 1982: 47-9; García de Cortázar, 1992: 175; Cerda, 2018: 37-8).<sup>5</sup> Gracias a este juego concatenado de significantes y significados —tan hábil como sutil—, y valiéndose para ello de la materialidad y recursos visuales de los bordados, la reina se reivindica a sí misma y a su autoridad individual (Jasperse, 2020: 102), al tiempo que, al hacer presente a su progenitor junto a la heráldica castellana, pone los conceptos de genea-

<sup>4</sup> A pesar de lo tentador que resulta imaginar a la soberana ante el telar, la literalidad del verbo *facere* debe ceder ante otros aspectos como el de la promoción o la mentoría intelectual de la obra, extendiendo así un rasgo polisémico de la voz inglesa *maker* hasta ajustarla a la realidad de los hechos, según clarifican las investigaciones coordinadas por Martin, 2012. Para acotar una bibliografía demasiado extensa, me limitaré a citar solo los títulos realmente significativos para cada uno de los apartados, así como los más recientes en la materia, remitiendo a los repertorios bibliográficos aportados por estos para un conocimiento completo de referencias previas.

<sup>5</sup> La lírica de la época caracterizaba a la reina con un rico manto en el que figuraban las armas de su padre de igual color, como cantan los versos del trovador Ramón Vidal de Besalú: «venía ceñida con un manto hermoso y bello de una tela de seda [...] era rojo, con una lista de plata y tenía dibujado un león de oro» (Alvar, 1977: 138).

logía y linaje al servicio de la propaganda del poder hegemónico de Castilla sobre el resto de los reinos peninsulares, incluido el rival leonés (Poza, 2017: 74).

Esta adopción de aspectos culturales foráneos como canalizadores de identidad dinástica tuvo en la práctica artística de los monarcas castellanos uno de sus ejes fundamentales (Cerde, 2018; Valdez, 2021).<sup>6</sup> Desde hace algunos años se viene subrayando la trascendencia que tuvo para todo este proceso no tanto la voluntad del rey, sino la presencia en Castilla de Leonor y, junto a ella, la de algunos miembros no hispanos de su séquito (Ocón, 1997b; Walker, 2007; Cerde, 2012; Valdez, 2015; Valdez, 2017; Cerde, 2018). Son estudios en los que, además de poner de manifiesto la oportunidad política que suponía para Alfonso establecer en Burgos su lugar de enterramiento (D'Emilio, 2005), hacen depender del empeño personal de la reina la fundación de Las Huelgas, monasterio y panteón a semejanza del instaurado por su familia en la abadía de Fontevraud (debate en Walker, 2005; Abella, 2008; Alonso, 2013; Carrero, 2014); por lo que no extraña que pudiera ser decisión suya traer a un maestro inglés o aquitano, Ricardo, para dirigir la construcción (Ricardo como maestro de obras en Palomo y Ruiz, 2007: 38). Como ingleses debieron de ser algunos de los miniaturistas que participaron en la iluminación de dos manuscritos producidos en Burgos a finales del siglo XII: la *Biblia de Burgos* (c. 1175) y el *Beato de Cardena* (c. 1187) (Yarza, 1991; Valdez, 2021). Sus figuras alargadas, de formas suaves y elegantes plegados eran las habituales en los manuscritos de la zona del Canal; códices que se han puesto en el punto de mira como impulsores de una renovación en la escultura del último tercio del siglo XII hacia formas bizantinizantes (Ocón, 1992; Ocón, 1997a), lo mismo que bestiarios ingleses de hacia 1200 pudieron serlo para conjuntos pictóricos como el de Arlanza (Pagès, 2017), cuya iconografía, una vez más, parece testimoniar estrechos vínculos con la Corona (fig. 2).<sup>7</sup>

Si bien todo esto es cierto, también lo es la necesidad de llamar la atención sobre el excesivo protagonismo que se ha podido otorgar a la reina en todo este proceso. Asumiendo que fue vector fundamental para el cambio operado en la renovación del paisaje monumental de los territorios gobernados, no está de más advertir que no es estrictamente necesario acudir a su presencia en Castilla para explicar la aparición de alguno de los elementos arquitectónicos más renovadores de su tiempo (Andrault-

<sup>6</sup> La promoción artística ha sido recurso identitario recurrente para la práctica totalidad de soberanos medievales. Entre ellos también los padres de Leonor, Enrique II de Inglaterra y, especialmente, su madre Leonor de Aquitania, en quienes la reina castellana pudo encontrar los modelos de actuación más próximos (Aurell, 2017). Como ella, también sus hermanas Matilda de Sajonia y Juana de Sicilia se sirvieron de estrategias visuales semejantes para hacer presentes los orígenes dinásticos en sus territorios de adopción por matrimonio (Labande, 1986; Bowie, 2014; Jasperse, 2017; Jasperse 2020).

<sup>7</sup> Una lectura de estas pinturas no en clave regia, sino de reafirmación de la importancia secular del cenobio arlantino dentro del panorama monástico del reino en (Senra, 2018).



Fig. 2. *Monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas*, Burgos.

Schmitt, 2017),<sup>8</sup> lo mismo que tampoco lo es para alumbrar el éxito del naturalismo escultórico, de influencia borgoñona, que no bizantina, como opción plástica preferente (Poza, 2020).

Hay un ámbito en el que la historiografía ha querido ver reflejada de manera sobresaliente la impronta de Leonor en el panorama artístico castellano, cuando el análisis riguroso de las formas apunta en otra dirección. Es el caso del románico soriano del último tercio del siglo XII, en especial de la fachada occidental de la iglesia de Santo Domingo de Soria y sus figuras monumentales de dos personajes sedentes en las enjutas, sobre cuya identidad se ha dejado volar la imaginación (fig. 3).

La semejanza entre el sistema de arquerías de esta fachada con el de algunas iglesias del sudoeste francés (Poitou, Saintonge y Guyenne), territorios de procedencia de la reina, fue determinante para que la singularidad de sus formas no pudiese ser explicada sino «como una irradiación hija del matrimonio de Alfonso VIII» (Gaya,

<sup>8</sup> Aunque los modelos angevinos son evidentes en la cabecera de Las Huelgas (Andrault-Schmitt, 2017), ni toda la renovación arquitectónica de la época se limita a la construcción del monasterio burgalés, ni el cenobio se convertirá en foco único de irradiación de nuevas fórmulas artísticas en el territorio de la Corona castellana. Con tanta fuerza, o más, se dejarán sentir novedades precedentes de monumentos del dominio real francés, cuya casa real estaba enemistada con los Plantagenet.



Fig. 3. Iglesia de Santo Domingo, fachada occidental, c. 1170, Soria.

1946: 24-5), en la que «se reflejaban las nostalgias de su esposa doña Leonor de Aquitania» (Lojendio y Rodríguez, 1985: 179). Y, por ello, «the king and the queen in the angles can be only D. Alfonso and Dña. Leonor» (King, 1925: 9), idea que caló de manera tan profunda que la sentencia seguía repitiéndose, sin apenas variación, décadas más tarde: «the presence of two figures in niches above the portal may be the portraits of the royal patrons» (Zielinsky, 1976: 570). En la actualidad, cada vez está más cuestionada la posibilidad de una intervención regia en estas obras. Se ha puesto en tela de juicio la influencia aquitana como modelo único para el diseño de la fachada (Lozano, 2009), de la misma manera que prácticamente nadie defiende ya la identidad del matrimonio real escondido detrás de las tallas de las enjutas, para las que se proponen las representaciones de profetas (Taracena y Tudela, 1997: 143; Valdez, 1991: 210-1; Frontón, 1996: 78) o, simplemente, las de figuras sagradas cuya explicación debería encontrarse dentro del contexto teológico de la fachada (Lozano, 2006: 175-84) (fig. 4).

Negar la identidad histórica de estas esculturas, lo mismo que la de otros ejemplos para los que también se ha querido advertir la presencia de la pareja como sucede con la escena matrimonial de la portada sur de Piasca (Bartal, 2003), o de la recreada en un capitel del claustro de San Pedro de Soria, evocación en realidad de Salomón y la



Fig. 4. *Iglesia de Santo Domingo*, pareja de personajes en las enjutas de la portada, c. 1170, Soria.

reina de Saba (Hernando, 2002: 973), no implica rechazar la existencia de imágenes de ambos. Al contrario, fueron precisamente ellos quienes, como pocos en su tiempo, intuyeron la eficacia de utilizar sus efigies como instrumentos visuales de poder y, en consecuencia, se supieron dotar de toda una serie de estampas particulares en las que no es difícil advertir una clara intención por ligar la apariencia que mostraban de sí con la que pretendían proyectar de su reino. Resultan esclarecedores los trabajos que ha dedicado a las representaciones de Alfonso VIII la profesora Pérez Monzón, en los que pone sobre la mesa conceptos como los de rey donante, identidad rey-reino/corona-país, o su visión providencialista, a partir del análisis de unas imágenes que trascienden la plasmación de la efigie del monarca para convertirse en gestos propagandísticos, canalizadores de la majestad regia (Pérez, 2002; Pérez, 2017).

Y ¿qué sucedió con Leonor? En su caso, los matices más significativos se perciben al analizar de manera secuencial cuál fue la imagen que la soberana quiso proyectar de sí misma y cuál la que proyectaron los que la figuraron en los años posteriores a su muerte. Una representación sigilar, los capiteles de una portada, la iluminación de un documento y las imágenes de su sepulcro me van a ayudar a trazar el camino.

Según los cronistas, la hija del rey Enrique era «pudica, nobilis et discreta» (Ximennii de Rada: VIII, 1, 9-10), lo que se resumía en «nobilísima en costumbres y linaje, honesta y muy prudente» (*Crónica Lat.*: 17), a la postre «muy hermosa» de niña

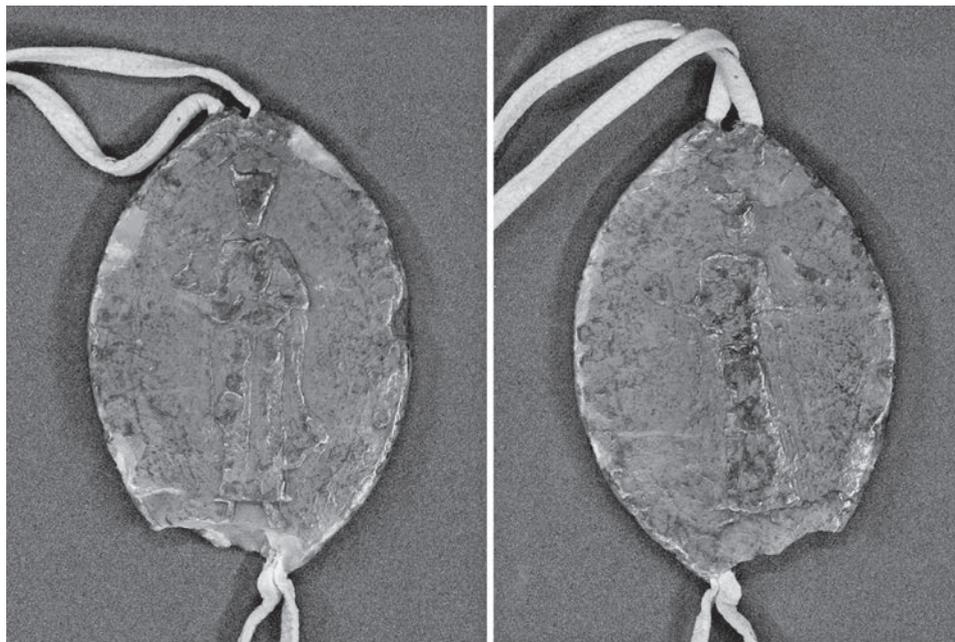


Fig. 5. Sello de cera con imagen de la reina Leonor, 1179.

© Archivo Capitular de la Catedral de Toledo (ACT, A.2.G.1.5r y v).

para, después, con el tiempo y el gobierno, mostrarse «muy sesuda e mucho entendida e muy buena e muy loçana» (*Crónica de veinte: XIII, 7*). Volcadas en señalar las virtudes requeridas para toda soberana cristiana, poco ayudan las fuentes a conocer su apariencia física. Más allá de estas parcas referencias, contamos con la presencia idealizada de Leonor en un sello de cera conservado en el Archivo Capitular de Toledo (fig. 5). De tono ambarino y diseño ojival de 9 × 6,5 cm, presenta en sus caras la efigie real frontal, en pie, coronada y llevando en las manos un ave en una faz y un tallo vegetal en la otra. En el borde, una leyenda apenas legible hoy la identificaba como [SIGILLUM]:REGINE:ALIENOR (González, 1960: I, 186; Wearing, 2016: 80-2; Jasperse, 2020: 59-62; Cerda, 2021: 99-101).<sup>9</sup>

El sello es la parte visualmente más evidente de un objeto dominado por la identidad y autoridad individual de la reina. Pende de una la carta de protección que emite, el 30 de abril de 1179, sobre el altar dedicado al culto de Tomás Becket en la catedral de Toledo (González, 1960: II, 542-3). El diploma, cursado por iniciativa propia (*spontanea voluntate*), firmado por su propia mano (*propria manu hanc cartam roboro e confirmo*) y del que colgó el sello con su efigie, es uno de los testimonios más

<sup>9</sup> La posibilidad de que el rótulo incluyese el *filia regis* y el *Regina Castelle*, en Jasperse (2020: 61).

tempranos de la implicación de una de las hijas de Enrique II en la difusión del culto cantuariense fuera de territorio angevino.<sup>10</sup> Y lo que es más importante, con este documento la reina se adelanta dos años a la protección que otorgará el rey a dicho altar, en enero de 1181, con otro diploma en el que no hace sino suscribir todos los términos del emitido por su esposa (González, 1960: II, 603-4). El absoluto protagonismo de la reina se repite, de manera casi machacona, por la reiteración de signos: de manera textual, a partir del nombre inscrito en la orla; mediante el referente signíco que supone la inclusión de una mano dentro de un esquema rodado, cuyo índice señala el punto en el que la redacción indica que el privilegio es suscrito y rubricado *propria manu*,<sup>11</sup> y, de forma representativa, en las efigies de ambas caras del sello, imágenes que cobran un sentido agente que valida el contenido de la donación, puesto que la figura sigilar actúa como hipóstasis del representado, como «remembrança do él [ella en este caso] no está» según lo refirió Alfonso X en las *Partidas*.<sup>12</sup>

La reina podría haber acudido a los modelos habituales en las cancillerías peninsulares; pero tanto la morfología como la iconografía exponen de manera inequívoca sus referentes familiares. Los sellos castellanos de época de Alfonso VIII (Pérez, 2002: 22), igual que los de las reinas que los utilizaron en otros reinos hispanos en fechas aproximadas, tenían formato circular y las figuras aparecían entronizadas (Serrano, 2006). Leonor, sin embargo, opta por el diseño ojival con la imagen en pie, portadora de rama y ave. Con ligeras variantes, el modelo es el de los sellos de su madre Leonor Plantagenet,<sup>13</sup> quien, del mismo modo, influyó en los del resto de sus hijas: no solo el toledano de Leonor, sino los de Juana de Sicilia, Alix de Blois y María de Champaña muestran patrones muy similares tanto en forma como en trazado. Respecto a los símbolos, pese a la discusión sobre la especie del ave, lo más probable es que represente una paloma, signo de sabiduría e inteligencia,<sup>14</sup> virtudes destacadas en la reina por las fuentes; mientras que por lo que al elemento vegetal se refiere, desde luego no es el cetro rematado con flor de lis que sostienen su madre y hermanas. Resulta especialmente sugerente la identificación propuesta por José Manuel Cerda con la planta genista, la *plante genêt* que adornó el casco de su abuelo Godofredo de Anjou y origen etimológico del nombre dinástico (Cerda, 2021: 100-1). Así, entendiendo el pergamino como un todo orgánico, sello, documento y efigie encarnan la imagen

<sup>10</sup> Sobre la implantación y difusión del culto a Becket en la península: Cavero y otros, 2013.

<sup>11</sup> Para el índice extendido como símbolo de poder: Miguélez, 2009: 122-3.

<sup>12</sup> *Segunda Partida*, Título XIII, Ley XVIII.

<sup>13</sup> Y que ella, a su vez, había adoptado de los empleados por las mujeres de la dinastía capeta desde, al menos, Bertrade de Monfort, a finales del siglo XI. Para toda la secuencia: Nolan, 2009.

<sup>14</sup> Además de paloma, se ha apuntado que pudiera ser un halcón, símbolo de cetrería y valor de la vida cortesana, ave que adquiere valores negativos en relación con la dualidad de la naturaleza femenina, bella pero pernicioso, según criterio de autores de la época. Toda la discusión en Jasperse (2017: 538).



Fig. 6. Pareja de cabezas reales. Superior: portada de Cerezo de Río Tirón, último cuarto del siglo XII, antiguo Monasterio de San Juan, Burgos. Inferior: galería porticada de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora, inicios del siglo XIII, Jaramillo de la Fuente, Burgos.

más clara de la reginalidad de Leonor y su voluntad explícita por dejar patente que su estirpe es la de la dinastía más poderosa de la Europa del momento.

En esta línea de conexión con obras que remiten a promociones familiares, hay otro ejemplo sobre el que, pese a mantener la cuestión cronológica no resuelta, es necesario reflexionar. No lejos de Fontevraud se encuentra la colegiata de San Martín de Candes. Allí, en el zócalo de la fachada norte, por cuya puerta ingresaban los soberanos en el templo, se tallaron nueve cabezas enmarcadas por roleos, cuatro de ellas coronadas. Candes formó parte de los dominios Plantagenet hasta 1204, cuando el territorio es conquistado por Felipe Augusto y pasa a depender del poder capeto. Pese a que la teoría tradicional sugiere la colocación de las esculturas hacia mediados del siglo XIII, Sara Lutan ha adelantado su cronología varias décadas (c. 1180) y ha propuesto una lectura en clave política, como instrumentos de exaltación de los monarcas Plantagenet cuyos rostros representaban, toda vez que, gracias a su exposición pública y mensaje accesible por su ubicación en el exterior del edificio, esta imaginería regia consolidaba de manera visual el poder material de los patronos del templo (Lutan, 2002).

Esta solución plástica de hacer presente la realeza a través de la efigie sobre un espacio en litigio encuentra paralelos en el arte castellano de tiempos de Alfonso y Leonor a partir de esquemas semejantes. La iglesia de Ntra. Sra. de la Llana en Ce-

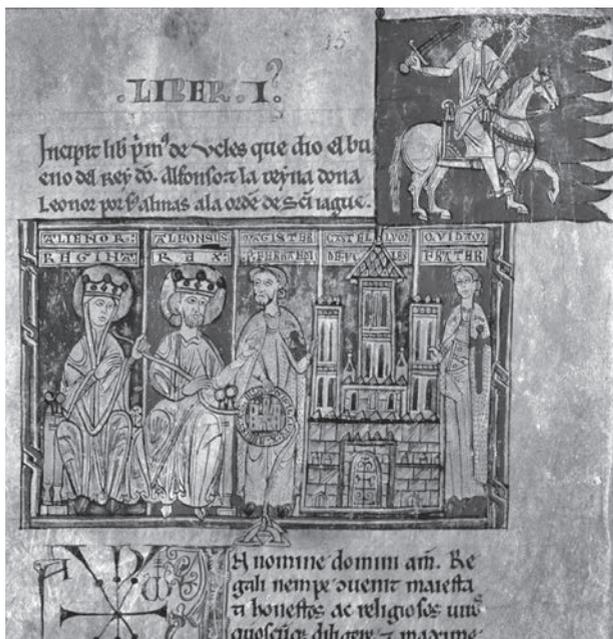


Fig. 7. *Tumbo Menor de Castilla*, siglo XIII. © Archivo Histórico Nacional, Madrid (AHN, Sec. Códices, 1046 B, f. 15r).

rezo de Río Tirón, Burgos, se levantó sobre un espacio de titularidad discutida por navarros y castellanos hasta que, a finales del XII, toda la frontera nororiental quedó asegurada por Alfonso VIII. No considero casual que entre las decoraciones de su ingreso se optase por el tema de la Epifanía (Valdez, 1992), escena en la que el homenaje prestado por los reyes al Niño podía interpretarse de forma simbólica como el del monarca navarro ante el castellano (Valdez, 2010; Poza, 2017: 94-100); como tampoco creo que fuese gratuito que, entre las deterioradas tallas de los capiteles, se incluyesen dos cabezas coronadas, rey y reina, a quienes no daría más importancia si no fuese por la circunstancia territorial mencionada y por el hecho de que el motivo se repite en otros conjuntos de la geografía burgalesa datados entre los años finales del XII y los comienzos del XIII, como en la parroquial de San Millán de Lara o en la galería porticada de Jaramillo de la Torre, al igual que en el monasterio de Silos, lugar en el que la representación histórica de monarcas castellanos en el claustro alto está confirmada (Valdez, 2012: 310). Considero factible que tras estos rostros de Cerezo se escondan las representaciones de Alfonso y Leonor. Combinando alegría e historia, tiempo real con evocación bíblica, los soberanos de Castilla se muestran aquí revestidos del poder que les otorga el coro de ancianos músicos de la arquivolta, quienes, coronados como ellos, suponen una actualización de la realeza celeste que se manifiesta y sanciona en la terrestre (fig. 6). Por supuesto que con esto no estoy tratando de

establecer ninguna filiación directa entre los relieves franceses y los castellanos; pero tampoco considero descabellado que Leonor estuviese al tanto de las promociones impulsadas por sus progenitores, principalmente por su madre, como podría ser el caso. Como en la efígie sigilar, Leonor transmite en este relieve idea de autoridad, de poder compartido con Alfonso, con cuya representación no hay diferencias.

Equidad es todavía la sensación que transmite la imagen de la soberana en una de las representaciones más significativas elaboradas tras su muerte: la que recoge la donación de la fortaleza de Uclés a la orden de Santiago,<sup>15</sup> en la que rey y reina sostienen la cinta de la que pende el sello real que confirmaba la cesión del baluarte conquense a los santiaguistas. Ceremonia y documento que deben entenderse en el marco del enfrentamiento contra los almohades, circunstancia que parece explicar el aura sacra que transmiten las figuras reales a quienes se ha dotado con lo que parecen ser sendos nimbos detrás de sus cabezas coronadas (fig. 7).<sup>16</sup> Tras su victoria en las Navas de Tolosa, Alfonso VIII será considerado por Jiménez de Rada como paradigma de *rex Christianissimus*. Un jalón más en el discurso del consejero, quien articula un claro programa con tintes hagiográficos que seguramente comienza cuando, al hablar de un Alfonso aún infante, se refiere a él en los mismos términos en los que san Lucas había descrito a Cristo Niño, quien «proficiebat apud Deum et homines sapientia et aetate», y que tiene uno de sus puntos clave cuando, al recordar que fue la caridad lo que le llevó a fundar el Hospital del Rey, reclama para él la gloria de la santidad, «merebitur a Domino coronari» (Ximenii de Rada: VII, 18, 30-31 y VII, 34, 13). Ya fuese por metonimia representativa, ya como manifestación extrema de la unidad que había manifestado la pareja en materia de promoción a lo largo de su reinado, lo cierto es que no solo el rey, también la reina Leonor mereció el atributo del nimbo sacral por parte del ilustrador del manuscrito.<sup>17</sup>

Pero el panorama cambia de manera radical en el tratamiento icónico diferencial que reciben Alfonso y Leonor en los testeros de sus respectivos sepulcros en Las Huelgas, lo que es especialmente significativo, puesto que tanto los túmulos como sus relieves eran los que estaban llamados a perpetuar, *ad aeternum*, la memoria de los soberanos (fig. 8). Y es precisamente aquí donde quien fuese el responsable de sus diseños relegó la otrora imagen poderosa de la reina a una mucho más convencional, en la que solo se ensalza su piedad, quedando alejada de toda muestra de gobierno. Tanto es así que se omitió su figura en la representación más significativa: la de la

<sup>15</sup> *Tumbo Menor de Castilla*, Archivo Histórico Nacional, Sec. Códices, 1046 B, fol. 15r.

<sup>16</sup> Imagen providencialista del monarca sobre cuya iconografía y significación histórica es necesario remitir, una vez más, a Pérez (2002: 30-1).

<sup>17</sup> Aunque el futuro no trató de igual manera la progresión hacia la santidad de ambos. A diferencia de la construcción hagiográfica que se generó en torno a Alfonso VIII (Arizaleta y Jean-Marie, 2005), la piadosa memoria de su esposa nunca recibió tal consideración.



Fig. 8. *Relieves de los sepulcros de Leonor de Inglaterra y Alfonso VIII, segunda mitad del siglo XIII. Monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas, Burgos.*  
© Patrimonio Nacional.

ceremonia de donación del cenobio a doña Misol y al resto de religiosas a quienes el rey, entronizado, entrega un pergamino enrollado del que pende su sello circular. Ciertamente es que la escena decora uno de los frontis del sepulcro de Alfonso y que es el monarca quien, consecuentemente, recibe atención preferente; como también lo es que en la carta de donación fechada el 1 de junio de 1187, se menciona a la reina como fundadora, pero su firma no se encuentra en la rúbrica del documento.<sup>18</sup> Aun así, el rigor histórico no debería hacer olvidar las palabras de Jiménez de Rada sobre la circunstancia de que quien fundó Huelgas fue, ciertamente, el rey, pero que no lo hizo de manera autónoma sino «ad instanciam serenissime uxore sue Alienor regine» (Ximenii de Rada: VII, 33, 303). El vacío de Leonor en el relieve potencia más si cabe la imagen del rey como soberano poderoso, único donante y sabio constructor, a semejanza del bíblico Salomón cuyo trono de cabezas leoninas emula,<sup>19</sup> en la misma medida que relativiza y hasta diluye la de ella.

<sup>18</sup> Como ha hecho notar E. Valdez, es posible que la reina no hubiera asistido a la ceremonia por estar recuperándose del parto de la infanta Urraca, que había nacido solo tres días antes (Valdez, 2017: 250-1).

<sup>19</sup> El Tudense se refirió a ello como «Alter nostris temporibus Salomon» al considerar que, con la

Un sencillo Calvario fue la imagen por la que se optó para que guardase su memoria. Y, aunque podría esgrimir que para ello se pensó en evocar otro de los retratos familiares, el que muestra a sus padres y hermanos adorando la cruz en una vidriera de la catedral de Poitiers (Perrot, 2004), la referencia resulta demasiado forzada cuando, en realidad, también en este punto la memoria fúnebre de Leonor queda supeditada a la de Alfonso. Entre todas las opciones posibles de iconografía funeraria, se eligió la que subrayaba la posición central de la cruz en el concierto de la Historia de la Salvación y la que obligaba a colocarla como eje compositivo. La cruz es el elemento y concepto que articula el programa iconográfico de estos sepulcros (Sánchez, 2006), transmitiendo la imagen providencialista del rey (Pérez, 2002; Pérez, 2017), que no de ambos. La cruz tallada en la escena del Gólgota del sepulcro de Leonor no es sino anticipo de la que campa en el testero del túmulo de su esposo, cruz que, según la leyenda, se le apareció antes de la crucial batalla de las Navas y que permitía conectar idealmente al soberano castellano con los grandes referentes de auxilio divino en la contienda, desde Constantino a los tiempos de la Reconquista (incluso, como se ha apuntado, su perfil recrea el de la Cruz de la Victoria de Alfonso III: Alonso, 2013). Devoción a la cruz que, en el plano litúrgico, llevó a la institución de la fiesta del Triunfo de la Santa Cruz, honrada de manera particular en Las Huelgas, a tenor de un oficio incluido en un leccionario cisterciense, posiblemente más próximo en el tiempo al acontecimiento histórico al que remite de lo que hasta ahora se consideraba (Alvira, 2021).

Con todo ello, frente a la autoridad, la sabiduría, la generosidad y hasta la sacralidad del rey, solo la devoción es lo que se trasciende del enterramiento de Leonor. Al menos la intercesión de la Virgen y san Juan parece que fue eficaz puesto que, en el extremo contrario, su figurilla coronada es trasladada a la Gloria por dos ángeles. Un esquema habitual de *elevatio animae* si no fuera por el hecho de que la representación del alma de la reina aparece tocada por una corona de tres puntas rematada en otros tantos lises, en todo similar a las que presentan los felinos del escudo colocado bajo el relieve, símbolo parlante de la heráldica paterna (Pérez, 2017: 119). Arte y linaje también para la eternidad.

A pesar de esta última reflexión, décadas después de su fallecimiento todavía se tenía presente en Castilla la gran renovación cultural que supuso para el reino la llegada de la reina Plantagenet. No le faltaba razón a Ana Rodríguez al sentenciar que «la corte de Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra ya no se parecería en nada a ese mundo tosco y falto de colorido del que se quejaba Claudio Sánchez Albornoz al hablar de las ceremonias regias leonesas de un ya lejano siglo XI» (Rodríguez, 2014: 107). En-

---

fundación de Las Huelgas y la construcción de su palacio junto al templo, secundaba lo que siglos antes había levantado su referente bíblico en Jerusalén (Lucas de Tuy: 409).

tonces, por ir concluyendo, no es mal momento para replantearnos que, aunque el orden de los factores pueda no alterar el producto, tal vez sería más ajustado invertir la relación de protagonistas y comenzar a hablar de influencias y promoción en tiempos de Leonor de Inglaterra y Alfonso VIII, y no al contrario como suele ser lo habitual.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABELLA, Pablo (2008): «Nuevas pesquisas sobre los orígenes constructivos del monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas de Burgos», *Codex Aquilarensis*, 24, 32-61.
- ALONSO, Raquel (2013): «La memoria de Alfonso VIII de Castilla en Las Huelgas de Burgos: arquitectura y liturgia funeraria», en *1212, un año, un reinado, un despegue. XXIII Semana de Estudios Medievales*, 349-376, Nájera: Universidad de La Rioja.
- ALVAR, Carlos (1977): *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, Madrid: Cupsa.
- ALVIRA, Martín (2021): «Conmemorando la victoria: la “Fiesta del Triunfo de la Santa Cruz”», en *Memoria y fuentes de la guerra santa peninsular (siglos X-XV)*, Carlos de Ayala, Francisco García Fiz y Santiago Palacios (coords.), 435-462, Gijón: Trea.
- ANDRAULT-SCHMITT, Claude (2017): «Fontevraud et Burgos: l’architecture reflète-t-elle une mémoire Plantagenêt?», en *Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra: confluencias artísticas en el entorno de 1200*, Marta Poza y Diana Olivares (eds.), 203-233, Madrid: Ediciones Complutense.
- ARIZALETA, Amaia y Jean-Marie STÉPHANIE (2005): «En el umbral de la santidad. Alfonso VIII de Castilla», en *Pratiques hagiographiques dans l’Espagne du Moyen Âge et du Siècle d’Or*, Amaia Arizaleta (coord.), II, 573-583, Toulouse: Université de Toulouse-le-Mirail.
- AURELL, Martin (2017): «¿El arte como propaganda regia? Enrique II, Leonor de Aquitania y sus hijos (1154-1204)», en *Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra: confluencias artísticas en el entorno de 1200*, Marta Poza y Diana Olivares (eds.), 19-69, Madrid: Ediciones Complutense.
- BARTAL, Ruth (2003): «La representación de un compromiso nupcial regio en una fachada románica hispana», en *El Tímpano románico: imágenes, estructuras y audiencias*, Rocío Sánchez Ameijerías y José L. Senra (eds.), 279-294, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- BOWIE, Colette (2014): *The Daughters of Henry II and Eleanor of Aquitaine*, Turnhout: Brepols.
- CABRERA, Ana (2021): «Textiles from the Museum of San Isidoro (León): New Evidence for Re-Evaluating Their Chronology and Provenance», en *The Medieval Iberian Treasury in the Context of Cultural Interchange*, Therese Martin (ed.), 81-117, Leiden: Brill.
- CARRERO, Eduardo (2014): «The creation and use of space in the abbey of Santa Maria la Real de Las Huelgas, Burgos: architecture, liturgy and paraliturgy in a female Cistercian monastery», *Journal of Medieval Iberian Studies*, 6/2: 169-191.

- CAVERO, Gregoria (coord.), Etelvina FERNÁNDEZ, Fernando GALVÁN y Ana SUÁREZ (2013): *Tomás Becket y la Península Ibérica (1170-1230)*, León: Universidad de León-Instituto de Estudios Medievales.
- CERDA, José M. (2012): «Leonor Plantagenet y la consolidación castellana en el reinado de Alfonso VIII», *Anuario de Estudios Medievales*, 42/2: 629-652.
- (2018): «Diplomacia, mecenazgo e identidad dinástica. La consorte Leonor y el influjo de la cultura Plantagenet en la Castilla de Alfonso VIII», en *Los modelos anglo-normandos en la cultura letrada en Castilla (siglos XII-XIV)*, ed. Amaia Arizaleta y Francisco Bautista, 31-48, Toulouse: Presses universitaires du Midi Méridiennes.
- (2021): *Leonor de Inglaterra. La reina Plantagenet de Castilla (1161-1214)*, Gijón: Trea.
- CRÓNICA de Veinte Reyes (ed. de 1991), Burgos: Ayuntamiento de Burgos.
- CRÓNICA Latina de los Reyes de Castilla, Luis Charlo Brea (ed.), 1999, Tres Cantos: Akal.
- D'EMILIO, James (2005): «The Royal Convent of Las Huelgas: Dynastic Politics, Religious Reform and Artistic Change in Medieval Castile», en *Studies in Cistercian Art and Architecture*, 6, ed. M. Parsons Lillich, 191-182, Kalamazoo: Cistercian Publications.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, José A. (1992): «Cultura en el reinado de Alfonso VIII de Castilla: signos de un cambio de mentalidades y sensibilidades», en *Alfonso VIII y su época. II Curso de Cultura Medieval*, 167-194, Aguilar de Campoo: Centro de Estudios del Románico.
- GAYA, Juan Antonio (1946): *El Románico en la provincia de Soria*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- GONZÁLEZ, Julio (1960): *El Reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, 3 vols. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- HERNANDO, José L. (2002): «Soria. Concatedral de San Pedro», en *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Soria III*, 966-977, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real.
- JASPERSE, Jitske (2017): «Matilda, Leonor and Joanna: the Plantagenet sisters and the display of dynastic connections through material culture», *Journal of Medieval History*, 43/5: 523-547.
- (2020): *Medieval Women, material culture, and power. Matilda Plantagenet and her sisters*, Leeds: ARC Humanities Press.
- KING, Georgiana G. (1925): «The Problem of the Duero», *Art Studies III. Medieval, Renaissance and Modern*, 3-11, Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- LABANDE, Edmond R. (1986): «Les filles d'Aliénor d'Aquitaine: étude comparative», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 113: 101-112.
- LOZANO, Esther (2006): *Un mundo en imágenes: la portada de Santo Domingo de Soria*, Madrid: Fundación Universitaria Española.
- (2009): «Arquerías ciegas en fachadas del tardorrománico castellano: una revisión historiográfica», *Anales de Historia del Arte* [n.º extra.]: 281-294.
- LUCAS DE TUY, *Chronicon Mundi* [*Crónica de España*, ed. Julio Puyol (1926), Madrid: Real Academia de la Historia].
- LUTAN, Sara (2002): «Le porche septentrional de la collégiale Saint-Martin de Candes (v. 1180) et l'image dynastique des Plantagenêt», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 45: 341-361.

- MARTIN, Therese (ed.) (2012): *Reassessing the Roles of Women as «Makers» of Medieval Art and Architecture*, 2 vols., Leiden: Brill.
- MENÉNDEZ PIDAL, Faustino (1982): *Heráldica medieval española. I. La casa real de León y Castilla*, Madrid: Hidalguía.
- MIGUÉLEZ, Alicia (2009): *Gesto y gestualidad en el arte románico de los reynos hispanos: lectura y valoración iconográfica*, Madrid: Círculo Románico.
- NOLAN, Kathleen (2009): *Queens in Stone and Silver: The Creation of a Visual Imagery of Queenship in Capetian France*, Nueva York: Palgrave MacMillan.
- OCÓN, Dulce (1992): «Alfonso VIII, la llegada de las corrientes artísticas de la corte inglesa y el bizantinismo de la escultura hispana de fines del siglo XII», en *Alfonso VIII y su época. II Curso de Cultura Medieval*, 307-320, Aguilar de Campoo: Centro de Estudios del Románico.
- (1997a): «El renacimiento bizantinizante de la segunda mitad del siglo XII y la escultura monumental en España», en *Viajes y viajeros en la España Medieval. V Curso de Cultura Medieval*, 263-292, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real
- (1997b): «El papel artístico de las reinas hispanas de la segunda mitad del siglo XII: Leonor de Castilla y Sancha de Aragón», en *La mujer en el arte español. VIII Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez*, 27-39, Madrid: Alpuerto.
- PAGÈS, Montserrat (2017): «Las pinturas de San Pedro de Arlanza en el contexto artístico de su época», en *Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra: confluencias artísticas en el entorno de 1200*, Marta Poza y Diana Olivares, (eds.), 175-200, Madrid: Ediciones Complutense.
- PALOMO, Gema y Juan Carlos RUIZ SOUZA (2007): «Nuevas hipótesis sobre Las Huelgas de Burgos. Escenografía funeraria de Alfonso X para un proyecto inacabado de Alfonso VIII y Leonor Plantagenêt», *Goya*, 316-317: 21-44.
- PARTEARROYO, Cristina (2001): «Estolas de la reina Leonor de Inglaterra», en *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía*, Isidro Bango (ed.), I, 357, Madrid: Junta de Castilla y León.
- PÉREZ MONZÓN, Olga (2002): «Iconografía y poder real en Castilla: las imágenes de Alfonso VIII», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte UAM*, XIV: 19-41.
- (2017): «Bien contar [supieron] las gestas del buen rey. Memoria visual de Alfonso VIII», en *Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra: confluencias artísticas en el entorno de 1200*, Marta Poza y Diana Olivares (eds.), 109-147, Madrid: Ediciones Complutense.
- PERROT, Françoise (2004): «Le portrait d'Aliénor dans le vitrail de la Crucifixion à la cathédrale de Poitiers», *Alienor d'Aquitaine. 303, arts, recherches et créations*, 81: 180-185.
- POZA, Marta (2017): «UNA CUM UXORE MEA: la dimensión artística de un reinado. Entre las certezas documentales y las especulaciones iconográficas», en *Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra: confluencias artísticas en el entorno de 1200*, Marta Poza y Diana Olivares (eds.), 71-108, Madrid: Ediciones Complutense.
- (2020): «The Reception of Burgundian Models in the Second Half of the Twelfth Century and the Naturalist Redefinition of Romanesque Sculpture in Castile», en *Emerging Naturalism. Contexts and Narratives in European Sculpture 1140-1220*, Gerardo Boto, Marta Serrano y John McNeill (eds.), 239-262, Turnhout: Brepols.

- POZA, Marta y Diana OLIVARES (eds.) (2017): *Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra: confluencias artísticas en el entorno de 1200*, Madrid: Ediciones Complutense.
- RODRÍGUEZ, Ana (2014): *La estirpe de Leonor de Aquitania. Mujeres y poder en los siglos XII y XIII*, Barcelona: Crítica.
- RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2020): «Indumentaria y actividad textil femenina en los siglos del románico», en *Féminas. El protagonismo de la mujer en los siglos del románico*, Pedro L. Huerta (ed.), 227-253, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real del Patrimonio histórico.
- SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío (2006): «La memoria de un Rey victorioso: los sepulcros de Alfonso VIII y la Fiesta del Triunfo de la Santa Cruz», en *Grabkunst und Sepulkralkultur in Spanien und Portugal*, Barbara Borngässer, Henrik Karge y Bruno Klein (eds.), 289-315, Fráncfort-Madrid: Vervuert-Iberoamericana.
- SENRA, José L. (2018): «Y vivía entre las fieras pero los ángeles le servían: poder, saber y representación abacial en el monasterio de San Pedro de Arlanza», en *En busca del saber: arte y ciencia en el Mediterráneo medieval*, Alexandra Uscatescu e Irene González (eds.), 333-366, Madrid: Ediciones Complutense.
- SERRANO, Marta (2006): «Los sellos de las reinas de Aragón en la Edad Media (siglos XII-XVI)», *Emblemata*, 12: 15-59.
- TARACENA, Blas y José TUDELA (1997) [1928]: *Guía artística de Soria y su provincia*, Soria: Ediciones de la Diputación Provincial de Soria.
- VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth (1992): «The Epiphany Relief from Cerezo de Riotirón», en *The Cloisters. Studies in honor of Fiftieth Anniversary*, E. C. Parker (ed.), 111-145, Nueva York: The Metropolitan Museum of Art.
- (2010): «Homage to the Child King: the Adoration of the Magi in the Twelfth-Century Castilian portals», en *Mittelalterliche Bauskulptur in Frankreich und Spanien: im Spannungsfeld des Chartreiser Königsportals und des Pórtico de la Gloria in Santiago de Compostela*, C. Rücker y J. Staebel (eds.), 251-266, Fráncfort: Vervuert.
- (2012): *Palace of the Mind. The cloister of Silos and Spanish sculpture of the twelfth century*, Turnhout: Brepols.
- (2015): «Cómo la reina Leonor de Inglaterra impactó en el románico de Castilla», *Románico*, 20: 98-105.
- (2017): «Leonor Plantagenet: Reina y Mecenas», en *Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra: confluencias artísticas en el entorno de 1200*, Marta Poza y Diana Olivares (eds.), 249-268, Madrid: Ediciones Complutense.
- (2021): «The creation of Castilian identity under Alfonso VIII and Leonor Plantagenet», en *The Regional and Transregional in Romanesque Europe*, John McNeill y Richard Plant (eds.), 287-298, Londres: Routledge.
- WALKER, Rose (2005): «Leonor of England, Plantagenet queen of Alfonso of Castile, and her foundation of the Cistercian abbey of Las Huelgas. In imitation of Fontevraud?», *Journal of Medieval History*, 31: 346-368.
- (2007): «Leonor of England and Eleanor of Castile: Anglo-Iberian Marriage and Cultural

- Exchange in the Twelfth and Thirteenth Centuries», en *England and Iberia in the Middle Ages*, María Bullón-Fernández (ed.), 67-87, Gordonsville, VA: Palgrave Macmillan.
- WEARING, Shannon L. (2016): «Holy donors, mighty queens: imaging women in the Spanish cathedral cartularies of the long twelfth century», *Journal of Medieval History*, 42/1: 76-106.
- XIMENII DE RADA, R. (1987): *Historia de Rebus Hispaniae sive Historia Gothica* (cura et studio de J. Fernández Valverde, Turnhout: Brepols.
- YARZA, Joaquín (1991): «La miniatura en Galicia, León y Castilla en tiempos de Maestro Mateo», en *Actas del Simposio Internacional sobre «O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo»*, 319-354, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- ZIELINSKI, Ann (1976): «The façade sculpture of Santo Domingo of Soria», en *España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Actas del XIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, I, 569-570, Granada: Universidad de Granada.

# Reinas e infantas y la recepción de la cultura andalusí en los reinos de Castilla y León durante la Edad Media<sup>1</sup>

JOAQUÍN GARCÍA NISTAL<sup>2</sup>

*Universidad de León*

Ha transcurrido más de siglo y medio desde que José Amador de los Ríos pronunciara su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con el título *El estilo mudéjar en la arquitectura* (Amador, 1859) y, aunque desde las primeras valoraciones formales y estilísticas el mudéjarismo ha pasado a ser analizado más recientemente como un fenómeno cultural caracterizado por la asimilación, apropiación y adaptación de diversos elementos de la cultura andalusí por parte de las élites sociales de la Corona de Castilla para configurar una imagen distintiva de poder,<sup>3</sup> aún hoy son minoritarios los estudios que han abordado el papel desempeñado por las mujeres en la gestación del mismo.

Esta secular desatención ha venido determinada en buena medida por la propia temática del estudio fundacional de Amador de los Ríos. La casi exclusiva asociación del mudéjar con las creaciones arquitectónicas y el tradicional interés despertado desde entonces por el origen étnico de sus artífices o por las características materiales, técnicas y formales de sus trabajos no favorecieron los acercamientos a las intenciones y motivaciones de sus promotores y, en consecuencia, a aspectos como el protagonismo que las mujeres de las monarquías castellana y leonesa tuvieron tanto en la recepción y demanda de objetos de tradición islámica como en la adopción de ciertas prácticas rituales o exhibitivas.

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de I+D+i «La construcción del imaginario islámico en la península ibérica y el mundo iberoamericano en la Edad Moderna» (PID2019-108262GA-I00), financiado por el MCIN/AEI/10.13039/501100011033.

<sup>2</sup> <<https://orcid.org/0000-0001-7177-7886>>.

<sup>3</sup> En este significativo giro dado por los estudios dedicados al mudéjar, cabe destacar las aportaciones de Pérez (1996: 129-222), Ruiz (2004: 17-44; 2007: 205-42) y Nogales (2018: 45-64).



Fig. 1. Jenaro Pérez Villaamil, *Dibujo del denominado Palacio de Galiana en las Huertas del Rey de Toledo*, *España Artística y Monumental*, 1842.

#### EN BUSCA DE UNA POSIBLE GÉNESIS DEL FENÓMENO

Aunque no es sencillo concretar una cronología para el origen de esta recepción cultural por parte de la monarquía cristiana, la historiografía ha situado como uno de los referentes la toma de la ciudad de Toledo (1085) por Alfonso VI. Hito que, junto con las connotaciones políticas, religiosas y simbólicas asociadas al mismo, supuso el descubrimiento y gestión de un paisaje monumental y humano islamizado (Ruiz, 2004: 21-2).<sup>4</sup> El rey cristiano, que había sido previamente protegido por el rey taifa al-Mamún y acogido en su palacio real «con unas estancias que le servirían de residencia a tono con su persona» (Jiménez, 1989: 239), se apropiaba del alcázar y la almunia de la dinastía de los Banu di-l-Nun (fig. 1), dando inicio al aprovechamiento de espacios

<sup>4</sup> Añadimos el componente humano a la acertada visión sobre la realidad arquitectónica expresada por el doctor Ruiz Souza, para quien, además, la imagen monumental de Toledo apenas debió de cambiar a lo largo del siglo XII (Ruiz, 2009: 235-7).

palatinos andalusíes como residencia de los soberanos cristianos.<sup>5</sup> Este hecho, precedente de la posterior construcción de complejos áulicos en los que se adaptaban modelos espaciales y estéticos andalusíes, al igual que la política tolerante del rey con la comunidad musulmana de la ciudad, ha focalizado la atención de los estudios dedicados a la figura de Alfonso VI y su relación con el fenómeno del mudejarismo. Poco se ha examinado, en cambio, la influencia que debió de ejercer Zaida en ese proceso de aculturación que superaba la mera apropiación material de lo andalusí. En palabras de González Palencia, desde su relación con ella, la corte de Alfonso VI «parecía una corte musulmana» en la que «sabios y literatos musulimes andaban al lado del rey; la moneda se acuñaba en tipos semejantes a los árabes y los cristianos vestían a la usanza morisca» (González, 1929: 202).

La escasez de testimonios documentales sobre la figura de Zaida imposibilita conocer de manera más pormenorizada qué peso ejerció en el terreno artístico y cultural de la corte alfonsina, aunque el papel promotor desempeñado por varias de sus esposas debió de ser considerable si tenemos en cuenta actuaciones como las de doña Constanza, que en Sahagún —burgo que sirvió como banco de pruebas de las iniciativas políticas y religiosas de Alfonso y en el que los pobladores musulmanes llegaron a alcanzar condición de burgueses (Pérez y Badiola, 2002: 123)— mandó edificar un palacio, baño, molino y una iglesia dedicada a Santa María Magdalena cercanos al monasterio que el rey consideraba su predilecto, en el que residía con asiduidad y en el que decidiría enterrarse (Herráez y otros, 2000: 77-8).

Como recientemente han puesto de relieve algunas investigaciones, el entorno familiar femenino del rey Alfonso VI destacó por su protagonismo en asuntos políticos y eclesiásticos y por el mecenazgo ejercido entre finales del siglo XI y principios del siglo XII (Martin, 2010 y Martin, 2011, 147-79). Las numerosas donaciones de objetos suntuarios realizadas por su madre Sancha y sus hermanas Urraca y Elvira a san Isidoro de León (fig. 2) —amén del impulso arquitectónico dado por su hija, la futura reina Urraca—, o las de sus esposas Costanza y Berta al Monasterio de Sahagún (Cosmen y Herráez, 2012: 203), dan buena cuenta de la autoridad ejercida por las mujeres a través del mecenazgo y el afianzamiento de su prestigio mediante estas prácticas. Las escuetas descripciones sobre los bienes donados tampoco permiten conocer con detalle cuáles eran sus características, naturaleza y posible origen, aunque el amplio número de arquetas y textiles de procedencia islámica que atesora la Real Colegiata de San Isidoro de León apuntan a una posible relación con aquellos. Esta es la opinión de Therese Martin al considerar que la «adorra auro texta» dada por la infanta Urraca a Alfonso como agradecimiento a la entrega que este último le había hecho de varias

<sup>5</sup> La nómina de estudios que han abordado esta temática es muy amplia, aunque destacamos las contribuciones de Pérez (1994: 129-222; 1995: 303-14), Morales (2006: 233-60) y Almagro (2007: 245-81).



Fig. 2. Real Colegiata de San Isidoro, León. Fotografía: El Búho Viajero S.L.

villas en el año 1071 debía de corresponderse con un textil de elaboración andalusí como el también dorado forro del arca de san Isidoro (Martin, 2011: 159-60). Según la investigadora, la alta consideración y prestigio que alcanzaron las telas procedentes del sur hispánico eran una clara muestra del apoyo otorgado por su hermana durante el enfrentamiento con su hermano Sancho.

Ahora bien, que la infanta tuviera entre sus posesiones una pieza tan singular, que fue cuantificada en dos mil *methtecales* de oro, revela la alta posición que había alcanzado este personaje en su tiempo. La condición de *domina* de un infantazgo que le reportaba numerosos beneficios, autonomía e implicaba el desempeño de una activa participación tanto en asuntos políticos como espirituales del reino se tradujo, en numerosas ocasiones, en la donación de objetos suntuarios a varios de los principales centros religiosos.<sup>6</sup> El gusto por la cultura material andalusí y prueba de la reputación que alcanzó también se manifiesta en otras piezas de diferente naturaleza como el Arca Santa de Oviedo, cuyo revestimiento de plata mandó realizar Urraca junto con su hermano.<sup>7</sup> En ella se advierte otro fenómeno, ya que se trata de una manufactura cristiana vinculada a las producciones del Románico en cuyo cuerpo y tapa los orfebres incluyeron unas deformadas y mal segmentadas inscripciones árabes, que tradicionalmente se interpretaron como meramente ornamentales.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Sobre las relaciones infantazgo y mecenazgo, véase: Martin, 2016: 97-136.

<sup>7</sup> Bango Torviso argumenta de manera perfectamente razonada la posibilidad de que la única promotora de la obra fuera en realidad la infanta Urraca, que, como afirma la *Crónica Silense*, dedicó buena parte de su vida al adorno y renovación del tesoro sagrado (Bango, 2011: 17).

<sup>8</sup> Un estudio pormenorizado de las inscripciones, junto con su transcripción, puede verse en Martínez, 2016: 23-62.



Fig. 3. Arqueta procedente de San Isidoro de León, c. 1001-1100. © Museo Arqueológico Nacional, Madrid, (n.º inventario 50867). Fotografía: Miguel Ángel Otero.

Continuando con el mecenazgo ejercido por las mujeres de la corte leonesa, al igual que la anterior, destaca su homónima sobrina Urraca que, como primera reina de la Corona leonesa, «hizo juntar y traer de diversas partes del mundo reliquias de muchos santos y ponerlas honrada y devotamente en cajas de plata y marfil y diólas a la dicha iglesia de san Isidoro» (Tuy, 1947: 57-8). No es aventurado afirmar, como ha hecho la doctora Martín, que algunas de estas últimas piezas puedan identificarse con objetos del tesoro isidoriano, como la arqueta andalusí conservada en el Museo Arqueológico Nacional (fig. 3) y cuya datación se ha situado en torno a su reinado (Calvo, 2001: 113). Si bien, las posibilidades se amplían a otras muchas otras arquetas y objetos si tenemos en cuenta que no tuvo porqué existir una correspondencia cronológica entre su manufactura y su adquisición.

De hecho, se ha apuntado la posibilidad de que otras piezas del tesoro pueden proceder de la donación realizada por la reina Sancha y su esposo Fernando en 1063 con motivo del traslado de las reliquias de san Isidoro desde Sevilla y en la que se hallaban diversas cajas ebúrneas y ricas telas.<sup>9</sup> Con todo, de la existencia del infantazgo desde el siglo X se deduce que estas fórmulas debieron de ser frecuentes desde tiempo atrás y que probablemente bajo este fenómeno se forjó parte del acopio de piezas anda-

<sup>9</sup> El privilegio de donación está recogido en Risco, 1787: ap. 79.

lusies que custodiaron palacios, monasterios y catedrales. El interés por este tipo de objetos suntuarios, no en vano, puede rastrearse desde al menos ese siglo, en el que la corte cristiana, además de manifestar un interés por los textiles y la eboraria andalusí, adoptó varias novedades con respecto a otras monarquías europeas como la inclusión de plantas centralizadas en la arquitectura palatina y religiosa (Nogales, 2018: 48).

#### EL AFIANZAMIENTO DEL PROCESO DE ACULTURACIÓN EN CASTILLA

Si aceptamos que el mudejarismo, como habitualmente se ha descrito, fue un fenómeno paulatino en el que los reinos cristianos fueron introduciendo diferentes elementos culturales de al-Ándalus, en este recorrido, el complejo arquitectónico fundado en 1187 por Alfonso VIII y Leonor de Plantagenet en Las Huelgas de Burgos supuso un punto de inflexión (fig. 4). Aquí, en una ciudad apenas islamizada (Pérez, 1995: 309),<sup>10</sup> frente a la reutilización de una arquitectura islámica, se encargó la realización de varios espacios palatinos inspirados en algunos de sus modelos que se adaptaron a las necesidades de la corte castellana.

En esta fundación, que también ha sido puesta en relación con la institución del infantazgo (Gayoso, 2000: 91-115), los miembros femeninos de la casa real volverían a detentar, al igual que en el caso de León, un papel determinante tanto en el gobierno y gestión de los bienes como en el ejercicio del mecenazgo (Rodríguez, 2017: 235-48). Así, encontramos a infantas como Berenguela, hija de los anteriores y más tarde regente y reina de Castilla, asumiendo el papel de gestora de las exequias reales de los miembros de su linaje (Abella, 2017: 191),<sup>11</sup> como más tarde lo haría con los enterramientos de la familia real su nieta y señora de Las Huelgas, la también infanta Berenguela, hija de Fernando III (Reglero, 2016).

Aunque no podemos conocer el alcance que ese desempeño tuvo en la selección de la indumentaria utilizada en las exequias y enterramientos reales, es fácil presuponer que no fue menor. Del panteón de Las Huelgas proceden mayoritariamente los lujosos textiles conservados hoy en el Museo de Telas Medievales que revelan el habitual uso de tejidos islámicos por los miembros de la corte castellana como garantes de la expresión de su potestad.<sup>12</sup> Algunas de las manufacturas andalusíes más significativas

<sup>10</sup> Coincidimos con la Dra. Sánchez Ameijeiras en que la frontera impuesta por la historiografía entre la arquitectura gótica y mudéjar no se contemplaba en el siglo XIII y, por tanto, es necesario un estudio integrado de este complejo (Sánchez, 1998: 78).

<sup>11</sup> Sirva como ejemplo la noticia en que se narra que «La noble reina [Berenguela] trasladó a su hermano el rey Enrique en un ataúd magníficamente aderezado al monasterio cercano a Burgos» (Jiménez, 1989: 338).

<sup>12</sup> Aunque no existe unanimidad, la denominada capilla de la Asunción o de las Claustillas pudo haber desempeñado la función de panteón real hasta que los sepulcros se trasladaron a la nueva iglesia (Carrero, 2004: 695-716 y Sánchez, 1998: 78).



Fig. 4. *Monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas*, Burgos. Fotografía: M.<sup>a</sup> José Zaparaín Yáñez.

de este conjunto pertenecieron de hecho a mujeres, como el forro del ataúd de la reina Leonor, las ropas y la extraordinaria almohada de la reina Berenguela (fig. 5) o la saya encordada, pellote y almohadas de Leonor de Castilla, reina de Aragón.<sup>13</sup> Estas piezas, que debieron de ser realizadas por encargo de la casa real castellana, repercutieron considerablemente en otras creaciones del complejo monástico, como en la decoración de las yserías del claustro de san Fernando, la capilla de la Asunción o el techo del Locutorio —en opinión de Ruiz Souza elaboradas en el tercer cuarto del siglo XIII y momento en que doña Berenguela, hermana de Alfonso X, era señora de Las Huelgas (Ruiz, 2007: 222) —, o en la ornamentación de sepulcros como el de la nieta de este último, la infanta y señora del monasterio doña Blanca (Yarza y otros, 2005: 65).

Estos testimonios constituyen una buena muestra del uso de la cultura material andalusí en el entorno femenino de la corte castellana y también del relevante papel que este desempeñó en el afianzamiento de una imagen identitaria para la emergente monarquía, que no haría sino consolidarse en adelante. A la muerte de los reyes fundadores y con el traslado de la corte a otras ciudades de la Corona, los espacios palatinos de Las Huelgas continuarían siendo utilizados por los monarcas para ceremo-

<sup>13</sup> Una descripción detallada de las mismas puede verse en el catálogo realizado por Concha Herrero Carretero en Yarza y otros, 2005: 168-73 y 228-36.



Fig. 5. *Almohada de la reina Berenguela*, c. 1180-1246. Monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas, Burgos (n.º inventario 00650512). © Patrimonio Nacional.

niales como la coronación de Alfonso XI, pero, como ha indicado Abella Villar, fuera de esos usos puntuales, se utilizaron cotidianamente por las infantas de la abadía e incluso algunos de ellos pueden ser identificados con «los palacios que mando fazer la infanta donna Blanca» que cita un documento datado en 1348 (Abella, 2017: 221).

No cabe duda, en todo caso, de que algunas de las prácticas vistas hasta el momento, y que se afianzaron en Las Huelgas, tendrían continuidad en otros reinados, como prueba el interés que seguirán alcanzando las ricas telas en la corte de Fernando III y Beatriz de Suabia o de Alfonso X y Violante de Aragón. De la primera, cuyo cuerpo fue enterrado en el panteón de Las Huelgas y trasladado posteriormente a la Capilla de los Reyes de la catedral de Sevilla, se conserva un extraordinario ajuar funerario compuesto por varias manufacturas andalusíes (Molina, 2014: 373-88), mientras que es bien conocida la importancia alcanzada por los tejidos en los ceremoniales de la corte alfonsí.

En la cuidada escenografía de estos últimos se consolidaría también el uso de tejidos para cubrir los sitios, así como de alfombras y guadamecés que, siguiendo una práctica de refinamiento heredada de al-Ándalus, servían para el revestimiento de suelos y estrados (Nogales, 2018: 51). Es frecuente desde entonces encontrar estas últimas en algunas de las principales ceremonias de la monarquía, como objeto habitual dentro de los enseres de las cámaras de reinas e infantas, así como formando

parte de sus bienes. De este modo, a finales del siglo XIII, los estrados para las audiencias de María de Molina estaban cubiertos con alfombras moriscas y los muros de su cámara con tapices en los que se representaban las armas de una reina que, como recientemente se ha puesto de relieve, es clave para entender la producción cultural en la transición entre los siglos XIII y XIV por la influencia que ejerció en el patrocinio y mecenazgo durante los reinados de Sancho IV, Fernando IV y Alfonso XI (Cañas, 2010: 109 y Rochwert, 2016). Con la fundación del Monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas de Valladolid y su panteón real se presentó como fiel continuadora de la empresa realizada por sus antepasados en Burgos, al tiempo que afianzó la continuidad dinástica y la imagen de poder de la realeza castellana. Esa perpetuidad del reino y su carácter glorioso vienen expresados de hecho en las jaculatorias en árabe de sus palacios de la Magdalena en los que se llevó a cabo la fundación vallisoletana (García y Ruiz, 2004: 4). La evidente deuda de estos últimos con las fórmulas constructivas y decorativas del sur hispánico y el decisivo papel que en su definición tuvo María de Molina<sup>14</sup> son, como el uso de los objetos suntuarios anteriormente mencionados, una prueba más del afianzamiento del componente visual de origen andalusí en la formulación de una imagen de prestigio y poder en el reino de Castilla.

El siglo XIII, no obstante, no solo permite revelar la importante labor que las mujeres desempeñaron en su gestación dentro de nuestras fronteras, sino también fuera de ellas. Son varias las que exportaron varias de las prácticas descritas a otros reinos europeos, como Blanca de Castilla (Minois, 2018: 379), que trasladó a la corte francesa el gusto por los ceremoniales lujosos, la eboraria y los tejidos islámicos y fue determinante para la introducción del color azul en las vestimentas regias siguiendo una fórmula puesta en práctica por su padre Alfonso VIII (Barrigón, 2015: 30-1) o Leonor de Castilla, esposa del rey Enrique I de Inglaterra, que a su llegada a Londres había preparado una estancia adornada con ricas telas de seda y suelos cubiertos de tapices (Tolley, 1991: 178).

#### UNA APROPIACIÓN CONSUMADA: LO ANDALUSÍ EN LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN DE PODER EN CASTILLA

El proceso de aculturación que abordamos acabaría consolidándose durante los reinados de Alfonso XI y Pedro I, en torno a los que Ruiz Souza situó la génesis del Estado moderno y una reinteriorización de la Corona de Castilla, que, en el terreno artístico, propició un acercamiento hacia la floreciente realidad cultural del reino nazarí de Granada (Ruiz, 2004: 24). Fue también en este contexto en el que se forjó un modelo

<sup>14</sup> Sobre estos palacios, véase: Gutiérrez, 1999: 71-83.



Fig. 6. *Convento de Santa Clara*, fachada del Palacio, c. 1355-1361, Astudillo, Palencia.

palatino especializado que, tomando como referente la arquitectura de al-Ándalus, se iniciaría en complejos como los de Astudillo (fig. 6) y Santa Clara de Tordesillas y culminaría en el palacio de Pedro I del Alcázar de Sevilla (Ruiz, 2013: 305-31).

La escasez de restos conservados del primero y su carácter más modesto lo relegaron durante décadas a un segundo plano en la historiografía, pero algunas investigaciones recientes han encontrado en este palacio de Astudillo, íntimamente relacionado con la figura de María de Padilla, el primer eslabón de ese modelo destinado a reafirmar la autoridad real (Almagro, 2013: 29-30). Todo apunta a que, en 1353, sobre una residencia preexistente de su propiedad, María de Padilla fundó un monasterio de clarisas junto al que se erigiría el nuevo palacio. Su implicación en el proyecto, la ausencia de testimonios que documenten la presencia del rey en Astudillo y la influencia que en la política tuvo quien *de facto* ejercía como reina de Castilla han llevado a deducir que fue María de Padilla quien lideró la construcción a fin de contar con un espacio simbólico y protocolario adaptado a sus necesidades representativas (Gumiel, 2021: 196).

Este planteamiento abre las puertas a reconsiderar el protagonismo que esta figura pudo tener también a la hora de incorporar a este modelo palatino algunas de sus principales características, como los salones con alhanías ubicados en torno a un pa-



Fig. 7. *Monasterio de Nuestra Señora de Gracia*, fachada del Palacio, Madrigal de las Altas Torres, Ávila.

tio porticado o la fachada monumental dotada de un «balcón de apariciones». De hecho, este último elemento, desde donde el propietario se exhibía públicamente, que actuaba como símbolo de dominio sobre el entorno y que es común a todas las empresas constructivas realizadas durante el reinado de Pedro I, pudo ser exportado más tarde al palacio navarro de Olite por la reina Leonor de Trastámara (Ruiz, 2013: 320). Una hipótesis nada descabellada teniendo en cuenta que la dinastía Trastámara daría continuidad a este modelo de palacio y hallaría en él, junto a otros elementos culturales andalusíes, un signo de identidad.

La escasez de fuentes no siempre permite calibrar el grado de implicación que las reinas asumieron a la hora de definir la arquitectura y la escenografía del poder, pero, como ha afirmado Pelaz Flores, tuvieron la capacidad de caracterizar espacios altamente representativos como sus cámaras, algunas como María de Molina, Catalina de Lancaster o Isabel I aprovecharon la carga semántica de edificios como el alcázar de Segovia y el palacio especializado se vio enriquecido gracias al significado que le otorgaban la reina y sus estancias (Pelaz, 2021: 79-101). Así, algunas de ellas debieron de ser determinantes a la hora de configurar la imagen de palacios reales como los de Arévalo y Madrigal de las Altas Torres (fig. 7) —tradicionalmente vinculados al arte mudéjar—, pues ambas poblaciones formaban parte del patrimonio de las consortes

de Castilla desde que en el siglo XIV fueran entregadas a María de Molina y aquellos fueron residencia asidua y predilecta de reinas como Isabel de Portugal, segunda esposa de Juan II (Cañas, 2009: 136). Igualmente, conocemos que la primera de sus mujeres, María de Aragón, adornaba su capilla con varios frontales entre los que se hallaba uno «de azeytuni pichulado morisco de colores» (Cañas, 2010: 144) y que Juana de Portugal, segunda esposa de Enrique IV, disponía de unas casas propias en Segovia que se remodelaron en 1462 con trabajos de yesería y carpintería, entre los que se encontraban «dos çielos que se fisieron en las dichas dos cámaras» (Cañas, 2009: 136-7), probablemente obra del maestro mudéjar Xadel Alcalde.

Adoptando otro de los refinados usos de la cultura andalusí, esta reina, cuyo ajuar doméstico fue especialmente lujoso, realizó importantes gastos en perfumes, muchos de ellos procedentes de Sevilla. Juana de Portugal, además, alcanzó un enorme protagonismo en los diferentes ceremoniales de la corte, en los que sustituyó con frecuencia al rey. Como otras reinas, su presencia en ellos fue determinante a la hora de configurar esa imagen de autoridad y prestigio fuertemente cimentada sobre elementos culturales tomados de al-Ándalus. En este sentido, es bien conocido el relato sobre las audiencias concedidas en 1466, en Segovia y Olmedo, al barón León de Rosmithal, en las que la reina estaba sentada junto al rey «en tierra», en un ambiente ritual caracterizado por las prácticas «a la usanza morisca» (García, 1999: 278). Un testimonio más de la cristalización de un fenómeno en una corte que gustaba de montar a la jineta, usar arreos y jaeces para el engalanamiento de la caballería (Nogales, 2019: 37-84), los vestidos, músicas y danzas «a la morisca», tener en palacio animales exóticos como leones y leopardos o adornar sus jardines con especies orientales; y en la que se consolidó la denominada guardia morisca o el servicio de las afamadas parteras moras, como doña Hançe, que asistió a la reina Juana.<sup>15</sup>

A finales del siglo XV, buena parte de estos gustos y prácticas continuarían integrando el poliédrico panorama cultural de la corte de Isabel I, donde consta la existencia de un nutrido número de musulmanes trabajando a su servicio y desempeñando diversos oficios; y, si bien es cierto que a lo largo de su reinado hizo gala de un gusto variado, abundan las referencias en las que la tradición andalusí se manifiesta tanto en la arquitectura, mobiliario, ajuar doméstico, joyas y vestimentas como en los ceremoniales cortesanos.<sup>16</sup> En sus apariciones públicas, la Reina Católica a menudo es descrita engalanada con sedas y telas ricas y entre su vestuario abundan los alharemes, marlotas, albarnoces, jubones y ceñidores moriscos, tocados orientales, bracamontes, pulseras y otras joyas moriscas e incluso prendas interiores de este estilo (Gómez, 2020: 178-96).

<sup>15</sup> Varios de estos datos pueden extraerse del estudio de Ladero (1991: 237-274).

<sup>16</sup> Recomendamos la amplia información que sobre la corte de Isabel I aportan los estudios de Domínguez (1993) y Fernández (2002).

En suma, nuevas muestras del protagonismo que las mujeres de la monarquía tuvieron en la perpetuación de aquellos componentes de la cultura andalusí con los que se construyó una imagen distintiva y que, lejos de desaparecer, seguirían integrando el rico escenario cultural de la Corona de Castilla durante la Edad Moderna.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABELLA VILLAR, Pablo (2017): «Espacio áulico y clausura de féminas en el monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas de Burgos», en *Mujeres en silencio: El monacato femenino en la España Medieval*, José A. García y Ramón Teja (coords.), 185-221, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real.
- ALMAGRO GORBEA, Antonio (2007): «Los palacios de tradición andalusí en la Corona de Castilla: Las empresas de Pedro I», en *El legado de al-Ándalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*, Manuel Valdés (coord.), 245-281, Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León.
- (2013): «Los palacios de Pedro I. La arquitectura al servicio del poder», *Anales de Historia del Arte*, 23, 2: 25-49.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José (1859): *Discursos leídos ante la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando en la recepción pública de Don José Amador de los Ríos (19 de junio de 1859)*, Madrid: Imprenta de José Rodríguez.
- BANGO TORVISO, Isidro G. (2011): «La renovación del tesoro sagrado a partir del concilio de Coyanza y el taller real de orfebrería de León. El arca Santa de Oviedo (1072)», *Anales de Historia del Arte*, 21, 2: 11-68.
- BARRIGÓN MONTAÑÉS, María (2015): «Alfonso VIII de Castilla y el color azul: nuevas investigaciones sobre un rey medieval a la vanguardia de la moda», *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, 202: 16-33.
- CALVO CAPILLA, Susana (2001): «Arqueta», en *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía. Estudios y catálogo I*, Isidro G. Bango (coord.), 113, Valladolid: Junta de Castilla y León.
- CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula (2009): «Las casas de Isabel y Juana de Portugal, reinas de Castilla. Organización, dinámica institucional y prosopografía (1447-1496)», en *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa. Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX) I*, José Martínez y María Paula Marçal (coord.), 9-233, Madrid: Polifemo.
- (2010): «La cámara de Juan II: vida privada, ceremonia y lujo en la Corte de Castilla a mediados del siglo XV», en *Evolución y estructura de la Casa Real de Castilla*, Andrés Gamba y Félix Labrador (coords.), 81-196, Madrid: Polifemo.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo (2004): «Observaciones sobre la topografía sacra y cementerial de Santa María la Real de Las Huelgas, en Burgos, y su materialización arquitectónica», en *La clausura femenina en España: actas del simposium*, 695-716, Madrid: Ediciones Escorialenses.

- COSMEN ALONSO, María Concepción y María Victoria HERRÁEZ ORTEGA (2012): «Algunas cuestiones en torno a la escultura del noroeste peninsular en la época de Alfonso VI», en *Alfonso VI y su legado. Actas del Congreso Internacional IX Centenario de Alfonso VI (1109-2009)*, Carlos Estepa, Etlvina Fernández y Javier Rivera (coords.), 201-214, León: Diputación Provincial.
- DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael (1993): *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid: Alpuerto.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, Álvaro (2002): *La Corte de Isabel I. Ritos y ceremonias de una reina (1474-1504)*, Madrid: Dykinson.
- GARCÍA FLORES, Antonio y Juan Carlos RUIZ SOUZA (2004): «El Palacio de María de Molina y el monasterio de Las Huelgas de Valladolid: un conjunto inédito de yeserías decorativas hispanomusulmanas», *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 160: 2-13.
- GARCÍA MERCADAL, José (1999): *Viajes de Extranjeros por España y Portugal I*, Salamanca: Junta de Castilla y León.
- GAYOSO, Andrea (2000): «The Lady of Las Huelgas: A Royal Abbey and its Patronage», *Cîteaux. Commentarii Cistercienses*, 51, 1-2: 91-115.
- GÓMEZ-CHACÓN, Diana Lucía (2020): «Vestir a una Reina. Moda y lujo en la corte castellana del siglo XV», en *Coleccionismo, mecenazgo y mercado Artístico: Orbis Terrarum. IV Congreso Internacional*, Antonio Holguera, Ester Prieto y María Uriondo (coords.), 178-196, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel (1929): *Historia de la España musulmana*, Barcelona: Labor.
- GUMIEL CAMPOS, Pablo (2021): «El palacio de Astudillo al servicio de la reina María de Padilla», *De Medio Aevo*, 10, 1: 181-199.
- GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (1999): «Los palacios de la Magdalena. Contribución al estudio de las residencias reales de Valladolid», en *Valladolid. Historia de una ciudad. Congreso Internacional I*, 71-83, Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.
- HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria, María Concepción COSMEN, Etlvina FERNÁNDEZ, Manuel VALDÉS, Dolores TEIJEIRA y Dolores CAMPOS (2000): *El Patrimonio artístico de San Benito de Sahagún. Esplendor y decadencia de un monasterio medieval*, León: Universidad de León.
- JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo (1989): *Historia de los hechos de España*, trad. Juan Fernández Valverde, Madrid: Alianza.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel (1991): «1462: Un año en la vida de Enrique IV, rey de Castilla», *En la España medieval*, 14: 237-274.
- MARTIN, Georges (2010): «Hilando un reinado. Alfonso VI y las mujeres», *E-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 10, disponible en línea en <<http://journals.openedition.org/e-spania/20134>> [última consulta: 23 de julio de 2022].
- MARTIN, Therese (2011): «Mujeres, hermanas e hijas: el mecenazgo femenino en la familia de Alfonso VI», *Anales de Historia del Arte*, 21, 2: 147-179.
- (2016): «Fuentes de potestad para reinas e infantas: el infantazgo en los siglos centrales de la Edad Media», *Anuario De Estudios Medievales*, 46, 1: 97-136.

- MARTÍNEZ NÚÑEZ, María Antonia (2016): «Inscripciones árabes en la Catedral de Oviedo: El Arca Santa, la Arqueta del Obispo Arias y la Arqueta de Santa Eulalia», *Territorio, Sociedad y Poder: Revista de Estudios Medievales*, 11: 23-62.
- MINOIS, Georges (2018): *Blanche de Castille*, París: Perrin.
- MOLINA LÓPEZ, Laura (2014): «El ajuar funerario de Beatriz de Suabia: elementos para una propuesta iconográfica del simulacro de la reina en la Capilla de los Reyes de la Catedral de Sevilla», *Anales de Historia del Arte*, 24: 373-388.
- MORALES, Alfredo J. (2006): «El alcázar del rey don Pedro I y los palacios mudéjares sevillanos», en *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*, María del Carmen Lacarra (coord.), 233-260, Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- NOGALES RINCÓN, David (2018): «A la usanza morisca: el modelo cultural islámico y su recepción en la corte real de Castilla», *Ars Longa*, 27: 45-64.
- (2019): «Monta a la gineta y sus proyecciones caballerescas: de la frontera de los moros a la corte real de Castilla (siglos XIV-XV)», *Intus-Legere Historia*, 13, 1: 37-84.
- PELAZ FLORES, Diana (2021): «Espacio palatino y comunicación política en la corte de las reinas castellanas (siglos XIII-XV)», *Studia Historica. Historia Medieval*, 39, 2: 79-101.
- PÉREZ GIL, Javier y Juan José SÁNCHEZ BADIOLA (2002): *Monarquía y Monacato en la Edad Media Peninsular: Alfonso VI y Sahagún*, León: Universidad de León.
- PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1995): «El primer mudéjar castellano: casas y palacios», en *Casas y palacios en Al-Andalus: siglos XII-XIII*, Julio Navarro (ed.), 303-314. Madrid: Lunweg.
- PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1996): «El mudéjar, una opción artística en la corte de Castilla y León», en *Historia del Arte de Castilla y León. Arte mudéjar*, Javier Rivera (coord.), 129-222, Valladolid: Ámbito.
- REGLERO DE LA FUENTE, Carlos M. (2016): «Las señoras de Las Huelgas de Burgos: infantas, monjas y encomenderas», *E-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 24, disponible en línea en <<http://journals.openedition.org/e-spania/25542>> [última consulta: 12 de agosto de 2022].
- RISCO, Manuel (1787): *España Sagrada, tomo XXXVI: memorias de la santa iglesia esenta de León, concernientes a los cinco últimos siglos...*, Madrid: Blas Román.
- ROCHWERT-ZUILI, Patricia (2016): «El mecenazgo y patronazgo de María de Molina: pruebas e indicios de unos recursos propagandísticos y didácticos», *E-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 24, disponible en línea en <<http://journals.openedition.org/e-spania/25549>> [última consulta: 29 de julio de 2022].
- RODRÍGUEZ, Ana (2017): «La estirpe de Leonor de Aquitania. Legitimidad femenina y poder regio entre los siglos XII y XIII», en *Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra: confluencias artísticas en el entorno de 1200*, Marta Poza y Diana Olivares (coords.), 235-248, Madrid: Universidad Complutense.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos (2004): «Castilla y al-Ándalus. Arquitecturas aljamiadas y otros grados de asimilación», *Anuario del Departamento de Historia y teoría del Arte*, 16: 17-44.
- (2007): «Al-Ándalus y cultura visual: Santa María la Real de Las Huelgas y Santa Clara

- de Tordesillas. Dos hitos en la asimilación de al-Ándalus en la reinteriorización de la Corona de Castilla», en *El legado de al-Ándalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*, Manuel Valdés (coord.), 205-242, Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León.
- (2009): «Toledo entre Europa y al-Andalus en el siglo XIII. Revolución, tradición y asimilación de las formas artísticas en la Corona de Castilla», *Journal of Medieval Iberian Studies*, 1, 2: 233-271.
- (2013): «Los espacios palatinos del rey en las cortes de Castilla y Granada. Los mensajes más allá de las formas», *Anales de Historia del Arte*, 23, 2: 305-331.
- SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío (1998): «El “çementerio real” de Alfonso VIII en Las Huelgas de Burgos», *Semata: Ciencias Sociais e Humanidades*, 10, 77-109.
- TOLLEY, Tomas (1991): «Eleanor of Castile and the “Spanish” Style in England», en *England in the thirteenth century: Proceedings of the 1989 Harlaxton Symposium*, Mark Ormrod (ed.), 167-192, Stamford: Watkins.
- TUY, Lucas de (1947): *Milagros de San Isidoro*, León: s/e.
- YARZA, Joaquín, José C. VALLE, María Jesús GÓMEZ, Francesca ESPAÑOL, German NAVARRO, Amalia DESCALZO y Concha HERRERO (2005): *Vestiduras ricas. El Monasterio de Las Huelgas y su época 1170-1340*, Madrid: Patrimonio Nacional.

## Salvación y memoria femenina. Los proyectos funerarios de las mujeres de la casa Velasco en el siglo xv<sup>1</sup>

ELENA PAULINO MONTERO<sup>2</sup>

UNED

En las últimas décadas ha surgido un renovado interés por el estudio de la actividad artística femenina en la Edad Media, tanto como artistas como promotoras, consumidoras u observadoras de las obras de arte (Easton, 2016). Sin duda, una de las vías privilegiadas de estudio ha sido el del patrocinio artístico (Pastan y White, 2017), que hasta los años ochenta del siglo pasado se había centrado de manera preferente en las figuras masculinas de la élite. A partir de las últimas décadas del siglo xx, en el contexto de los diferentes giros teóricos que transformaron la disciplina de la historia del arte, otro tipo de promotores entraron en el foco de interés: mercaderes, burgueses, mujeres de la nobleza, reinas o monjas. No obstante, en el caso de las mujeres, muchas veces se han estudiado figuras aisladas y se ha puesto en el punto de mira a personajes que se han considerado excepcionales porque se consideraba que trascendían las barreras sociales impuestas a su género. De esta forma se ha creado un paradigma de la excepcionalidad en el que, paradójicamente, los estudios sobre las promotoras artísticas han confirmado su marginación historiográfica (Martin, 2012: 1-2).

En los últimos años, diversos estudios han puesto el foco en las mujeres para colocarlas en el centro de las prácticas artísticas de la Edad Media, sin caer en generalizaciones esencialistas que limen diferencias. Es preciso tener en cuenta la variabilidad y la posibilidad de cambio en la posición de una misma mujer en función de otros elementos como la raza, la clase, la posición social, el estado civil o la edad (Rodríguez, 2012). Esta flexibilidad permite a las mujeres adoptar roles de poder que no siempre eran subversivos (Livingstone, 2015). En ocasiones, sin llegar a la transgresión, podían

<sup>1</sup> Este artículo se enmarca dentro del proyecto MARCAM: «Las mujeres y las artes en la Castilla medieval (siglos XII-XV): Promoción, recepción y capacidades de acción», PID2021-128754NA-I00, financiado por el Ministerio de Innovación y Ciencia.

<sup>2</sup> <<https://orcid.org/0000-0003-4722-2295>>.

usar diversos recursos para expandir su capacidad de actuación y, dentro del marco de las expectativas sociales,<sup>3</sup> negociar su posición dentro del sistema.

En este sentido, más allá del incremento de la nómina de mujeres artistas o promotoras, se ha generado un nuevo interés por encontrar vías alternativas de estudio que partan de la naturaleza comparatista de los estudios de género y que transformen el modelo interpretativo que ha naturalizado su ausencia (Martin, 2012: 5-8). Entre esas vías alternativas de estudio se ha planteado, por una parte, el análisis del patrocinio artístico femenino dentro de la multiplicidad de estrategias al servicio de las mujeres. Por otra parte, se ha destacado la necesidad de ir más allá y plantear explícitamente el problema del sexo femenino, es decir, de la idea de la feminidad y/o la experiencia de ser una mujer en la Edad Media, y buscar hasta qué punto las ideologías sexuales (dominantes o subversivas) afectaron a sus elecciones, a sus imágenes o a sus representaciones. No se trata tanto de encontrar si hay algo específicamente femenino en las producciones artísticas de las mujeres, sino, al contrario, valorar hasta qué punto el género puede convertirse en una herramienta interpretativa que enriquezca nuestra visión sobre esas producciones concretas y sobre el arte medieval.

Desde este punto de partida, este artículo se centra en el análisis de la promoción artística de un grupo de mujeres de la familia Velasco durante el siglo xv. Aborda de manera particular la gestión del panteón funerario y de la memoria póstuma de estas mujeres, puesto que existe documentación escrita y material al respecto. Estudiaremos las diversas estrategias que desarrollaron cuatro promotoras: Beatriz Manrique y Mencía de Mendoza, casadas con los cabezas de linaje, y dos de sus hijas: Leonor de Velasco, abadesa en Medina de Pomar, y Mencía de Velasco, que no se casó pero no perdió su condición seglar. Todas ellas utilizaron diferentes recursos a su alcance para desarrollar programas adaptados a sus circunstancias particulares. Su relación con la familia, sus necesidades de autorrepresentación, la visión de su propia individualidad y, desde luego, su experiencia como mujeres, viudas, madres o hijas y las diferencias de estatus, independencia y capacidad de acceso a recursos económicos marcaron su actividad.

#### LA POSICIÓN DE LAS MUJERES EN EL LINAJE VELASCO

En el siglo xv el linaje de los Velasco estaba plenamente consolidado. Desde hacía varias generaciones eran camareros reales y merinos mayores de Castilla, cargos que habían conseguido patrimonializar e incluir en sus mayorazgos, y desde 1430 entraron a formar parte de la nobleza titulada, con la obtención del condado de Haro. Sin

<sup>3</sup> Coolidge, 2011: 45 y ss. Un ejemplo de estas actuaciones en el caso de las mujeres de la burguesía valenciana, en Miquel, 2021: 53-55.

embargo, su origen, como el de muchas otras familias nobiliarias del momento, no se remontaba más allá de dos siglos. En 1220, aparecen documentados por primera vez ocupando una cierta posición entre la élite local de Bisjueces, probablemente gracias a su madre, Elvira Gómez de Bisjueces, descendiente de un noble local asentado en el área desde la segunda mitad del siglo XII (Jular, 1996: 144-7 y 2001: 155). Los Velasco fueron conscientes de que su primera implantación en la élite castellana era debida a esta rama de Bisjueces, pues, como indicó el IV condestable en su historia familiar «nunca fue Bisjueces su solar ni se llamó ninguno dellos por nombre ni sobrenombre ni apellido al Biçueces sino de Uelasco porque su naturaleza y solar es como se a dicho la casa y solar de Uelasco que ay en Trasmiera y de allí binieron a Biçueces».<sup>4</sup>

Por otra parte, las fuentes también revelan con claridad cómo desde el inicio de su ascenso la línea materna fue fundamental. Los Velasco durante los primeros cien años de su historia recurrieron frecuentemente al matrimonio hipergámico, a través del que ampliaron sustancialmente su señorío, ascendieron socialmente y adquirieron nuevas posiciones en la corte (Paulino, 2020: 23-45). Es revelador que el primer mayorazgo que se conserva de la familia sea obra de una mujer, doña Mayor de Castañeda, con los territorios que ella aportó a la familia. Perteneciente a un círculo social más alto, otorgó este mayorazgo enunciando con claridad sus motivaciones: «E por quanto en los linajes de los grandes e buenos sienpre se usó de fazer mayoría para el fijo varón».<sup>5</sup> A partir del siglo xv, la política matrimonial de los Velasco buscó menos incremento territorial y económico y se centró en afianzar su posición en la corte y establecer alianzas políticas entre los diferentes linajes. La estrategia matrimonial del linaje culminó a principios del siglo xvi, cuando Bernardino Fernández de Velasco se casó con Juana de Aragón, hija natural de Fernando el Católico (Paulino, 2020: 45).

Esta estrategia no fue exclusiva de la familia Velasco, aunque en este caso fue utilizada con regularidad a lo largo de su historia, pero determinó que las mujeres del linaje partieran de una posición social y económica que debe ser tenida en cuenta. Su origen facilitó que tuvieran acceso, al menos teóricamente, a recursos económicos propios. Estos se materializaban en la recuperación de la dote y las arras tras la viudedad,<sup>6</sup> pero también hay que tener en cuenta la obtención de juro de heredad, donaciones de los reyes, legítimas de herencia y posesión de joyas durante sus matrimonios.<sup>7</sup> La capacidad económica real de estas mujeres está todavía sin estudiar y las

<sup>4</sup> Biblioteca Nacional de España, Ms. 3238, f. 10v.

<sup>5</sup> Archivo Histórico Nacional, codex 1127, doc. 1, f.1r.

<sup>6</sup> La recepción efectiva de estas cantidades muchas veces no llegaba a realizarse en vida de las mujeres, y el detentor del mayorazgo, como deudor de esa cantidad, era emplazado a cumplir con determinadas mandas testamentarias por ese valor. Es el caso de Beatriz de Manrique: Archivo Histórico de la Nobleza (AHNOB), Frías, C. 598, D. 38, f. 4r (Pereda, 2012: 479).

<sup>7</sup> Sobre esta cuestión para el caso de Mencía de Mendoza, véase Perea, 2014: 107.

referencias que se pueden entresacar de sus testamentos, así como de las escrituras de donaciones a monasterios y fundaciones religiosas parecen indicar una capacidad económica variable pero significativa.<sup>8</sup>

Por otra parte, el hecho de que estas mujeres pertenecieran a familias de la nobleza consolidadas también facilitó que fueran mujeres con una educación relevante, aunque desconozcamos en gran medida en qué consistía y cómo pudo llevarse a cabo.<sup>9</sup> Los testamentos de Beatriz Manrique y de su nieta, Mencía de Velasco, hacen referencia a que ambas poseyeron una biblioteca propia (Pereda, 2012: 981; Villagrasa y Jular, 2022). Por su parte, Juana de Aragón fue la principal compradora de libros en la almoneda de Isabel la Católica e impulsora de la primera traducción del *Infierno* de Dante al castellano y su traductor, que se declara su servidor, elogia su formación no en «oçiosidad ni en vanos ejercicios muliebres mas en letras y revolución de libros» (Ruiz, 2004: 138; Hamlin, 2013: 107-16). Además, la formación, intereses y relaciones familiares de todas ellas les permitieron un acceso a modelos culturales variados que integraron y adaptaron a sus propias necesidades.

Paradójicamente, los Velasco son una de las pocas familias castellanas que impuso una cláusula de agnación estricta en su mayorazgo desde mediados del siglo xv.<sup>10</sup> De esta manera, el linaje, sus posesiones y su memoria solo podrían ser heredados por varones hijos de varones y se excluía por completo la línea sucesoria de las mujeres. Esto trajo aparejados no pocos conflictos y reivindicaciones, entre los que destaca el pleito que enfrentó a Mencía de Mendoza con su primogénito (Pereda, 2005: 59-66). En él se debatían cuestiones como la posición de Mencía o su aportación al patrimonio material e inmaterial de la familia. Mencía no había sido la primera en enfrentarse a sus herederos en defensa de su patrimonio, sus derechos y de su papel de liderazgo familiar. A finales del siglo anterior, María Sarmiento había protagonizado un conflicto similar con su hijo Juan de Velasco (Paulino, 2020: 30-1).

## LA NEGOCIACIÓN DE LA MEMORIA FEMENINA EN LOS ESPACIOS FUNERARIOS DE MEDINA DE POMAR

Como hemos indicado, las mujeres de la familia Velasco, como otras nobles de su época, tuvieron una posición, una formación y un acceso a una serie de recursos económicos suficientes como para poder encargarse de sus propios enterramientos. Dentro de las expectativas de la época estaba el que desarrollaran proyectos funerarios

<sup>8</sup> Una excepción en la figura de Mencía de Velasco estudiada por Villagrasa y Jular (2022).

<sup>9</sup> Sobre estas cuestiones sigue siendo relevante el estudio de Beceiro (1999). Véase más recientemente Aram (2008).

<sup>10</sup> AHNOb, Frías, C. 236, D. 12.

para ellas o sus maridos y que se encargaran de gestionar su memoria terrena y su salvación futura. Además, la realización de proyectos funerarios permitía crear, activar y visualizar las ambiciones de estas mujeres en la vida terrena, preservar su fama y proyectar su memoria y la de su linaje hacia el futuro (Van Houts, 1999). Como ha señalado Pereda en su estudio sobre Beatriz Manrique y Mencía de Mendoza (2012: 971-3), las mujeres de la familia Velasco, como otras mujeres de su tiempo, pudieron modelar su patrocinio artístico en un lenguaje de una gran sofisticación, que se adaptaba a sus necesidades específicas y que incluía la arquitectura, la pintura, la escultura, la liturgia, los textiles, la iluminación y otros elementos efímeros. A través de ellos materializaron su propio estatus, visualizaron su propia posición respecto a la familia, contribuyeron a proyectos conjuntos o reivindicaron su propia individualidad y expresaron sus deseos de salvación, que sin duda tuvieron que ver con sus propias experiencias vitales y sociales.

En 1471, Beatriz Manrique firmó su testamento en el monasterio de Medina de Pomar.<sup>11</sup> En él indicaba cómo deseaba pasar sus últimos momentos, detallaba su liturgia funeraria y especificaba las memorias, misas y actos de caridad que debían desarrollarse en el futuro. También se preocupaba por dos retablos que había encargado en Flandes y que debían ser terminados lo más pronto posible. Felipe Pereda ha identificado una de estas tablas con la obra *María Reina de los Cielos* (fig. 1), atribuida al maestro de Santa Lucía y conservada en Washington (Pereda, 2012: 951-71). En su estudio analizó la liturgia funeraria explicitada en el testamento de Beatriz Manrique en relación con la iconografía específica de esta obra y a las devociones particulares expresadas en sus mandas funerarias. Este análisis resulta de gran interés, pues muestra hasta qué punto la primera condesa de Haro utilizó una serie de recursos, como la liturgia y la iconografía, como vehículo de expresión propia. Es importante destacar también que esta tabla flamenca es uno de los encargos más tempranos de este tipo en Castilla y refleja el refinamiento del patrocinio artístico de Beatriz y su decisiva apuesta por la modernidad artística. Esta apuesta, además, reflejaba las decisiones particulares de la condesa, en oposición a las de su marido, y le permitían modificar un espacio que, en principio, minimizaba su individualidad.

Su marido, el conde de Haro, había reformado la iglesia del monasterio de Medina de Pomar, fundado por sus ancestros, construyendo una nueva cabecera centralizada en la que reestructuró el panteón familiar (Pereda y Rodríguez, 1997: 22; Paulino, 2020: 105-10). En este nuevo panteón funerario se visibilizaban las ideas del conde sobre su propio linaje. Se restringía el espacio a la línea principal, colocando a los cabeza de linaje y sus mujeres en arcosolios en las paredes de la capilla mayor, y a los padres y al abuelo del conde en el centro de la misma. De esta forma, la arquitectura desplegaba

<sup>11</sup> AHNOB, Frías, C. 598, D. 38, f. 4r



Fig. 1. Maestro de la Leyenda de Santa Lucía (atr.), *María Reina de los Cielos*, c. 1470-1480. © National Gallery of Art, Washington.

un árbol genealógico agnaticio que culminaba en la tumba del propio conde y su mujer bajo el arco de entrada al presbiterio. El conde se involucró de manera directa en las obras, tal y como se trasluce en su testamento, en el que encontramos órdenes directas al mayordomo encargado de las mismas y menciones a los pagos y plazos que debía cumplir el arquitecto escogido. Sin embargo, sus elecciones artísticas para el monasterio y, de forma particular para su propio enterramiento, distaron de la vanguardia arquitectónica castellana que comenzaba una nueva y brillante andadura en Burgos (Alonso, 2011: 47-9). El conde de Haro diseñó una estrategia de autorrepresentación basada en la idea de la humildad, ligada a su ideal de caballero cristiano (Paulino, 2014: 112-20) y que culminaba en su tumba «llana», bajo el arco del presbiterio, en el que estarían labrados una serie de ángeles con su escudo y el de su mujer, sus divisas y una serie de elementos alusivos a la orden franciscana.<sup>12</sup>

En este contexto arquitectónico, el retablo encargado por la condesa transformaba profundamente el espacio en el que se insertaba. A través de la sarga que lo cubriría, identificada por Pereda y conservada en el Museo del Prado (2012: 968-70),<sup>13</sup> los escudos de Beatriz destacarían en el entorno de la capilla. Estos escudos aparecen flan-

<sup>12</sup> AHNOB, Frías, C. 598, D. 13, ff. 2r-2v.

<sup>13</sup> Con el número de inventario P007023.



Fig. 2. Circulo del Maestro de la Visitación y Maestro de Oña, *Retablo de la Flagelación* (detalle), c. 1490. © Museo de Bellas Artes de Asturias (donación Plácido Arango), Oviedo.

queando el escudo de los Velasco, situado por tanto en el espacio de honor heráldico. No obstante, el hecho de que se reprodujeran los escudos de Beatriz en color, frente al resto de la obra en grisalla, y el hecho de que se doblase el número de escudos femeninos frente al masculino permitía subvertir de manera sutil esta preeminencia. La estética de estos retablos, su novedad, su alto precio y su origen importado contribuían al prestigio y modernidad de una capilla en la que la arquitectura había sido diseñada partiendo de unas elecciones diversas. La iconografía se insertaba dentro de las tradiciones marianas franciscanas, apropiadas para el espacio para el que estaba concebida y en convergencia con las tradiciones devocionales de su marido. No obstante, la sarga con las escenas de la Anunciación y la Visitación, junto a la tabla mostrando la Asunción de la Virgen y sus asociaciones con la Inmaculada Concepción, así como la liturgia mariana que Beatriz planificó tan cuidadosamente para su funeral y sus memorias, transformaban un espacio masculino y agnaticio, reivindicando una experiencia femenina de la salvación.

Su hija Leonor de Velasco recurrió a unas estrategias similares. Se ha relacionado con la donante que aparece retratada en el Retablo de la Flagelación, hoy en el Museo de Bellas Artes de Asturias (Yarza, 1999: 73-83). Este retablo es de grandes dimensiones y fue encargado a uno de los pintores más relevantes del momento en el entorno burgalés. Aunque no alcanza la espectacularidad de la obra encargada por su madre

en Flandes, este retablo poseía una capacidad similar de alterar el espacio para el que estaba concebido. En su estudio, Yarza no descarta que hubiera podido ser realizado para el altar mayor de la iglesia. Sin embargo, teniendo en cuenta sus particularidades, así como su solapamiento con el encargo de Beatriz a Flandes, nos parece más probable que este retablo fuera encargado para el altar de la clausura, es decir, el altar frente al que rezaban las monjas y frente al que se llevaban a cabo las ceremonias funerarias cuando una de ellas moría.

Nos gustaría destacar aquí dos elementos de este retablo. En primer lugar, la aparición del retrato de la donante con rasgos más o menos veristas, teniendo en cuenta las limitaciones del pintor (Yarza, 1999: 73-83). En segundo lugar, la iconografía pasional del retablo. Yarza ya señaló, por una parte, la peculiaridad de que la tabla central estuviera dedicada a la flagelación, aunque el tema en sí mismo aparezca en otras muchas obras. La iconografía pasional y, especialmente, la escena central de la flagelación de la que Leonor es testigo directo (fig. 2) han sido relacionadas con la espiritualidad de las monjas del momento, en relación con la expansión de la *devotio moderna* y con la reforma de las órdenes religiosas en el siglo xv (Yarza, 1999: 91-109). Esta interpretación cobra una nueva dimensión a la luz de los distintos trabajos que se han realizado sobre la espiritualidad femenina bajomedieval y sobre todo si se tiene en cuenta la interrelación entre las prácticas devocionales y artísticas de las monjas (Hamburguer, 1997; Bildhauer, 2006; Bynum 2007). En ellos se ha puesto de manifiesto la trascendental importancia de la contemplación de la sangre de Cristo como desencadenante de profundas experiencias emocionales, la fuerza creativa en torno a las ideas sobre la feminidad y el carácter creador del cuerpo y las heridas de Cristo (Bynum, 1984 y 2012), la idea de la mirada y la carne, la penetración, la flagelación, las metáforas visuales de redención y la idea de la unión mística con Cristo. Esta última cuestión, por otra parte, estaba continuamente presente en la literatura clarisa a través de la idea del desposorio místico.

De esta manera este retablo presenta una experiencia profundamente femenina de la salvación, una particular, en este caso, de la vida religiosa de Leonor dentro de la clausura del monasterio. Esta lectura femenina y salvífica alcanzaría todo su potencial al activarse en las misas funerarias de las monjas dentro de la clausura. Se ha atribuido este programa iconográfico a algún confesor o director espiritual de las monjas, pero por sus especificidades en relación con devociones femeninas podría ser atribuido en la misma medida a Leonor de Velasco, de la que sabemos que era una mujer letrada, encargada de muchas de las mandas testamentarias de su madre, así como de sus libros.<sup>14</sup> A través de este espacio mostraría su participación en las corrientes espirituales femeninas de su momento. Conocemos otros casos en los que

<sup>14</sup> AHNOB, Frías, C. 598, D. 38, ff. 5r-5v.

mujeres del siglo xv desarrollaron cuidadosos programas iconográficos en retablos para capillas funerarias, como es el caso de María de Luna (Pérez Monzón y Miquel, 2018; Miquel, 2020). Con este encargo artístico, Leonor mantendría la memoria de su presencia física entre la comunidad, sería recordada en los oficios por las monjas, lo que redundaría en la salvación de su alma, y, además, contribuiría a moldear la vida espiritual de su congregación, a través de una iconografía con resonancias femeninas específicas.

#### LA CAPILLA DE LA PURIFICACIÓN DE LA CATEDRAL DE BURGOS: LA EXPERIENCIA FEMENINA DE LA SALVACIÓN

El 1 de julio de 1482 los miembros delegados del cabildo de la catedral de Burgos concedieron a Mencía de Mendoza, mujer del condestable Pedro Fernández de Velasco y, por tanto, nuera y cuñada de Beatriz Manrique y Leonor de Velasco respectivamente, la capilla de San Pedro en la catedral («donde la dicha señora Condesa parece que está más contenta») y unas casas en la Llana para construir una sepultura para ella, su marido y sus descendientes (Martínez y Sanz, 1866:14; López Mata, 1950: 230). Ese mismo día, Mencía aceptó el terreno que le ofrecían e inició las obras de uno de los proyectos funerarios más magníficos del tardogótico castellano (fig. 3). Esta capilla ha sido estudiada en profundidad por varios autores desde el punto de vista de la integración entre arquitectura y liturgia (Pereda y Rodríguez, 1997; Pereda, 2012), de su posición en las labores de promoción artística de Mencía (Pereda, 2005), de las cuestiones de memoria, retórica artística y magnificencia (Paulino, 2018) o de su papel como modelo en el tardogótico hispano, especialmente en los encargos de la familia (Alonso Ruiz, 2003: 149-52 y 2005:127-32).

Se ha destacado cómo la construcción de esta capilla representaba no solo una ruptura con las tradiciones funerarias de la familia Velasco, sino un incumplimiento del juramento que ataba al heredero del mayorazgo a enterrarse en el panteón de Medina de Pomar. Los pleitos que enfrentaron a Mencía con su heredero, Bernardino de Velasco, dejan ver con claridad que la construcción fue entendida como un proyecto personal de Mencía y una reivindicación de su posición y su poder frente al linaje de su marido (Pereda, 2005: 49 y ss.). Mencía de Mendoza y su suegra, Beatriz Manrique, han sido comparadas por su detallismo a la hora de planificar la liturgia y la escenografía de sus funerales (Pereda, 2012). El cuidado por la ritualización de todos los momentos, el uso de antifonas y salmos concretos que se adaptarían a sus necesidades y sus devociones y la atención a todos los detalles (vestimentas, participantes, uso de los espacios, uso de la luz) destacan en ambos casos. Como señaló Pereda (2012), la



Fig. 3. *Bóveda de la capilla de la Purificación, c. 1495.*  
Catedral de Santa María, Burgos.

liturgia fue una herramienta privilegiada para la comunicación cultural y religiosa de estas mujeres. No obstante, se aprecia una diferencia fundamental: Beatriz Manrique utilizó la liturgia, los objetos muebles, la pintura, las vestiduras, los espacios del monasterio, la comunidad de religiosas y la comunidad de pobres del hospital anejo para sus fines. Mencía de Mendoza, además de esos elementos, utilizó la arquitectura y desarrolló una monumental capilla que se imponía visualmente en la ciudad de Burgos (Paulino, 2020: 246-50) y que se enfrentaba de forma pública y manifiesta a las tradiciones del linaje Velasco.

Sin duda, la posición de Mencía al frente del linaje desde 1482, cuando su marido partió a la guerra de Granada, y su viudedad desde 1492 le permitieron acceder a recursos económicos y le dieron una capacidad de acción y de toma de decisiones superior a otras mujeres de la familia. Mencía quiso y supo aprovechar esta posición privilegiada para desarrollar un proyecto muy personal. En él se incluía, por supuesto, la memoria de su marido y se exaltaba la gloria de los linajes de ambos. La arquitectura que se planificó correspondía a las devociones franciscanas compartidas en el matrimonio con refinadas asociaciones salvíficas (Pereda y Rodríguez, 1997). El proyecto de Mencía debe entenderse en el marco de su posición social, su pertenencia a dos de los linajes más poderosos de la Castilla del momento, los Mendoza por nacimiento y los Velasco por matrimonio, su capacidad de actuar como cabeza del linaje, sus devociones personales y familiares, el espacio social que ocupaba en la ciudad de

Burgos y el diálogo con modelos arquitectónicos de prestigio, tanto familiares como europeos. No obstante, la cuestión del género no ha sido abordada en profundidad y la capilla de la Purificación adquiere una nueva dimensión si lo situamos como uno de los elementos clave en la configuración visual del monumento.

La capilla de la Purificación es un espacio en el que las ansiedades de la salvación femenina adquieren un desarrollo específico. En primer lugar, la dedicación de la capilla a la Purificación y las asociaciones litúrgicas con la fiesta de la candelaria, destacadas por Pereda y Gutiérrez de Ceballos, tienen una dimensión claramente femenina. La fiesta de la Purificación de la Virgen celebraba la entrada en el templo de María cuarenta días después del parto y una vez eliminada la impureza asociada a la sangre puerperal. En la iglesia católica, el ritual de la purificación postnatal se originó en el siglo XI, en relación con una serie de cambios en la concepción del matrimonio, así como progresivas prohibiciones de acceso a la iglesia a las mujeres tras el parto o incluso a ser enterradas en suelo sagrado si morían en el parto (Mckracken, 2016). Aunque en la Baja Edad Media las prohibiciones de acceso a los espacios sagrados parecen relajarse, la relación entre salvación y maternidad seguía teniendo complejas aristas. La celebración del rito de la purificación es difícil de trazar fuera de los rituales cortesanos, que quedaron mejor registrados (De Carlos, 2018: 194-9), sin embargo, todo parece apuntar a que tuvo un enorme éxito en toda Europa en la Baja Edad Media (Rieder, 2011: 39 y ss.). Parte de este éxito ha sido atribuido a su popularidad entre las mujeres, ya que les permitía tener acceso a posiciones normalmente vetadas para ellas, como situarse en el altar y frente a toda la comunidad. Las asociaciones salvíficas femeninas de este ritual deben ser subrayadas: tras realizarlo, las mujeres podían tocar las ropas del clérigo, acceder a la iglesia y colocarse en el lugar de mayor sacralidad del espacio (Rieder, 2011: 81-104). Esta experiencia resonaba en la celebración litúrgica de la candelaria, cuyas asociaciones genéricas con la salvación y la redención han sido puestas de manifiesto por otros autores (Pereda y Rodríguez, 1997). En este caso adquiriría una nueva dimensión femenina al relacionarse con la idea del parto y la maternidad y al ser una repetición celeste de un ritual propio de las mujeres en la tierra.

La idea de la maternidad está muy presente en la iconografía de la capilla. Por una parte, destaca la multiplicación de la escena de la advocación: la Purificación de la Virgen. Se situaba en la jamba de entrada a la capilla, en la vidriera central, en la clave de la bóveda y ocupando el espacio principal del retablo mayor, marcando un recorrido hacia el altar y situándose justo encima de los sepulcros de ambos esposos.<sup>15</sup> Por otra parte, esta escena se completaba con los elementos que aparecían en el lado norte de la capilla. Esta estaba dividida de manera clara por géneros, con el lado sur dedicado

<sup>15</sup> Las complejas relaciones de esta escena con la planta centralizada de la capilla, así como con el papel de la luz, real y figurada, en la arquitectura desbordan el objetivo de esta publicación y han sido estudiadas en Pereda y Rodríguez, 1997: 27 y ss.; Pereda, 2005: 52-9.



Fig. 4. Gil Siloe, *Santa Ana Triple*, detalle del retablo colateral sur de la capilla de la Purificación. Catedral de Santa María, Burgos.

a la figura del condestable, con su heráldica sostenida por salvajes y un retablo lateral con sus santos patronos, y el lado norte dedicado a la figura de Mencía. En este lado, la heráldica de la condesa aparece sostenida por mujeres salvajes que dejan ver sus pechos, un tema que ha sido relacionado con la maternidad y la humanización de la figura de los salvajes. Por otra parte, el retablo lateral se dedica a la figura de santa Ana Triple con un libro y acompañada de un nutrido grupo de santas, todas ellas leyendo un libro (fig. 4).

Esta figura aúna la iconografía de santa Ana Triple y de santa Ana enseñando a leer a la Virgen y tiene una lectura rica en matices. Santa Ana era una figura de devoción femenina frecuentemente invocada en el momento del parto (Ashley y Sheingorn, 1990: 2) y también se usaba con connotaciones funerarias en toda Europa. La iconografía de santa Ana Triple reivindicaba la genealogía materna de Cristo, se colocaba como un paralelo visual y femenino a la idea de la Trinidad y reivindicaba el papel de la mujer en la salvación de la humanidad (Sheingorn, 1990: 169-98; Nixon, 2004: 21-40). La figura de santa Ana enseñando a leer a la Virgen se ha relacionado con el éxito de esta figura y el renovado interés por la alfabetización y el acceso a la lectoescritura

de las mujeres en la Baja Edad Media. Santa Ana aparece como el paradigma de la madre letrada, que se encarga de la educación de las hijas. Pero también presenta a las hijas como alumnas capaces y como dignas receptoras de esas enseñanzas (Sheigorn, 2003). Santa Ana se presenta como matriarca y como transmisora de la palabra. Además, hay que tener en cuenta la multiplicación de los libros en el retablo, que nos hablan del mundo literario de Mencía de Mendoza (Crosas, 1997) y de su papel como matriarca.

En este sentido, habría que destacar que tanto la figura de santa Anta Triple como la de santa Ana enseñando a leer a la Virgen tenían un significado muy concreto asociado con la idea de la Encarnación, reflejada en el linaje femenino de Cristo en el primer caso y, en el segundo, asociado con la idea de la Encarnación del Verbo. Esta idea de la Encarnación, del papel redentor de la maternidad, la incidencia en el parto y la Purificación de la Virgen encajan, además, con las propias ideas de Mencía sobre el pecado y la salvación, ya que en su testamento dejaba claro de quién era la culpa del pecado original: «porque la muerte es cosa natural dada en pena a todos los hombres por el pecado del primero padre Adan» (Pereda, 2012: 937). Así pues, más allá de una adecuada adaptación de la liturgia y el espacio a la función funeraria de la capilla, la liturgia, la advocación de la capilla y la iconografía adquirirían unas connotaciones femeninas especialmente adecuadas para una mujer de la nobleza, madre de seis mujeres y dos varones, que reivindicaba su posición y su papel dentro del linaje y que proyectaba sus ansiedades y su deseo de salvación personal.

#### EPÍLOGO: LA RECEPCIÓN DE UN MODELO CULTURAL EN BRIVIESCA

A modo de conclusión de este breve repaso por algunas de las cuestiones asociadas a las empresas funerarias femeninas de la familia Velasco en el siglo xv es interesante presentar la figura de Mencía de Velasco, hija de Mencía de Mendoza, y por tanto nieta y sobrina de Beatriz Manrique y de Leonor de Velasco, con las que llegó a convivir en su primera niñez. Mencía de Mendoza gozó de una interesante independencia a lo largo de toda su vida. Nunca se casó, aunque sí recibió su dote, y tuvo acceso a importantes recursos económicos a lo largo de toda su vida (Villagrasa y Jular, 2022). Tampoco ingresó en ninguna orden religiosa, aunque vivió durante gran parte de su vida adulta en las dependencias que su abuela había construido en el monasterio de Medina de Pomar, precisamente como alojamiento para aquellas mujeres devotas que quisieran retirarse sin llegar a profesar (Paulino, 2020: 114).

En líneas generales, Mencía de Mendoza fue receptora del mundo cultural de sus predecesores, tanto del linaje Mendoza como Velasco. Participó activamente de las devociones franciscanas de sus padres y sus abuelos, favoreció a las monjas de Medina



Fig. 5. *Bóveda de la cabecera de la iglesia del monasterio de Santa Clara, c. 1524, Briviesca, Burgos.*

de Pomar, tuvo una biblioteca con hasta 47 volúmenes, que muestran su educación y también su inserción en las redes familiares.<sup>16</sup> Pero frente a su madre y su abuela, Mencía dio un paso más en la preparación de su espacio funerario. Su enterramiento no se asoció a una capilla independiente, sino que fundó un nuevo monasterio de clarisas en Briviesca, unido también a un hospital de pobres y peregrinos, como el fundado por sus abuelos. En la hipertrofiada cabecera de la iglesia del monasterio (fig. 5) planeó su propio enterramiento siguiendo los modelos familiares. Explicitó que se hiciera de acuerdo con el modelo de Medina de Pomar, siguiendo el panteón reformado por sus abuelos (Moreno, 1994: 197-8; Alonso, 1994: 421-46). No obstante, en la configuración visual final, la capilla de su madre desempeñó un papel fundamental.

El ambicioso proyecto arquitectónico de Mencía tardó en concretarse. Tras su muerte, sus sucesores se encargaron de finalizarlo, aunque la falta de recursos económicos dilató su terminación. En 1524 se estaba replanteando la nave y en 1574 se estaba tasando la escalera de acceso al púlpito (Alonso, 1994). En un proyecto tan largo es difícil saber hasta qué punto Mencía pudo controlar el resultado final de su fundación.

<sup>16</sup> En su inventario se especifica que tenía un libro de horas que había pertenecido al marqués de Santillana (Villagrasa y Jular, 2022).

La vinculación del hospital a la advocación del Rosario hace que podamos relacionar su actuación con la de su madre y su abuela, con un especial interés en el culto mariano y muy particularmente en las devociones marianas de especial predicamento entre los franciscanos, como la Inmaculada Concepción o el Rosario. No sabemos si pudo dejar encargada la iconografía del retablo, en el que se exhibe un árbol de Jessé, muy en relación con el programa de exaltación genealógica que aparece en la capilla, y una Asunción de la Virgen, que enlazaría temáticamente con la capilla de su abuela en Medina de Pomar. En toda la obra, sin duda, se aprecia una exaltación de su linaje. Se da preeminencia al escudo Velasco, aunque aparece combinado con el de sus cuatro abuelos. El friso que recorre toda la iglesia se decora también con los veros de los Velasco, un uso decorativo de los muebles heráldicos que remite a la capilla de la Purificación. Además, una inscripción, hoy rota, que cerraba el coro alto celebraba a la fundadora Mencía de Velasco y detallaba su linaje tanto paterno como materno. Todos estos elementos resultan difíciles de valorar. ¿Los herederos de Mencía, herederos también del mayorazgo de la casa de Velasco, siguieron sus indicaciones? ¿O bien dirigieron el proyecto desarrollando sus propias ideas respecto a la posición de Mencía y el linaje Velasco?

En cualquier caso, más allá de la concreción final de la capilla, su fundación y sus características arquitectónicas indican los ricos referentes arquitectónicos a disposición de una noble patrona. Mencía actuó siguiendo el modelo de su madre, de su abuela y también de sus abuelos. Como el conde de Haro o el marqués de Santillana, fundó un hospital y un monasterio y a ellos asoció su memoria y confió su salvación. Como su madre, y su abuela, Mencía usó elementos artísticos de una gran modernidad y refinamiento, contratando a los artistas punteros del momento para su proyecto (Alonso, 1994). Aunque Mencía pudo actuar de una manera mucho más libre que la de sus antecesoras, sin tener que negociar su memoria individual con un esposo o con una comunidad religiosa, fueron ellas las que con sus actuaciones artísticas y culturales ofrecieron modelos de comportamiento a partir de los que pudo configurar su propio programa funerario.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO RUIZ, Begoña (1994): «El Monasterio de Santa Clara y el Hospital de Nuestra Señora del Rosario en Briviesca (Burgos)», *Archivo Iberoamericano* 64: 421-446.
- (2003): *Arquitectura Tardogótica en Cantabria. Los Rasines*, Santander: Universidad de Cantabria.
- (2005): «Arquitectura y arte al servicio del poder: una visión sobre la Casa de Velasco durante el siglo XVI», en *Patronos y coleccionistas. Los Condestables de Castilla y el arte*

- (*siglos XV-XVII*), ed. Begoña Alonso, María Cruz de Carlos y Felipe Pereda, 121-206, Valladolid: Universidad de Valladolid.
- (2011): «Los tiempos y los nombres del tardogótico castellano», en *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Begoña Alonso (coord.), 43-80. Madrid: Sílex.
- ARAM, Bethany (2008): «De Isabel la Católica a Juana la Loca: la educación y herencia de una infanta», en *La Reina Juana: gobierno, piedad y dinastía*, 33-64. Madrid: Marcial Pons.
- BECEIRO PITA, Isabel (1999): «Modelos de conducta y programas educativos para la aristocracia femenina (siglos XII-XV)», en *De la Edad Media a la Moderna: mujeres, educación y familia en el ámbito rural y urbano*, María Teresa López Beltrán (coords.), 37-72, Málaga: Universidad de Málaga.
- BILDHAUER, Bettina (2006): *Medieval Blood (Religion and Culture in the Middle Ages)*, Cardiff: University of Wales Press.
- BYNUM, Caroline W. (1984): *Jesus as Mother Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, Berkeley: University of California Press.
- (2007): *Wonderful Blood: Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*, University of Pennsylvania Press.
- (2012): *Fragmentation and redemption: essays on gender and the human body in Medieval religion*, Nueva York: Zone Books.
- COOLIDGE, Grace E. (2011): *Guardianship, Gender and Nobility in Early Modern Spain*, Farnham: Ashgate.
- CROSAS, Francisco (1997): «Las lecturas de doña Mencía: la iconografía del retablo de Santa Ana de la capilla del Condestable de la catedral de Burgos», *Scriptura*, 13: 207-216.
- DE CARLOS VARONA, María Cruz (2018): *Nacer en palacio: El ritual del nacimiento en la corte de los Austrias*, Madrid: CEEH.
- EASTON, Martha (2016): «Gender and Art in the Middle Ages», en *Oxford Bibliographies*, disponible en línea en <DOI:10.1093/OBO/9780199920105-0096> [última consulta: 10 de septiembre de 2022].
- HAMBURGER, Jeffrey F. (1997): *Nuns as Artists: The Visual Culture of a Medieval Convent*, Berkeley: University of California Press.
- HAMLIN, Cynthia M. (2013): «La traducción de la Divina Comedia de Villegas. Problemas de datación y filiación de testimonios», *Letras*, 67, 8: 107-116.
- JULAR PÉREZ-ALFARO, Cristina (1996): «Dominios señoriales y relaciones clientelares en Castilla: Velasco, Porres y Cárcamo (siglos XIII-XIV)», *Hispania*, LVI/1, 192: 137-171.
- (2001): «Nobleza y clientelas: el ejemplo de los Velasco», *Los señoríos de Behetría*, Julio Estepa Díez y Cristina Jular Pérez-Alfaro (eds.), 145-186, Madrid: CSIC.
- LIVINGSTONE, Amy (2015): «Recalculating the Equation: Powerful Woman Extraordinary», *Medieval Feminist Forum*, 51: 17-29.
- MARTIN, Therese (2012): «Exceptions and Assumptions: Women in Medieval Art History», en *Reassessing the Roles of Women as «Makers» of Medieval Art and Architecture*, Therese Martin (ed.), 1-33. Leiden: Brill.

- MIQUEL JUAN, Matilde (2021): «La voz silenciosa. Mujeres de la casa Mendoza», *Ars Longa*, 30: 51-68.
- MORENO ALCALDE, María (1994): «La iglesia de Santa Clara de Briviesca», *Anales de Historia del Arte*, 4: 191-201.
- NIXON, Virginia (2004): *Mary's Mother. Saint Anne in Late Medieval Europe*, Pennsylvania: Penn State University Press.
- PASTAN, Elizabeth Carson y Stephen D. WHITE (2017): «Patronage: A Useful Category of Art Historical Analysis», en *The Routledge Companion to Medieval Iconography*, ed. Hourihane, 340-55, Nueva York: Routledge.
- PAULINO MONTERO, Elena (2014): «Las trayectorias cruzadas de los patronos. Los Velasco y su incorporación a la nueva arquitectura», en *Arquitectura Tardogótica en la Corona de Castilla: Trayectorias e intercambios*, Begoña Alonso y Fernando Villaseñor (eds.), 111-132, Santander: Universidad de Cantabria.
- (2018): «“Ea quae insignite fiunt sepulcra mortuorum”. La capilla de la Purificación de la catedral de Burgos y la creación de la memoria», en *Retórica artística en el tardogótico castellano. La capilla fúnebre de Álvaro de Luna en contexto*, 243-260, Madrid: Sílex.
- (2020): *Arquitectura y nobleza en la Castilla bajomedieval. El patrocinio de los Velasco entre al-Andalus y Europa*, Madrid: La Ergástula.
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar (2014): «Mito y realidad en la vida de Mencía de Mendoza, Condesa de Haro (c. 1421-1499)», en *Damas de la Casa de Mendoza. Historias, leyendas y olvidos*, Esther Alegre Carvajal (ed.), 95-130, Madrid: Ediciones Polifemo.
- PEREDA ESPESO, Felipe (2005): «Mencía de Medoza (†1500), mujer del primer condestable de Castilla», en *Patronos y coleccionistas. Los condestables de Castilla y el arte (siglos xv-xvii)*, Begoña Alonso, María Cruz de Carlos y Felipe Pereda (eds.), 11-119. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- PEREDA ESPESO, Felipe y Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS (1997): «*Coeli enarrant Gloriam Dei*. Arquitectura, iconografía y liturgia en la capilla de los Condestables de la catedral de Burgos», *Annali di Architettura*, IX: 17-34.
- (2012): «Liturgy as woman's language: two noble patrons prepare for the end in fifteenth-century Spain», en *Reassessing the Roles of Women as «Makers» of Medieval Art and Architecture*, Therese Martin (ed.), vol. 2, 1-33, Leiden: Brill.
- PÉREZ MONZÓN, Olga y Matilde MIQUEL JUAN (2018): «“Los quales maestros gastaron todo su juyzio en cavar la simágenes e componer las ystorias”. Memoria Luna, memoria Mendoza: miradas entrecruzadas», en *Retórica artística en el tardogótico castellano. La capilla fúnebre de Álvaro de Luna en contexto*, 280-333, Madrid: Sílex.
- RIEDER, Paula (2011): *On the Purification of Women: Churching in Northern France, 1100-1500*, Basingstoke: Palgrave.
- RODRIGUES, Ana M. (2012): «The Treasures and Foundations of Isabel, Beatriz, Elisenda and Leonor: The Art Patronage of Four Iberian Queens in the Fourteenth Century», en *Reassessing the Roles of Women as «Makers» of Medieval Art and Architecture*, Therese Martin (ed.), 903-935. Leiden: Brill.

- RUIZ GARCÍA, Elisa (2004): *Los libros de Isabel la Católica. Arqueología de un patrimonio escrito*, Soria-Madrid: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura.
- SHEINGORN, Pamela (1990): «Appropriating the Holy Kinship: Gender and Family History», en *Interpreting Cultural Symbols. Saint Anne in Late Medieval Society*, Kathleen Ashley y Pamela Sheingorn (eds.), 169-198, Atenas: University of Georgia.
- VAN HOUTS, Elisabeth (1999): *Memory and Gender in Medieval Europe 900-1200*, Cambridge: Cambridge University Press.
- VILLAGRASA ELÍAS, Raúl y Cristina JULAR PÉREZ-ALFARO (2022): «Trazos biográficos de “mi señora” desde la cultura escrita: Mencía de Velasco (†1523)», *Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaevalia*, 12, 2: 193-217.
- YARZA LUACES, Joaquín (1999): *El retablo de la flagelación de Leonor de Velasco*, Madrid: El Viso.

# El Políptico de Isabel la Católica y sus propietarias (1496-1539 p. q.)<sup>1</sup>

MARÍA JOSÉ REDONDO CANTERA<sup>2</sup>

*Universidad de Valladolid*

## INTRODUCCIÓN

El conjunto de cuarenta y siete pinturas realizadas sobre «tablicas yguales todas»,<sup>3</sup> conocido con la denominación parcialmente inexacta de *Políptico de Isabel la Católica*<sup>4</sup> (c. 1492/1496-1504),<sup>5</sup> fue una de las empresas pictóricas de mayor relevancia en el seno de la corte de Isabel I de Castilla (1451-1504; reconocida como reina en 1474). Destinado a la devoción personal de la soberana, se compuso de una serie de escenas relativas a la Vida, Pasión y Resurrección de Cristo, a las que se añadieron algunos episodios relativos a la Virgen.

Los estudios que se han dedicado a estas pinturas y a los artistas que las realizaron<sup>6</sup> permiten disponer de una amplia perspectiva sobre su proceso creativo, sus relaciones

<sup>1</sup> El presente trabajo se ha realizado en el marco del GIR IDINTAR de la Universidad de Valladolid y del Proyecto I+D+I de la AEI «En el palacio y en el convento. Identidades y cultura artística femeninas en Castilla y León durante la Edad Moderna» (ref. PID2019-111459GB-I00).

<sup>2</sup> <<https://orcid.org/0000-0002-5153-8981>>.

<sup>3</sup> Así eran definidas al comienzo del inventario de su almoneda, datado el 25 de febrero de 1505. El documento, conservado en el Archivo General de Simancas, Contaduría Mayor de Cuentas, I, leg. 192, f. 20, fue transcrito y publicado por primera vez por Sánchez Cantón (1930: 99-101). Más recientemente por Ishikawa (2004: 6-7, con reproducción fotográfica del documento, y 9-10, con la transcripción). Todas las tablas miden en torno a 21/21,6 × 15,7/16,5 cm.

<sup>4</sup> La calificación de «políptico» se le adjudicó avanzado el siglo XX, quizá por su asociación con ciertas estructuras retablisticas flamencas del siglo XV, o como expresión de la multiplicidad de piezas que lo componían. También fue tipificado tempranamente como retablo (Sánchez Cantón, 1930), montaje que tampoco está documentado en la época de Isabel la Católica.

<sup>5</sup> Las fechas de realización estarían determinadas en su inicio por las respectivas incorporaciones al servicio de la Casa de la Reina de Michel Sittow (1468-1525/1526), también llamado «Melchor Alemán», en marzo de 1492 (Torre y del Cerro, 1974: 121); y de Juan de Flandes (c. 1460-1519) en junio de 1496 (Torre y del Cerro y Torre, 1956: 320). Y en su finalización, por la muerte de la Reina, en 1504.

<sup>6</sup> Véase la recopilación de la bibliografía, desde sus inicios hasta 1988, realizada por Sáenz de Miera (1992: 465). Con posterioridad destacan los estudios de Ishikawa (2004), Silva (2006: 167-256) y Weniger (2011).

con el contexto religioso y cultural, o sus filiaciones y referentes pictóricos. Pero aún están pendientes de resolver algunos interrogantes sobre sus años de pertenencia a la Reina Católica, como son la función y la visibilidad de estas pinturas dentro del palacio, además de la influencia que pudo tener la personalidad de su comitente en la génesis y la realización del conjunto, así como en la configuración de su imaginario, ya que en algunas composiciones se detecta claramente su ideación con destino a la mirada femenina del más alto rango, tanto por la temática elegida como por la forma que adoptó su representación.

#### USO Y VISIBILIDAD DEL *POLÍPTICO* EN EL PALACIO ISABELINO

Parece fuera de toda duda que el destino original de estas tablas fue el espacio privado de Isabel la Católica, aunque no sabemos si este conjunto pictórico formaba parte del bagaje habitual que acompañaba a la Reina en sus traslados de la corte itinerante —lo que estaría propiciado por el pequeño tamaño de las tablas— o si tendría asignado un emplazamiento —más o menos fijo— en alguna de sus residencias más frecuentes. En cualquiera de los dos casos, el *Políptico* se localizaría en el sector palaciego que se reservara para la soberana, posiblemente en el espacio más íntimo, el de su dormitorio o cámara, o bien en su proximidad, ya fuera en un pequeño oratorio privado, ya fuera en el retrete o la recámara, donde se guardaban sus pertenencias más personales y valiosas.

Por ello la visibilidad de las pinturas debió de estar limitada a la Reina y a quienes pudieran acceder al restringido ámbito de la cámara real. Silva (2006: 169) opinó que Isabel la Católica dispuso de las tablas individualmente, de lo que se infiere una visión quizá también en solitario. Lo cierto es que el tamaño de cada pintura era semejante al de un libro de lecturas iluminado, como los representados junto a la Virgen en dos episodios del *Políptico*<sup>7</sup> (fig. 1). Pereda (2007: 263) consideró que las tablas compusieron un retablo «transportable», posibilidad también factible, ya que ciertos muebles de palacio (camas, doseles, mesas, etc.) se trasladaban desmontados durante los cambios de sede de la corte.<sup>8</sup> El pequeño tamaño de las piezas del *Políptico*

<sup>7</sup> *Aparición de Cristo resucitado a la Virgen* (n.º 43, Gemäldegalerie, Berlín), disponible en línea en <<https://id.smb.museum/object/864664/christus-erscheint-maria>> y *Cristo se aparece a la Virgen con almas del Antiguo Testamento* (n.º 38, National Gallery, Londres), disponible en línea en <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/juan-de-flandes-christ-appearing-to-the-virgin>>. Los números que acompañan a la identificación de las obras son los asignados por Sánchez Cantón (1930: 99-101) en su publicación del listado de la venta. El lugar donde se encuentran en la actualidad y el enlace para acceder a la web del museo donde se conservan las pinturas solo se indicarán la primera vez que las obras sean citadas en nota.

<sup>8</sup> Así está atestiguado unas décadas más tarde en los traslados de la emperatriz Isabel de Portugal (Rondono, 2011: 497).



Fig. 1. Juan de Flandes,  
*Aparición de Cristo resucitado a la Virgen.*  
© Gemäldegalerie, Berlín.



Fig. 2. Juan de Flandes,  
*Noli me tangere.* © Patrimonio Nacional.

sin duda habría facilitado su montaje —y su desmontaje— en un ensamblaje *ad hoc*. Así lo permitía, por ejemplo, un mueble que fue inventariado durante la almoneda de los bienes muebles de la Reina, en el castillo de Toro (Zamora), que posibilitaba al mismo tiempo la exposición y la guarda de las tablas, y que pudo ser un antecedente del pequeño retablo en el que estas se instalaron:

[...] una arca que tiene el cobertero hecho a manera de retablo en que ay 22 encasamientos de estorias y ymagenes de devoçion de muchas maneras e entremedias de algunas dellas vnas tiras de oro tirado tan anchas como un dedo clavadas con unas tachuelas [...] estaba la dicha arca fecha a manera de facistol (Torre y del Cerro, 1974: 258).

En aquel momento, sin embargo, según precisa el inventario, las pinturas del *Políptico* se encontraban custodiadas dentro de un «armario», lo que no implicaba que las tablas estuvieran instaladas en su interior como lo harían en un tríptico o a un armario de reliquias, pero sí las haría más accesibles.<sup>9</sup> Otros inventarios posteriores

<sup>9</sup> En el *Tesoro de la Lengua Castellana* no se proporcionan unas características morfológicas del armario

confirman el traslado de las pinturas en cajones, arcas o contenedores similares.<sup>10</sup> Solo hay constancia de su montaje en un retablo en forma de díptico a partir de su posesión posterior por parte de Margarita de Austria (1480-1530).

Ya estuvieran las tablas guardadas en un arca o en otra pieza que formara parte del amueblamiento de palacio, o bien colgadas en los muros o expuestas en un soporte —todo ello dentro de las habitaciones de la Reina— estas pinturas debieron de tener una visibilidad bastante reducida.

Las mismas dimensiones de las tablas impedían su exposición en espacios más amplios como, por ejemplo, una capilla palatina, ya que su limitado tamaño impedía que, a partir de una cierta distancia, se distinguiera claramente lo representado. Por otro lado, si las pinturas estaban sueltas, su multiplicidad les proporcionaba una gran versatilidad, ya que se podían combinar de acuerdo con distintos criterios, como tiempos litúrgicos, secuencias narrativas, devociones personales o gustos particulares.

#### LOS PINTORES DEL *POLÍPTICO*

Las pinturas que compusieron el *Políptico* fueron realizadas por tres artistas de origen distinto, pero con una cultura figurativa semejante, una koiné de técnicas pictóricas y de recursos expresivos obtenidos durante su formación en talleres flamencos de calidad, activos durante el último tercio del siglo xv.<sup>11</sup> Este lenguaje común —y quizá un taller compartido en algún momento— proporcionó al conjunto un tono de coherencia, a lo que también ayudó el formato homogéneo de su soporte.

La mayor parte de las tablas fueron pintadas por Juan de Flandes, quien empezó a trabajar para Isabel la Católica en fechas próximas a los sucesivos matrimonios de sus hijos, Juan (1478-1497) y Juana (1479-1555), con los de Maximiliano de Habsburgo (1459-1519), Margarita y Felipe (1478-1506), celebrados en 1496 y 1497 respectivamente. El artista permaneció al servicio de la Reina hasta la muerte de esta. En sus pinturas para el *Políptico* osciló entre un tono amable y delicado, sobre todo en las escenas protagonizadas por personajes femeninos (fig. 2) y otro más dramático para los temas de la Pasión.

o «almario», sino que se define simplemente como «un cajón o lugar donde las cosas se guardan puestas en orden y compostura» (Covarrubias, 1611: 52).

<sup>10</sup> En 1516 se encontraban en el Palacio de Margarita de Austria en Malinas dentro de una «layette» de pino, (Checa, 2010, vol. III: 2392). Según el *Diccionario* de la Academia Francesa, antiguamente este recipiente en forma de caja, cofre o cajón se utilizaba para guardar trajes, documentos o joyas; disponible en línea en <<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9Lo471>>.

<sup>11</sup> Se ha propuesto el de Memling (c. 1440-1494) para Sittow, cuya huella, junto a la de Gerard David (*act.* 1484-1523), se aprecia también en Juan de Flandes y en Morros.

El pintor más refinado del grupo fue el estonio Sittow,<sup>12</sup> quien gozó de un gran prestigio y un alto aprecio como retratista. Quizá por ello tuvo menor participación en el conjunto, aunque es el autor de las pinturas más apreciadas ya en su momento.<sup>13</sup> Según atribución de Weniger (2011: 431-44), el miniaturista Felipe Morros (act. 1498-¿1506?),<sup>14</sup> procedente de Picardía (Francia), llevó a cabo nueve pinturas, que se distinguen en general por su mayor dramatismo, con figuras más nerviosas y, a veces, alargadas. Además, fue el encargado de tasar las pinturas del *Políptico* para su almoneda.

#### PRESENCIA FEMENINA EN EL *POLÍPTICO* E IMAGEN DE LA REINA

En consonancia con la destinataria de las pinturas, numerosas escenas tuvieron protagonismo o participación femenina, casi la mitad, si se tienen en cuenta también las tablas desaparecidas, de cuya temática dio cuenta el inventario.

En el ciclo de la Resurrección, que conoció un desarrollo ligeramente más amplio de lo habitual, esta presencia femenina fue incluso mayoría ya que se encuentra en siete escenas de un total de diez.<sup>15</sup> Entre ellas destacan dos en las que María se presenta con significado protagonismo y que responden a unas iconografías bastante singulares, ninguna de las cuales tiene su fuente en los Evangelios canónicos.

La *Aparición de Cristo resucitado a la Virgen* tenía su precedente en la tabla derecha del *Retablo de Miraflores*, obra del taller de Van der Weyden hacia 1453-1455 (Staaliche Museum, Berlín), que Juan de Flandes conocía muy bien, ya que había hecho una copia de ese tríptico para la Capilla Real de Granada (Metropolitan Museum, Nueva York). En la tabla del *Políptico* cambió su escenografía, que situó al aire libre dentro de un pórtico, rodeado de un bello entorno natural y, como fue habitual en este tema, tomó en préstamo la composición de la *Anunciación*, ya que la Virgen es figurada en su lectura piadosa.

La más singular es la que representa la *Aparición de Cristo a María, acompañado por las almas del Antiguo Testamento*<sup>16</sup> (fig. 3), que convierte el dormitorio de María

<sup>12</sup> Sobre este pintor en la corte castellana, Weniger (2011: 39-164).

<sup>13</sup> En 1516 se recordaban en la corte de Margarita de Austria como obra «de la main de Michiel», la *Ascensión* y la *Asunción* (Checa, 2010, vol. III: 2392). La primera (n.º 40) se conserva en la National Gallery de Londres, disponible en línea en <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/michel-sittow-the-ascension>>; y la segunda (n.º 46), en la National Gallery of Art de Washington, perteneciente a la Ailsa Mellon Bruce Fund (inv. 1965.1.1), disponible en línea en <<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.50280.html>>.

<sup>14</sup> Sobre este artista, también Domínguez Casas, 1993: 127-128 y Martín Barba, 2018: 26-27.

<sup>15</sup> *Noli me tangere* (n.º 39, Patrimonio Nacional), *Las tres Marías en el sepulcro* (n.º 29, Patrimonio Nacional), las dos *Apariciones de Cristo a la Virgen* (véase nota 7), la *Pentecostés* (n.º 41, Patrimonio Nacional) y por asimilación, la *Asunción de la Virgen* (véase nota 13) y su *Coronación*, obra de Sittow (n.º 47, Museo del Louvre), disponible en línea en <<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10061902>>.

<sup>16</sup> Véase nota 7.



Fig. 3. Juan de Flandes, *Aparición de Cristo a María con las almas del Antiguo Testamento*.  
© National Gallery, Londres.



Fig. 4. Juan de Flandes, *Multiplicación de los panes y los peces*. © Patrimonio Nacional.

en una especie de sala de audiencias multitudinaria, al abrirse uno de sus muros hacia un exterior de inmensa profundidad. Allí se encuentra apiñada una multitud inconmensurable, encabezada por Adán y Eva. Todos ellos se arrodillan ante la Virgen en reconocimiento de su intervención como madre de Cristo y corredentora. La mayor parte de la superficie de la pintura es ocupada por una gran cama con dosel del que cuelgan unas cortinas que componen una escenografía semejante a la de un trono. El color rojizo de estos textiles, igual que el de la capa de Cristo resucitado, evoca la magnificencia del poder y el valor espiritual de lo sagrado, aunque la Virgen se presenta de forma sencilla y devota. Con una expresión amable en su rostro, asiste al prodigio sentada sobre un escabel situado a los pies de la cama.<sup>17</sup>

La Virgen fue sin duda un referente indispensable para la vida religiosa de Isabel la Católica, un *exemplum* tanto en lo personal como en su significada responsabilidad

<sup>17</sup> El escabel, también llamado grada, era un elemento indispensable en una cama perteneciente a un estatus distinguido, al igual que el dosel y las cortinas, como la que aquí se presenta. La pintura del siglo XV y comienzos del XVI representó camas de este tipo en las escenas de la *Anunciación*, el *Nacimiento de la Virgen* o el *Nacimiento de San Juan Bautista*; sobre este último tema, Juan de Flandes dejó una imagen bastante completa en el desmembrado *Retablo de San Juan Bautista* que pintó para la Cartuja de Miraflores, conservado en el Cleveland Museum of Art, Cleveland (Estados Unidos), disponible en línea en <<https://www.clevelandart.org/art/1975.3>>.

con respecto a sus súbditos. La última pintura referida presenta cierta concomitancia, en su representación y su sentido, con el episodio del *Milagro de la multiplicación de los panes y los peces*.<sup>18</sup> En ambos una gran muchedumbre —ya sea de almas, ya de seguidores hambrientos— se agrupa en seguimiento o en torno a Cristo, cuya misión salvífica cuenta con la colaboración de una singular y excelsa mujer, la Virgen en la primera o la Reina en la segunda. Esta última asiste al acontecimiento discretamente, sentada a la morisca sobre la tierra y cercana a la multitud (fig. 4). Aunque con un tratamiento más idealizador, que le presta un aspecto apacible y juvenil, es reconocible el seguimiento del retrato de la soberana que le pintó Sittow, y que se conserva en el Museo del Prado,<sup>19</sup> como revela también la posición de las manos. La inclusión de su representación en una escena sagrada tenía su precedente en el retablo de *San Juan Bautista*<sup>20</sup> para la Cartuja de Miraflores.

La soberana encabeza un grupo familiar que se completa con sus miembros más significativos —política e institucionalmente—, como son su esposo, el rey Fernando II de Aragón (1452-1516), y su hijo, el príncipe Juan (1478-1497),<sup>21</sup> quienes la respaldan física y simbólicamente. Al incluir al heredero, el único varón en la descendencia de los Reyes Católicos, nacido en segundo lugar pero el primero en su derecho a suceder a sus padres por su condición masculina, la imagen está dotada de un evidente carácter dinástico, con el interés suplementario de que se trataría del único retrato relativamente fidedigno del príncipe que ha llegado hasta nosotros.<sup>22</sup> Su comparación con la bella efigie sepulcral que le conmemora en el convento de Santo Tomás de Ávila, realizada varios años después de su muerte, justifica la opinión vertida por Íñigo López de Mendoza (1440-1515) en 1511 acerca de la idealización que había imprimido Domenico Fancelli (1469-1519) a las facciones del príncipe en el modelo de su monumento funerario, ya que el escultor le había dotado «de mejor gesto que el que su alteza tenía» (Gómez-Moreno, 1925: 254). En efecto, el semblante del príncipe en la pintura no resulta muy atractivo, en contraste con su madre, que

<sup>18</sup> N.º 28, Patrimonio Nacional.

<sup>19</sup> Disponible en línea en <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-reina-isabel-la-catolica/dd9275bo-8d37-46da-9049-22f2ef0791df?searchid=4b8f78e8-2909-1136-d8e8-e1cc8e8853c7>>.

<sup>20</sup> Como una sirvienta de Santa Isabel en la escena del *Nacimiento de San Juan Bautista*, en el retablo de la Capilla de Miraflores. Sobre la localización de esta pintura, véase nota 17.

<sup>21</sup> Esta figura ha sido identificada hasta ahora únicamente como Fernando el Católico. Sobre ello, Morte García (2014: 313). El joven ocupa una posición por detrás de la pareja real. Su rostro de perfil aguileño y su peinado son semejantes a los de su figura sepulcral en Santo Tomás.

<sup>22</sup> Se conoce la existencia de otros retratos del príncipe, pero no se han conservado, Zalama (2008: 51). La posibilidad de que se tratara de un retrato de Felipe I, breve soberano de Castilla por compartir la dignidad real con su esposa Juana tras la muerte de la reina, parece descartable. Aunque se cubra con un manto azul, color de la Casa de Borgoña, desde los retratos de su infancia el collar del Toisón de Oro era un complemento identitario indispensable en la construcción de su imagen. Otros retratos de miembros de la familia real han sido reconocidos recientemente en la pintura de Juan de Flandes (Redondo, 2022).

ofrece un aspecto más amable. Si el retrato de don Juan se incluyó en la pintura antes de su muerte, proporcionaría a la tabla una datación anterior a octubre de 1497, lo que podría hacerse extensivo a otras pinturas del *Políptico*. Junto al margen izquierdo de la pintura —lo que ha motivado que «desapareciera» en algunas reproducciones antiguas de la imagen y que moviera a confusión—, Fernando el Católico se muestra con su silueta redondeada, su cara ancha —menos estilizada que en el retrato que le hizo Sittow,<sup>23</sup> quien lo representó de tres cuartos— y su barbilla de doble mentón. Se toca con un bonete rojo y viste un ropón hecho o forrado con piel, que deja ver en el cuello la parte superior de una saya de oro, bajo la que asoma una camisa blanca, de modo semejante al de su representación en la *Entrada en Jerusalén*, también perteneciente al *Políptico*.<sup>24</sup>

Con su figuración en el ángulo inferior izquierdo de la escena, la familia real se presenta bajo la autoridad de Cristo y como testigo de la acción benefactora de su iglesia, ejercida a través de sus discípulos y ejemplificada en la que reciben una madre, caracterizada como musulmana por su tocado, y su pequeño hijo, que componen una singular *Piedad* «infantil».

En algunos inventarios posteriores, esta pintura se identificó como el *Sermón de la montaña*, ya que en el centro de la composición se alza un púlpito desde el que Cristo bendice los alimentos que se repartirán entre la multitud congregada, que es variada, como se aprecia en las primeras filas, donde musulmanes y africanos se entremezclan con los apóstoles. Junto a la mano izquierda de Jesús, siguen atentamente su predicación un guerrero y un letrado,<sup>25</sup> personificaciones del ejército y de la justicia, instituciones esenciales para el gobierno de los monarcas.

La pintura tiene a la vez una dimensión religiosa y política, ya que viene a ser la expresión visual del título de «Católicos» que habían recibido Fernando e Isabel, en reconocimiento de su defensa de la fe cristiana, mediante la bula *Si convenit*, dictada por el papa Alejandro VI, el 19 de diciembre de 1496, datación compatible con la edad del príncipe. En la intimidad de su visión individual, la pintura ponía ante la mirada de la Reina la extensión de sus dominios, expresados por medio de sus pobladores pertenecientes a diversas etnias y culturas, que Isabel la Católica había de gobernar con serenidad y responsabilidad bajo el dictado de la doctrina cristiana y atenta al ejercicio de la caridad y generadora de estirpe real.

<sup>23</sup> Conservado en el Kunsthistorischesmuseum, Viena, disponible en línea en <<https://www.khm.at/objektdb/detail/2440/?offset=1&dlv=list>>.

<sup>24</sup> Patrimonio Nacional. Su autoría ha sido atribuida a Felipe Morros (Weniger, 2011: 434-5), aunque se suele mantener la adjudicación a Juan de Flandes.

<sup>25</sup> Vandevivere identificó a este personaje con el pintor, a partir de su semejanza con el personaje del *Santo Entierro*, en el retablo mayor de la catedral de Palencia (Vandevivere, 1986: 93).

## LA TRANSMISIÓN FEMENINA DEL POLÍPTICO

La primera noticia que tenemos sobre la existencia de estas pinturas es posterior a la muerte de Isabel la Católica, ya que se refiere a su almacenamiento en el desaparecido Castillo de Toro,<sup>26</sup> donde se habían concentrado los bienes muebles de diverso tipo que habían pertenecido a la Reina y que, en cumplimiento de sus últimas voluntades, dictadas el 12 de octubre de 1504, se pusieron a la venta para costear las mandas testamentarias (Torre y del Cerro, 1974: 64).

En la almoneda destacó como compradora la marquesa de Denia, Francisca Enríquez de Luna, esposa del II conde de Lerma, quien adquirió un total de once tablas, pertenecientes en su mayoría al ciclo de la Pasión de Cristo.<sup>27</sup> El otro comprador conocido por entonces fue Diego Fernández de Córdoba, alcalde de los pajes de la Casa Real (Ishikawa, 2004: 11-2), quien tan solo se quedó con la elegante *Cristo y la Samaritana* (fig. 5), obra de Flandes.<sup>28</sup>

Alguna otra venta, pérdida o adjudicación de las pinturas, no revelada mediante la documentación que nos ha llegado, debió de producirse por entonces, ya que cuando Diego Flores, tesorero de la archiduquesa, recibió el encargo de adquirir las que aún quedaban para enviarlas a Flandes —tras el regreso de Margarita en 1499, al enviudar del príncipe don Juan en 1497 y malograrse la hija que nació de ese enlace—, el total de tablas disponibles para su compra era de treinta y dos.<sup>29</sup> El precio de cada una, igual o similar al de la almoneda, osciló entre los 2260 en los que se valoró la *Última Cena*, atribuida a Morros (Weniger, 2011: 435-7) y los 2250 de la *Ascensión*, obra de Sittow, y

<sup>26</sup> Este castillo tuvo una gran significación para los Reyes Católicos y la concentración de los bienes de la reina (Domínguez, 1993: 263-4).

<sup>27</sup> Casi todas permanecen en paradero desconocido o han desaparecido: *Epifanía* (n.º 5), *Calvario o Crucifijo* (n.º 11), *Descendimiento* (n.º 12), *Ecce Homo* (n.º 24), *Quinta Angustia* (n.º 26), *Flagelación* (n.º 31) y *Anunciación* (n.º 34). Se conservan dos atribuidas a Morros (Weniger 2011: 444-5): *Coronación de espinas* (n.º 17, Detroit Institute of Arts) y *Camino del Calvario* (n.º 18, Kunsthistorisches Museum de Viena, disponible en línea en <<https://www.khm.at/objektdb/detail/708/>>), aunque el museo conserva la adjudicación a Juan de Flandes; y otras dos a Juan de Flandes: la *Crucifixión* (n.º 30, Kunsthistorisches Museum de Viena, disponible en línea en <<https://www.khm.at/objektdb/detail/709/>>) y la *Aparición de Cristo a la Virgen* (véase nota 7).

<sup>28</sup> N.º 19, Museo del Louvre, disponible en línea en <<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010061721>> (Weniger, 2011: 217-18).

<sup>29</sup> Sánchez Cantón (1930: 102) publicó un listado fechado el 13-03-1505, con los temas representados en las pinturas que se enviaron a Margarita. Ishikawa (2004: 169) observó algunos errores en algunos precios. Otro documento, con fecha de 30 de agosto de 1506, corresponderá al pago (Zalama y Vandenbroeck, 2006: 38-42). Estos autores atribuyen la decisión de la compra a Felipe el Hermoso y la preparación del envío, a Diego Flores. Las pinturas que faltaron con respecto al listado de la almoneda fueron: la *Natividad* (n.º 32), la *Duda de Santo Tomás* (n.º 33), el *Juicio Final* (n.º 42), la *Coronación de la Virgen* (n.º 47). Posteriormente reaparecieron la segunda y la cuarta. En esos momentos también se incluyó una *Natividad* (n.º 32, actualmente en paradero desconocido).



Fig. 5. Juan de Flandes, *Cristo y la Samaritana*.  
© Museo del Louvre, París.

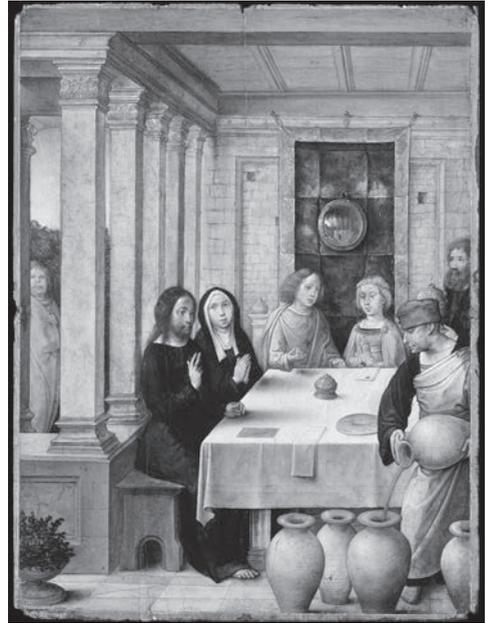


Fig. 6. Juan de Flandes, *Bodas de Caná*.  
© Metropolitan Museum, Nueva York.

los 1125 maravedís en los que se estimaron la *Tempestad calmada* o la *Aparición a San Pedro* (Sánchez Cantón, 1930: 102; Ishikawa 2004: 169), entre otras. Probablemente la ilustre joven habría visto las pinturas en las habitaciones privadas de su suegra, a las que habría tenido acceso en algún momento. Felipe el Hermoso, ya reconocido como rey de Castilla, intervino en la operación de la remisión de las pinturas a su hermana. No sería ajeno a ello el conocimiento personal que los hijos de Maximiliano habían tenido personalmente, años atrás, del modo de trabajar de sus dos principales autores, Flandes y Sittow, bien en la corte flamenca, bien en la española, y en unas circunstancias personales de tanta significación como fueron sus enlaces matrimoniales.

El interés de Margarita por las pinturas del *Políptico de Isabel la Católica* es indicativo de la alta valoración que su educada y refinada mirada otorgaba a estas pinturas. En ello influiría no solo la calidad de las piezas y el conocimiento de Sittow, sino probablemente también el reconocimiento de unas obras hechas al modo de Flandes. Además, al tono amable que respiraban muchas de las escenas representadas se unía la delicadeza de sus personajes (fig. 6)<sup>30</sup> y el pequeño tamaño, que invitaba a una visión

<sup>30</sup> Y quizá alguna referencia personal en alguna pintura. Ishikawa (2004: 92) ha propuesto la identificación de Margarita con la novia de las *Bodas de Caná* (n.º 25, Metropolitan Museum, Nueva York, disponible en línea en <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436801>>), quien lleva una corona de

individual y tranquila, cualidades adecuadas para una sensibilidad refinada como la de la archiduquesa.

Con este envío de las tablas a Flandes se produjo la curiosa llegada de unas pinturas procedentes de Castilla que habían sido realizadas por artistas flamencos y que respondían plenamente al imaginario y al modo de hacer flamencos, pero que habían sido producidas en unos talleres hispánicos a instancias de la reina Isabel. La integración de estas tablas en su nuevo destino, aun tratándose de un espacio de la máxima categoría, no ofrecía ninguna dificultad. Margarita era amante de la buena pintura y a su vuelta —bien fuera desde Francia o desde Castilla—<sup>31</sup> ya se había llevado previamente algunas pequeñas obras sobre tabla de calidad, como se reflejó en un inventario de objetos escogidos que tenía en el gabinete situado por encima de su oratorio a principios del siglo XVI.<sup>32</sup>

En 1516 ya se constató de modo indudable la presencia de las 32 tablas del *Políptico* en el Palacio de Malinas (Bélgica), el alojamiento favorito de Margarita, aunque no se detallaron los temas representados (Checa, 2010, vol. III: 2392). Por un lado, se guardó la mayoría, compuesta por treinta pinturas cuya temática no se detalló, dentro de una caja de madera y, por otro, las dos tablas realizadas por Sittow en las que se representaban la *Ascensión* y la *Asunción* (fig. 7), cuya delicada factura hizo que se distinguieran tempranamente del resto, como confirma la excepcional precisión de la identidad de su autor en el documento.<sup>33</sup> En el inventario redactado en 1523-1524, las tablas se encontraban guardadas en una caja pequeña. Se calificaron «de buena pintura» y se atribuyeron a una misma mano (Checa, 2010, vol. III: 2453-2454). Por entonces se contabilizaron veintidós piezas. Los cambios no se redujeron a la ausencia de pinturas,<sup>34</sup> sino que también empezó un primer montaje de algunas pinturas que se consideraron de mayor calidad. Las pinturas de Sittow con la *Ascensión* y la *Asunción*

---

margaritas, lo que es discutido por Silva Maroto (2006: 209). No sucede lo mismo con la figura del novio, que no tiene los rasgos del príncipe (sobre todo si se acepta la propuesta hecha aquí sobre su retrato en la *Multiplicación de los panes y los peces*), pero sí la caracterización de san Juan Evangelista, que se repite a lo largo de toda la obra de Juan de Flandes (joven de pelo castaño o rubio rizado y de largura variable, vestido o envuelto con túnica o capa rosa y colocado siempre en una posición privilegiada por su proximidad a Cristo o la Virgen). No en vano también era el santo patrono del pintor.

<sup>31</sup> La posibilidad de que esas pinturas procedieran de Francia, donde Margarita vivió diez años (1483-1493) como prometida de Carlos VIII (1470-1498), parece menos factible.

<sup>32</sup> Este conjunto de «[...] bonnes peintures [sic], lesquelles madame a emportée avesques elle» [sic] eran también de pequeño tamaño y, al parecer, estaban montadas en una estructura de madera, según se registró en un inventario sin fecha, datado a principios del siglo XVI (Checa, 2010, vol. III: 2387).

<sup>33</sup> Ambas pertenecen actualmente a colecciones privadas y se hallan depositadas en sendos museos, véase nota 13.

<sup>34</sup> El número de orden cambió para casi todas las pinturas. Faltaron las tres primeras de la almoneda (la *Huida a Egipto*, la *Disputa en el Templo* y la *Presentación del Niño en el Templo*), además de la *Visitación* (n.º 27), el *Juicio Final* (n.º 42), la *Aparición de Cristo a la Virgen* (n.º 43), la *Aparición a San Pedro* (n.º 44), la *Coronación* (n.º 47) y la *Natividad* (n.º 32). Al parecer, se recuperaron la *Epifanía* (n.º 5), que había sido vendida a la



Fig. 7. Michel Sittow,  
*Asunción de la Virgen*.  
© National Gallery of Art,  
Washington.

se instalaron en un díptico de madera de ciprés, con cierres de plata, aunque continuaban guardándose junto al resto, dentro del armario de la segunda habitación de la chimenea en el palacio malinés (Checa, 2010, vol. III: 2485). La serie terminaba con dos pinturas que contenían varias figuras; por un lado, los dos arcángeles *San Miguel* y *San Gabriel* y, por otro, los cuatro apóstoles más destacados: Pedro, Pablo, Juan y Santiago (Checa, 2010, vol. III: 2454), que más tarde se desgajaron totalmente del conjunto.

Posteriormente la archiduquesa seleccionó dieciocho pinturas y, con su gusto por el orden y por el ornato, les proporcionó un soporte en forma de díptico que ya tendría la distribución de tres pinturas en altura y otras tres en anchura que se testimonió años más tarde y que facilitaba su manejo y transporte. Fue el primer montaje que conocemos de este conjunto. Las tablas tenían un marco de plata dorada, tallado con rosetas, follajes y margaritas, alusivas estas a su dueña. El cierre de las hojas donde estaban instaladas se aseguraba con cuatro ganchos de plata.

Así se encontraban las pinturas en 1530, cuando Carlos V (1500-1558) acudió junto a su tía, de cuya grave enfermedad había sido avisado. Margarita ya había fallecido cuando llegó el emperador, por lo que este se ocupó de distribuir algunas de sus obras

---

marquesa de Denia; la *Aparición de Cristo con las almas de Antiguo Testamento a la Virgen* (n.º 38), *Pentecostés* (n.º 41), y la *Asunción* (n.º 46).

de arte más destacadas. Entre los diversos objetos preciosos que había reunido la archiduquesa, se seleccionaron una serie de piezas con el fin de enviarlas a su esposa, Isabel de Portugal (1503-1539), como se detalló en un breve inventario.<sup>35</sup> Las pinturas del *Políptico*, montadas en su díptico flamenco recubierto de plata, emprendieron el viaje de vuelta a la corte hispánica. Según la descripción, en la colocación de los temas representados se seguía a grandes rasgos el orden del relato de los Evangelios, con nueve escenas de la vida pública de Cristo, que terminaban con su *Entrada en Jerusalén*, colocadas a la izquierda, y con otros tantos episodios relativos en su mayor parte a la Pasión y Resurrección de Cristo en el ala derecha. De ese conjunto no formaba parte una pareja de tablas que se colocaba por encima, en las que se figuraban la *Duda de Santo Tomás*<sup>36</sup> y *Pentecostés*,<sup>37</sup> en sustitución de las ascensionales de Sittow, que eran independientes del conjunto, al igual que las angélicas y las parejas de apóstoles, ubicadas todas ellas por esas fechas en el primer gabinete de Margarita de Austria (Checa, 2010, vol. III: 2517).

Isabel de Portugal conservó el retablo íntegro hasta su muerte tal como lo recibió, incluido el anejo formado por la pareja de *La tentación de Cristo* y *La tempestad calmada*.<sup>38</sup> Por entonces se valoró en 280 ducados, cantidad en la que se incluían la pintura y la guarnición de plata dorada que recubría su armazón (Checa, 2010, vol. II: 1977). A diferencia de lo que sucedió con Isabel la Católica, el retablo no pasó a la almoneda de la emperatriz, quien lo debió de apreciar bastante, a juzgar por el cuidado con el que se guardó: «un oratorio grande con cierta obra de plata dentro con su funda de terciopelo carmesi» (Redondo, 2013: 138). Probablemente llegó a usarlo con fines devocionales, a juzgar por la calificación de «oratorio» que se le otorgó. En cualquier caso, se consideró una pieza selecta, que se destinó a sus hijas (Pérez de Tudela, 2017, 657). En principio se adjudicó a la mayor de las infantas, María de Austria (1528-1603), quizá el último eslabón femenino en su propiedad<sup>39</sup> antes de que pasara a su hermano,<sup>40</sup> Felipe II. Usado por este como «oratorio de camino» (Beer, 1893: X), con él se puede considerar terminado el uso del *Políptico* por parte de la rama femenina de la casa real hispana, al menos en la Edad Moderna.

<sup>35</sup> La primera publicación de este inventario en F[errar] 1878: 117. Posteriormente Beer (1891: CXXXI), Ishikawa (2004: 172) y Checa (2010, vol. II: 1335-1337).

<sup>36</sup> Véase nota 29.

<sup>37</sup> Cuando el díptico estuvo en poder de Felipe II los temas de las pinturas separadas se identificaron como la *Cena con los discípulos de Emaus* (n.º 45, Patrimonio Nacional) y la *Tentación de Cristo* (n.º 6, National Gallery of Art, Washington, disponible en línea en <<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.50726.html>>).

<sup>38</sup> Esta última no fue identificada por quien hizo el inventario (Checa, 2010, vol. II: 1557).

<sup>39</sup> Cabría la posibilidad de que antes lo hubiera tenido Juana de Austria (1535-1573), pero no se conocen datos sobre ello.

<sup>40</sup> Se tasó entonces en 280 ducados (Redondo, 2013: 138).



Fig. 8. Pinturas del *Políptico* conservadas en Patrimonio Nacional.

Por entonces medía (sin las pinturas de la parte superior con las *Bodas de Caná* y las *Tentaciones de Cristo*) siete ochavas de altura (unos 73 cm) y una vara y cuarta (poco más de un metro) de anchura, lo que indica que se mantenía el montaje de tres pinturas en vertical y tres en horizontal que se hizo en la corte de Margarita de Austria<sup>41</sup> y que permitía que la mirada abarcara cómodamente el conjunto. Resulta muy significativo que las pinturas se valoraran en cuatro veces más que la plata del marco, dos mil reales las primeras, frente a los quinientos del metal, cuando solía ser al contrario. Sin duda influyeron en ello la condición de pintor real de su tasador, el vallisoletano Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608), y el aprecio por la pintura que se había desarrollado en la corte filipina.<sup>42</sup>

<sup>41</sup> En el siglo pasado se montaron en forma de tríptico, con nueve pinturas en el paño central y tres en cada uno de los laterales.

<sup>42</sup> Pasados los precios a la conversión de maravedís, los seis ducados de la pintura más cara con Isabel la Católica, equivalentes a 2250 maravedís, se transformaron en 3400 maravedís. Aunque el valor total no resultó muy elevado y era más bajo que el pagado a María, sí significó una revalorización con respecto a lo tasado un siglo antes, aunque todo ello habría que situarlo en su contexto económico y tener en cuenta la variabilidad de los valores del mercado de las obras de arte.

Como consecuencia de su transmisión institucional, en la actualidad se conservan en nuestro país quince tablas (fig. 8), en propiedad de Patrimonio Nacional.<sup>43</sup> Otras doce pinturas, que se disgregaron en distintos momentos, forman parte de los fondos de destacados museos internacionales; algunas, muy escasas, se encuentran en colecciones privadas y el resto pasó a una localización desconocida y quizá a una desaparición definitiva.

## BIBLIOGRAFÍA

- BEER, Rudolf (1891): «Acten, Regesten und Inventare aus den Archivo General zu Simancas», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 12, 2: XCI-CCIV.  
— (1893): «Inventäre aus dem Archivo del Palacio zu Madrid», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 14, 2: I-LXX.
- COVARRUBIAS, Sebastián (1611): *Tesoro de la Lengua castellana*, Madrid.
- CHECA CREMADES, Fernando (dir.) (2010): *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial-The inventories of Charles V and the imperial family* [vols. II y III], Madrid: Fernando Villaverde Ediciones.
- DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael (1993): *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid: Alpuerto.
- F[ERRER], P[atricio] (1878): «Memorial de lo que enbió Su Magestad a la enperatriz con Diego de la Quadra (1)», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 8: 116-121.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel (1925): «Sobre el Renacimiento en Castilla. II: En la Capilla Real de Granada», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1, 3: 245-288.
- ISHIKAWA, Chiyo (2004): *The Retablo de Isabel la Católica by Juan de Flandes and Michel Sitow*, Turnhout: Brepols.
- MARTÍN BARBA, José Julio (2018): «Identificación de un libro propiedad de Isabel la Católica: el *Smaragdo* de Córdoba», *De Medio Aevo*, 12: 13-46.
- MORTE GARCÍA, Carmen (2014): «La imagen de Fernando el Católico en el arte: el tiempo vivido y el tiempo recreado (1452-1700)», en *La imagen de Fernando el Católico en la Historia, la Literatura y el Arte*, eds. Aurora Egido y José Enrique Laplana, 279-374, Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- PEREDA ESPESO, Felipe (2007): «Isabel I, señora de los moriscos», en *Visiones de la monarquía hispánica*, ed. Víctor Mínguez Cornielles, 261-282, Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.
- PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, Almudena (2017): *Los inventarios de doña Juana de Austria, princesa de Portugal (1535-1573)*, Jaén: Universidad de Jaén.

<sup>43</sup> Las pinturas conservadas son: *Cristo calmando las aguas*, *Multiplificación de los panes y los peces*, *Transfiguración*, *Cristo y la hemorroisa*, *Cristo en casa de Mateo*, *Entrada en Jerusalén*, *Resurrección de Lázaro*, *Prendimiento de Cristo*, *Jesús ante Pilatos*, *Los improperios*, *Bajada de Cristo al Limbo*, *Las tres Marías en el sepulcro*, *Noli me tangere*, *Cena con los discípulos de Emaús* y *Pentecostés*.

- REDONDO CANTERA, María José (2011): «La itinerancia de la emperatriz Isabel de Portugal y de su Recámara», en *El Arte y el viaje*, eds. Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde y Wifredo Rincón García, 483-498, Madrid: CSIC.
- (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*, Fernando Checa Cremades (dir.), 121-145, Madrid: Fernando Villaverde Ed.
- (2022): «El imaginario de lo sagrado en la pintura de Juan de Flandes», *Sarmental*, 1: 61-84.
- SÁENZ DE MIERA, Jesús (1992): «208. Tablas procedentes del Políptico de Isabel la Católica. 1496-1504», en *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Fernando Checa Cremades (com.), 465-468, Madrid: Ministerio de Cultura.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1930): «El retablo de la Reina Católica», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 6, 17: 97-134.
- SILVA MAROTO, Pilar (2006): *Juan de Flandes*, Salamanca: Caja Duero.
- TORRE Y DEL CERRO, Antonio de la (1974): *Testamentaria de Isabel la Católica*, Barcelona [s.n.].
- TORRE Y DEL CERRO, Antonio de la y E. A. TORRE (1956): *Cuentas de Gonzalo de Baeza tesorero de Isabel la Católica, 1492-1504*, t. 2, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- VANDEVIVERE, Ignace (1986): *Juan de Flandes*, Madrid: Museo del Prado.
- WENIGER, Matthias (2011): *Sitow, Morros, Juan de Flandes. Drei Maler aus dem Norden am Hof Isabellas von Kastilien*, Kiel: Ludwig.
- ZALAMA, Miguel Ángel y Paul VANDENBROECK (dirs.) (2006): *Felipe I el Hermoso. La belleza y la locura*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- ZALAMA, Miguel Ángel. (2008): «La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica», *BSAA arte*, 74: 45-66.

## Mujeres, medallas retrato e imagen de poder en el Renacimiento: de la legitimación política a la alegoría del buen gobierno<sup>1</sup>

NOELIA GARCÍA PÉREZ<sup>2</sup>

*Universidad de Murcia*

A lo largo del siglo XVI, las mujeres experimentaron un protagonismo inusitado en el ámbito político. Algo paradójico si consideramos cómo las profundas restricciones que sufrieron a lo largo de esta centuria llevaron a Joan Kelly a afirmar que no existió un Renacimiento para ellas (Kelly, 1970). Sin embargo, reconsideraciones posteriores —hoy plenamente aceptadas— plantearon que, en algunas esferas concretas, como la política o la cultural, disfrutaron de una relevancia muy significativa (Herlihy, 1985: 1-23). La amplia representación en la escena política de estas mujeres en calidad de reinas, regentes o gobernadoras, así como la destacada labor diplomática desempeñada por aquellas que no gobernaron, pero fueron fundamentales para sellar pactos y alianzas entre las cortes europeas, ha llevado a la historiografía a referirse a este periodo como «el siglo de las reinas» (Earenfight, 2005; Cruz y Suzuki, 2009; Monter, 2012; Cruz y Stampino, 2013).

Figuras como María Tudor e Isabel I, en Inglaterra; María Estuardo y María de Guisa, en Escocia; Luisa de Saboya o Catalina de Medici, en Francia; Margarita de Austria, María de Hungría y Margarita de Parma, en los Países Bajos o Isabel de Portugal, María y Juana de Austria, en España, fueron piezas fundamentales en el tablero político europeo, desempeñando un papel decisivo en la defensa de la fe, pero también a favor de los intereses políticos y diplomáticos de sus respectivas dinastías; escenarios ambos en los que el patronazgo de obras de arte tuvo un gran protagonismo

<sup>1</sup> Este trabajo se inserta dentro de la producción científica derivada de los proyectos: «Medallas retrato y poder femenino en la Europa del Renacimiento (I): Las mujeres de la Monarquía Hispánica» (PID 2020-11433GB-I00 financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033), y «Poder, Género y Representación: Medallas retratos femeninas en las cortes del Renacimiento en Europa (Francia, Inglaterra y Escocia)» (21952/PI/22).

<sup>2</sup> <<https://orcid.org/0000-0002-4731-3712>>.

(Rodríguez Salgado 1992; Cruz, 2021; Ffoillott, 2021). Todas ellas aprovecharon su posición privilegiada y sus responsabilidades políticas para afianzar su autoridad y mantener sus redes de influencia, al tiempo que formaban algunas de las colecciones artísticas más destacadas del Renacimiento europeo.

Hablamos, pues, de grandes mecenas y coleccionistas, pero también de hábiles estrategas en la instrumentalización del arte al servicio de los intereses político-dinásticos (Checa, 2019). Sin embargo, más allá de su activa labor como promotoras artísticas dentro del contexto familiar y devocional, algunas de estas mujeres fueron capaces de dar el salto conceptual que caracterizó a las principales patronas artísticas del Renacimiento, aquellas que supieron emplear el arte allende cuestiones piadosas o dinásticas, priorizando sus gustos e intereses personales (Lawrence, 1998: 17; Reiss, 2013: 455). Uno de los ejemplos más representativos en este sentido lo encontramos en la creación de su imagen pública, donde aplicaron su intuición artística y perspicacia política para la construcción y difusión controlada de sus propias figuras.

En un contexto en el que aún tenían plena vigencia las teorías medievales que cuestionaban la legitimidad de un gobierno femenino y la capacidad de las mujeres para ostentar el poder (Lee, 1990; Jansen, 2002), los retratos, en sus distintos formatos, medidas, técnicas y soportes, fueron un instrumento esencial para definir su imagen, conmemorar acontecimientos importantes y consolidar su posición política (Dixon, 2002). En este sentido, la medalla retrato destaca como un método de autorrepresentación especialmente significativo que se convirtió en parte integral del sistema diplomático y del intercambio de regalos entre las cortes del Renacimiento. Fácilmente portables, estas piezas poseían un valor añadido al estar realizadas con materiales preciosos, como el oro o la plata; además de una gran versatilidad al aunar texto e imagen en una sola pieza, ofreciendo así una amplia gama de posibilidades al promotor (Syson, 2002; Flaten, 2003). Estos pequeños retratos de metal fueron estratégicamente distribuidos como símbolo de afecto y alianzas, pero también se emplearon para la construcción de un discurso legitimador femenino en el ejercicio del poder y para la promoción del buen gobierno que llevaron a cabo.

A lo largo de este estudio examinaremos algunas de las medallas más representativas realizadas para dos de las figuras más destacadas de la escena política europea del quinientos: Catalina de Medici y María Tudor. Analizaremos sus iconografías y exploraremos los usos y funciones de estas piezas en el contexto de la construcción de la imagen de poder de estas mujeres gobernantes del Renacimiento.

## MEDALLAS RETRATOS Y ESTRATEGIAS LEGITIMADORAS PARA EL EJERCICIO DEL PODER FEMENINO

Dos son los motivos fundamentales que justifican la necesidad de las mujeres gobernantes del Renacimiento de legitimar su posición política: el primero de ellos es el contexto desfavorable al que acabamos de hacer referencia. Un contexto que no solo ponía en tela de juicio su capacidad para asumir responsabilidades políticas de primer orden, sino que consideraba que un gobierno ejercido por mujeres era antinatural, ilegal y contrario a las sagradas escrituras (Knox y Breslow, 1985). El segundo motivo es que muchas de las mujeres que ejercieron funciones políticas en la Edad Moderna lo hicieron en calidad de regentes y gobernadoras, en nombre de los titulares masculinos de sus respectivas dinastías. Vincular la construcción de su imagen, de manera explícita o implícita, a estos hombres fue una estrategia muy común para legitimar su derecho a gobernar.

En el contexto de las medallas retrato, esta legitimación llegaba por una doble vía: la imagen y el texto. Estas piezas ofrecían, por un lado, la posibilidad de realizar retratos conjuntos, mucho menos habituales en la pintura del momento; y, por otro, la de identificarse dentro de un linaje que habilitaba a las representadas en el ejercicio del poder, gracias a diferentes inscripciones. La interacción de ambos elementos —imagen y texto— lograba transmitir un mensaje unificado y contundente, tal como podemos ver en las medallas retrato de Catalina de Medici, realizadas entre 1561 y 1565, que nos muestran a la reina acompañada de sus hijos Francisco II, Carlos IX y Enrique III. Un ejemplo muy ilustrativo que evidencia cómo las mujeres gobernantes del Renacimiento compartieron protagonismo con los hombres de su dinastía en estos pequeños retratos de metal para legitimar, fortalecer y difundir su autoridad política.

Catalina tomó conciencia de la necesidad de crear su propia iconografía de poder tras la muerte de su esposo, el rey Enrique II, acaecida en 1559. Una situación que se acentuaría en 1560 con el fallecimiento de su hijo mayor, Francisco II, y la imposibilidad de que el siguiente heredero al trono, el príncipe Carlos, de tan solo diez años, pudiera gobernar. La reina viuda se propuso, entonces, ser regente en un país extranjero en el que imperaba la ley sálica, haciendo de la maternidad una posición política que la legitimaba en el ejercicio del poder (Crawford, 2000: 643). Para ello, definió cuidadosamente su aparición en público, creando su propia imagen oficial. Estrategias ambas que estuvieran en consonancia con lo que se consideraban actuaciones propiamente femeninas, pero que, a la vez, le permitieran autoafirmarse en su posición (Ffoillott, 1986, 1997; Crawford, 2000). A partir de la muerte de Enrique, todas sus representaciones la mostrarían de negro, en señal de luto, lo que simbolizaba el dolor por la pérdida de su esposo y diferenciándose de la que había sido la favorita de Enrique II, Diana de Poitiers, quien había optado por la combinación del blanco



Fig. 1. Francois Clouet (taller),  
*Catalina de Medici y sus hijos*, 1561,  
 The Lewis Walpole Library,  
 © Yale University, New Heaven.

y el negro en su indumentaria. Un color que, igualmente, le permitía equiparar su atuendo al de los monarcas masculinos del momento (Ffoillott, 1989). La elección del negro la convertía, de alguna manera, en la representación virtual de su esposo y la hacía diferenciarse del resto de los personajes de la corte.

Definida su imagen, faltaba aún por determinar el tipo de mujer que representaría. Debía ser un personaje que se adaptara a sus mismas circunstancias: una madre viuda capaz de desempeñar correctamente sus funciones de gobierno. La solución llegó en 1562 de la mano del cortesano Nicolas Houel y su manuscrito *Histoire de la Royne Arthémise*. Esta biografía de Artemisa, reina de Caria en Asia Menor en el siglo IV antes de Cristo, que, tras la muerte de su esposo Mausolo, gobernó en Caria y supervisó la construcción del Mausoleo de Halicarnaso, proporcionó a Catalina un modelo a su medida. La representación más elocuente en este sentido la encontramos en la serie de los tapices Valois, encargados por la reina, donde encontramos a Catalina, convertida para la ocasión en Artemisa, cumpliendo con sus obligaciones de viuda y madre ejemplar, preparando el funeral de su esposo, planeando la construcción de su sepulcro o educando al futuro heredero (Yates, 1959; Cleland, 2018).

En apenas dos años, Catalina de Medici había construido la imagen oficial que la definiría como reina viuda de Francia hasta su muerte y creado una imagen de poder



Fig. 2. Antoine Brucher (reverso), *Medalla retrato de Catalina de Medici y Enrique II* (anverso) y *Carlos IX* (reverso), 1561, Colección particular, Madrid.

y autoridad justificada en un modelo clásico a través de la figura de la reina Artemisa (Yates, 1959: 61-70).

Junto a estas dos poderosas estrategias empleadas para mantener su puesto de regente y asegurar el gobierno de sus herederos, la reina hizo de la maternidad una posición política que la legitimaba en el ejercicio del poder. De ahí, la vinculación recurrente de su imagen a la de sus hijos, que encarnaban el futuro de la dinastía Valois. Buena muestra de ello es el retrato realizado por François Clouet en 1561, donde la reina viuda aparece acompañada de Enrique III, Margarita, Francisco (duque de Alençon) y Carlos IX, quienes permanecían bajo su amparo y protección en la corte francesa (fig. 1). Las funciones de este retrato apuntan a dos direcciones principales: en primer lugar, subrayar la unión entre Catalina y el rey, Carlos IX, al que la reina madre tiende su brazo en señal de apoyo y protección, tal como hará en cuestiones políticas, gobernando en su nombre. Y, en segundo lugar, mostrar a los jóvenes príncipes que asegurarían la continuidad de la casa Valois en el escenario político europeo (Broomhall, 2021: 138).

Esta simbólica pintura encuentra su correlato en las medallas realizadas por Antoine Brucher y Guillaume Martin en la década de 1560, donde Catalina aparece acompañada de sus hijos. La primera de estas medallas aún dos piezas que habían sido realizadas con anterioridad con fines distintos (fig. 2). Según Mazerolle, la imagen empleada para el anverso procedía de la medalla conmemorativa de la muerte del rey Enrique II en 1559 (Mazerolle, 1902: 72). En ella, Catalina y su esposo comparten el protagonismo, siguiendo la tipología «cara a cara», un modelo frecuentemente empleado para acentuar los vínculos afectivos entre los personajes y muy apropiado, dada la reciente muerte de Enrique. El rey aparece armado y laureado y la reina vestida

como viuda. La inscripción que los acompaña alude al monarca como el más invencible, al tiempo que resalta la posición de Catalina como su esposa: HENRICVS II GALLOR • REX • INVICTIS • ET • CATHERINA • EIVS VXOR. El reverso, derivado de la medalla que Brucher realiza con motivo de la coronación de Carlos IX, está dedicado a la figura del nuevo soberano, que aparece armado y laureado con el emblema de la orden militar francesa de San Miguel y una divisa que hace referencia a él como hijo de Enrique y rey de Francia: CAROLVS • IX • GALLOR • REX • EORVM • FILLIVS (Jones, 1982: 1402-610)

Aunque la medalla ha sido datada tradicionalmente en 1560, ha de ser posterior. Muy probablemente, se acuñara en los primeros meses de 1561, tras la muerte del rey Francisco II, que tuvo lugar en diciembre de 1560. Solo a partir de entonces, una vez fallecido su hermano, Carlos podía ser considerado rey, tal como señala la inscripción. Sin embargo, la prontitud en su realización revela un destacado interés por promover la figura del nuevo monarca y, al mismo tiempo, legitimar la imagen de Catalina como regente del joven soberano.

La situación de la reina para asumir el poder era complicada. Su condición femenina, sus orígenes italianos en un contexto marcadamente antiitalianizante (Sutherland, 1978; Heller, 2003: 7-28) y el hecho de actuar como regente en un país en el que imperaba la ley sálica eran razones más que suficientes para necesitar justificar su derecho a ejercer el poder en nombre de su hijo. Pero, además, es importante tener en cuenta que, más allá de Francisco y Carlos de Guisa (al mando del gobierno durante el reinado de Francisco II), hasta 1560, Catalina había contado con un oponente destacado: Antonio de Borbón, príncipe de sangre francés que gozaba del apoyo de los protestantes en su carrera a la regencia. Solo cuando la reina supo que su hijo Francisco iba a morir, accedió a pactar con Antonio de Borbón para conseguir que este renunciara a la tutela del reinado de Carlos IX a cambio de la liberación de su hermano, el príncipe de Condé (Frieda, 2003: 121-43). Estos motivos explican la conveniencia del mensaje legitimador que emitían los retratos de la reina realizados durante sus años de regencia. Tal como la «gobernadora del reino» explicaba en una carta dirigida a su hija Isabel de Valois, redactada en agosto de 1560, su principal objetivo era preservar su autoridad, no para ella, sino para conservar el reino de Francia por el bien de todos sus hijos (Knecht, 1998: 73).

En 1563, Carlos IX alcanza la mayoría de edad legal para gobernar y, unos meses después, en enero de 1564, inicia un gran *tour* para recorrer el reino de Francia, acompañado de su madre y hermanos. El propósito de este largo viaje, organizado por Catalina de Medici, era demostrar y fortalecer el poder real en las ciudades del reino, reconciliar a protestantes y católicos, después de la primera guerra de religión, y encontrarse con distintos soberanos extranjeros, como el rey Felipe II (Graham y McAllister, 1979; Holt, 2005: 50-75). Con motivo de este *tour*, en 1565, Guillaume



Fig. 3. Guillaume Martin, *Medalla de Catalina de Medici y Carlos IX*, 1565, Colección particular, Madrid.

Martin recibió el encargo de acuñar las efigies del rey y la reina madre para realizar algunas monedas que el joven monarca entregaría como presente a súbditos, nobles y soberanos con los que se reuniría a lo largo del camino. Entre ellas destaca la moneda realizada con oro por valor de diez escudos con la que se obsequió a los miembros de la delegación española que asistieron al encuentro de Bayona, presidido por la reina Isabel de Valois, que, acompañada por el duque de Alba, actuaba en nombre de su esposo, el rey Felipe II (Mazerolle, 1902, I: 60; Rondot, 1904: 219).

Este mismo cuño, con la imagen de Carlos IX en el anverso y Catalina en el reverso, serviría para realizar una de las medallas más significativas de este periodo, donde la presencia de Enrique II ha desaparecido y todo el protagonismo recae en las figuras de madre e hijo, que ocupan la narración de la pieza (fig. 3). En este sentido, es interesante apreciar la evolución iconográfica de estas medallas y comprobar cómo la reina prescinde de la efigie de su esposo conforme va ganando legitimidad en su gobierno, asociando su imagen de manera autónoma a las figuras de sus hijos. Es muy probable que este encargo se tratara de una iniciativa de Catalina, lo que explicaría su representación en el reverso de la medalla. Si tenemos en cuenta que la pieza está datada en 1565, cuando ya había concluido el periodo de regencia, comprobaremos que la presencia de la imagen de la reina junto a su hijo Carlos IX carecía de justificación desde un punto de vista político. Sin embargo, era una constatación visual, una muestra evidente del poder de la reina.

En el anverso de la pieza, Carlos aparece armado y laureado, con una medalla de la orden de San Miguel, y una inscripción que nos remite al tratamiento protocolario reservado al rey de Francia, utilizado como título de soberanía: su Majestad



Fig. 4. Guillaume Martin, *Medalla retrato de Catalina de Medici y sus hijos Francisco II, Carlos IX y Enrique III, c. 1565*, Colección particular, Madrid.

Cristianísima: CAROLVS IX GALLIARVM REX CHRISTIANISS • 1565. Toda una declaración de intenciones en el contexto de la grave crisis religiosa que atravesaba el país. En este sentido, conviene recordar que, en 1562, tras la masacre de Wassy (donde murieron más de setenta protestantes y fueron heridos más de un centenar), comenzaron las guerras de religión que asolarían al reino de Francia durante trece años. La primera de estas guerras acabó con la firma del edicto de Amboise, en marzo de 1563, a través del cual se restablecían los privilegios y los derechos de los hugonotes en Francia (Knecht, 2010: 29-40). La intencionalidad de la medalla no era solo promover la imagen y el poder del binomio madre-hijo, sino también presentar al joven monarca como «cristianísimo rey», título hereditario y exclusivo de los reyes de Francia que situaba a los monarcas de este reino en el primer lugar de los príncipes cristianos por su piedad y sus méritos en su lucha contra herejes e infieles (Tang, 2002-2003: 193).

El reverso, dedicado a la viuda Catalina, alude a ella como la más célebre esposa de Enrique II y madre de los reyes Francisco y Carlos (KA • REG • HENR • II • VX • FRANC • ET • CAROL • REG-MATER • CELEB). La reina aparece representada como viuda, siguiendo la imagen oficial creada por François Clouet tras la muerte del rey. La inscripción evidencia dos cuestiones fundamentales: la primera, la posición de desventaja que la reina ocupó frente a Diana de Poitiers, amante oficial de Enrique II desde 1536 y favorita del pueblo francés. Una posición que Catalina reivindica a través de esta divisa que la define como «la más celebre esposa» del monarca (Ffoillott, 1989). La segunda, la vinculación materno-filial con sus hijos, que justificaba su posición junto Carlos no solo en la medalla, sino también en el ejercicio del poder.

Esta asociación visual entre Catalina y los retratos de sus hijos se hace más evidente, si cabe, en la medalla atribuida, nuevamente, a Guillaume Martin, realizada en 1565, donde la imagen de la reina es la protagonista del anverso, mientras el reverso nos muestra los rostros de Francisco II, Carlos IX y Enrique III:<sup>3</sup> el pasado, el presente y el futuro de la dinastía que garantizarían la continuidad del linaje Valois y la gobernación sobre Francia (fig. 4). Una línea de sucesión asegurada con un denominador común: Catalina de Medici, esposa de Enrique II y la más piadosa madre de Francisco II, Carlos IX y Enrique III, reyes de Francia (CATHAR • HEN • II • VXOR • FRAN • II • CAROL • IX • ET HEN • III • REG • GALL • MATER • PIISS).

### MEDALLAS RETRATO Y ALEGORÍAS DEL BUEN GOBIERNO FEMENINO

Mientras estas medallas de Catalina de Medici se centraban en el retrato y confiaban a la inscripción la transmisión de un mensaje más elaborado, otras piezas dedicaban su reverso a construir narraciones complejas desde el punto de vista iconográfico. Narraciones que, a través de estudiadas alegorías, mostraban a estas reinas, princesas y regentes como mujeres virtuosas, defensoras de la fe y gobernantes capaces de asumir el poder. Muchos son los ejemplos ilustrativos en este sentido y todos ellos proceden de mujeres con destacadas responsabilidades políticas en la Edad Moderna, desde Isabel I de Inglaterra a Margarita de Parma, pasando por Juana de Austria, María de Hungría, María de Medici o Cristina de Suecia (Bildt, 1908; Gisbert, 2000: 202; Dixon, 2002; Popp, 2015; Soler, 2017; García, 2021, 2022). Nos detendremos aquí en un caso muy representativo: la medalla de María Tudor, realizada por Jacopo da Trezzo en 1554. Toda una alegoría al buen gobierno de la reina, encarnada en la figura de la paz, en alusión a su papel como reinstauradora de la fe católica en Inglaterra (fig. 5).

El restablecimiento y la defensa del catolicismo fue una de las preocupaciones principales de María Tudor a lo largo de sus años de gobierno. Uno de los logros más significativos, en este sentido, fue alcanzar la alianza plena con Roma, conseguida transcurridos unos meses después de contraer matrimonio con Felipe II (este enlace se celebró el 25 de julio de 1554) (Samson, 2020: 52-82). Fue entonces cuando, gracias a la mediación del rey, se alcanzó el apoyo papal necesario, ratificado en las sesiones del Parlamento inglés, que presidieron ambos monarcas a finales de 1554. Allí quedó corroborado el retorno de la Iglesia de Inglaterra a la obediencia papal (Ryrie, 2017). La fecha de acuñación de la medalla, datada en 1554, coincide, pues, con dos aconte-

<sup>3</sup> La medalla se atribuye a Martin porque el retrato de Catalina es una versión invertida del de las medallas anteriores realizadas por este artista. Sin embargo, parece más probable que se trate de una pieza posterior y que el retrato sea una copia de las medallas anteriores de Martin. Disponible en línea en <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/C\\_M-2212](https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_M-2212)>.



Fig. 5. Antonio Moro, *Retrato de María I de Inglaterra*, 1554, © Museo Nacional del Prado, Madrid.

cimientos decisivos en la vida de la reina: su matrimonio con Felipe II y la reconciliación con Roma.<sup>4</sup>

La reina de Inglaterra protagoniza el anverso, representada con una imagen que reproduce fielmente el retrato realizado por Antonio Moro en 1554 con motivo de su compromiso con Felipe II (fig. 5). Esto explica que aparezca luciendo sobre su pecho el joyel que le había enviado su prometido (Woodall, 2017: 262; 2023; Cahill 2022). Junto al retrato, la divisa que rodea la figura alude a su posición política como reina de Inglaterra, Francia e Irlanda, pero también como defensora de la fe (MARIA. I.REG. ANGL. RANC. ET. HIB. FIEDEI DEFENSATRIX).<sup>5</sup>

El título de Fidei defensor había sido concedido a Enrique VIII por el papa León X como reconocimiento a su obra *Assertio Septem Sacramentorum*, donde el monarca

<sup>4</sup> Esta datación está basada en una carta que Trezzo escribe a Antonio Perrenot de Granvela el 21 de diciembre de ese mismo año, donde el artista enviaba al obispo Arrás un ejemplar de esta pieza acuñado en plata (Pérez de Tudela, 1998: 297).

<sup>5</sup> Trezzo empeará este mismo anverso para realizar al menos tres medallas más de la reina María Tudor: una en la que hace pareja con Felipe II y dos que incluyen narraciones alegóricas que el medallista había empelado y/o emplearía en otras creaciones. El British Museum conserva ejemplares de estas piezas: M.6830, M.6840 y M.6842.



Fig. 6. Jacopo da Trezzo, *Medalla retrato de María I de Inglaterra. Alegoría de la Paz*, c. 1554, © Metropolitan Museum, Nueva York.

inglés defendía el carácter sacramental del matrimonio y la supremacía del papa. Tras la ruptura de Enrique con Roma en 1530 y su autoproclamación como jefe supremo de la Iglesia de Inglaterra, Pablo III revocó este título, que fue nuevamente concedido por el Parlamento de Inglaterra en 1543 al rey y a sus sucesores, convertidos, desde entonces, en gobernadores supremos de la Iglesia. Un título que solo María Tudor y Jacobo II emplearían como defensores de la fe católica.

En el reverso de la medalla, María se muestra como alegoría femenina de la paz, entendida en términos religiosos (fig. 6). La figura aparece representada con una túnica, portando dos elementos distintivos: la *corona radiata* y un collar con la figura de un carnero. La *corona radiata* era un signo característico del dios Helio, que en la cultura visual romana se empleaba como símbolo de *honor* y *autoritas*, pero también de realeza y divinidad. Un motivo iconográfico de poder utilizado de forma recurrente en la representación de los emperadores romanos, después del año 64, que Trezzo emplea para equiparar a la reina con los mandatarios de la Roma clásica y dotarla de las privilegiadas cualidades asociadas a los portadores de esta corona (Tomás, 2017, 16-7). Igualmente, es interesante señalar cómo, en 1555, con motivo del 28 cumpleaños de Felipe II, Trezzo acuña una medalla del rey, tradicionalmente asociada a la pieza de María de Tudor que estamos analizando, donde, en el reverso, el medallista representa una alegoría del monarca encarnado en la figura de Helios. El dios dirige su carro solar sobre el mar, mientras en la zona derecha de la composición vemos una ciudad, que ha sido identificada con Jerusalén. La inscripción «pronto lo iluminará todo», procedente de la obra *Le imprese illustri*, de Girolamo Ruscelli, revela el significado de la obra que hace referencia a la luz que no solo alumbrará el gobierno de Felipe II,



Fig. 7. Benvenuto Cellini, *Medalla retrato del papa Clemente VII*, 1534, Colección particular, Madrid.

sino al reino de Inglaterra tras su vuelta al catolicismo. Las alegorías de ambas medallas nos acercan, pues, a un mensaje común (Checa, 1998: 36; Mínguez, 2001: 91-8; Pascual, 2020: 71-2).

Por su parte, el collar con la figura de un carnero aparece como un símbolo de significado polisémico. Por un lado, se asocia con la fuerza, la perseverancia y la determinación, características que definían a María Tudor, quien hacía tan solo unos meses había dado buena muestra de estas cualidades solventando con éxito la rebelión de Wyatt, liderada por protestantes que se oponían al matrimonio de la reina con Felipe II (Whitelock, 2010: 173-88; Samson, 2020: 82-104). Por otro lado, en la tradición católica, el carnero es un animal con una fuerte carga simbólica, utilizado para algunos de los principales sacrificios del Antiguo Testamento, como el de expiación (Lev., 5:15), el de paz (Lev., 9:4) o los holocaustos (Lev., 8.18). Sacrificios que pretendían expiar los pecados y expresar la devoción o el compromiso con Dios. Un compromiso que la reina evidencia reinstaurando el catolicismo en Inglaterra y luchando por mantenerlo a lo largo en sus años de gobierno. Por último, además de un animal utilizado en el culto sacrificial, el carnero es una metáfora del rey y de los príncipes, al igual que la propia María, tal como lo relatan las profecías de Ezequiel y Daniel en distintos pasajes bíblicos (Ez., 39, 18; 31, 11; 32, 21; Dn., 8, 6-7; 8, 20).

Así representada, la Paz aparece sentada sobre un trono adornado con patas de león, símbolo del poder, el coraje y la fuerza; bajo el cual podemos apreciar una estructura cúbica ornamentada con dos manos entrelazadas, emblema de la concordia. A sus pies, una balanza en equilibrio alude a la igualdad con la que la justicia trata a todos, como metáfora de la prudencia y buen gobierno de la reina. Con su mano derecha alza dos ramas: una de palma, símbolo del triunfo y de la paz, y otra de olivo,

que representa la renovación y la prosperidad que trae consigo este nuevo reinado. Mientras, con su mano izquierda prende fuego con una antorcha las armas, objetos de guerra y símbolos protestantes hacinados sobre el suelo. Al fondo, se observa un templo de planta circular que ha sido identificado con el de Jano, donde estaría encerrado el Furor (Gisbert, 2000: 207). Las puertas de este templo romano se abrían en tiempos de guerra y se cerraban en tiempos de paz. De ahí que Trezzo las haya representado cerradas como símbolo de la etapa de conciliación instaurada bajo el buen gobierno de la reina.

Tanto la imagen de la Paz quemando las armas como el regreso de la Edad de Oro, simbolizado en las puertas cerradas del templo de Jano en tiempos de paz, gozan de una amplia tradición iconográfica a la que pudo haber recurrido Trezzo. Las medallas retrato del papa León X o el duque Alejandro de Medici, realizadas por Pier Maria Serbaldi da Pescia (1515-1516) y Domenico de Vetri (1534), respectivamente, son un buen ejemplo en este sentido (Holman 2005: 526); aunque el modelo más cercano es la medalla del papa Clemente VII realizada por Cellini en 1534 (fig. 7). En esta pieza, para representar la tregua con Carlos V tras el saco de Roma,<sup>6</sup> el artista recurre a la figura alegórica de la Paz portando «una pequeña tea en la mano con la que pega fuego a un montón de armas atadas juntas a manera de trofeo» (Cellini, 1993: 122). Junto a la Paz, Cellini representa al Furor atado con cadenas, situando el templo de Jano al fondo de la narración. El mensaje que pretendían transmitir tanto Cellini como Trezzo era común y hacía referencia al advenimiento de un periodo de paz. De ahí que, como apuntara Cesare Ripa en su obra *Iconología* (1593), estas armas hacinadas simbolizaban «el amor universal engendrado entre los pueblos, consumiendo y abrasando cuanto queda de los odios y rencores producidos por las muertes de los hombres» (Ripa, 1996: 184-87).

Este nuevo tiempo de bonanza para Inglaterra queda magistralmente expresado en la narración del reverso de la medalla, donde Trezzo ha plasmado el antes y el después de la llegada de María Tudor al gobierno. Así, vemos cómo a la derecha de la Paz, situada estratégicamente sobre una isla, que representa al reino de Inglaterra, se agolpa una multitud implorante bajo una tormenta. Se trata de los súbditos de la reina, atemorizados y desvalidos antes de su llegada. Esta nueva etapa es representada a la izquierda de la figura alegórica, donde, frente a la tempestad, vemos un sol radiante, como símbolo de la prosperidad que este nuevo gobierno ha traído consigo. Este mensaje de esperanza queda ratificado con la inscripción que relata cómo con la paz (María Tudor) llegará la «vista para los ciegos y tranquilidad para los temerosos», aludiendo a la reconciliación con Roma.

<sup>6</sup> La historiografía apunta bien a la conmemoración de la tregua con Carlos V (Pollard, 2: 973) o bien al periodo de paz que se inicia en aquellos momentos (Attwod, 2003, 1: 317).



Fig. 8. Jacopo da Trezzo, *Medalla retrato María I de Inglaterra. Alegoría de la Unión*, c. 1555, Colección particular, Madrid.

Desconocemos si el medallista seguía las directrices de María o de Felipe o si fue iniciativa propia, pero lo cierto es que existe una conexión entre el mensaje que transmite esta pieza y la realizada también por Trezzo con motivo del 28 cumpleaños de Felipe: la figura de la Paz con su *corona radiata* traerá la luz al reino de Inglaterra, al igual que el dios Helios, dirigiendo el carro solar, iluminará todo. Una luz que simboliza la reinstauración del catolicismo en Inglaterra. En este sentido, conviene recordar el destacado papel que el rey había desempeñado en la consecución de la alianza plena con Roma. Los beneficios de la unión entre ambos monarcas, entendidos en términos religiosos y políticos, quedarán sintetizados en la medalla que Trezzo realiza entre 1554 y 1555 (fig. 8), donde, empleando el mismo anverso de la medalla de la reina, el artista italiano representa en el reverso una figura alegórica de la unión con una inscripción que señala cómo la alianza —en alusión a su matrimonio— es la dueña de todas las cosas (*CONSOCIATIO REVM DOMINA*).

Estas narraciones alegóricas, acompañadas de estudiadas inscripciones, fueron esenciales en la construcción de la imagen de poder de las mujeres gobernantes del Renacimiento. Mujeres que, a diferencia de sus homólogos masculinos, no disponían de una tradición iconográfica a la que recurrir, capaz de vincular las virtudes propias de un buen gobernante con las cualidades asociadas al género femenino. Estos pequeños retratos de metal fueron clave en la creación de un discurso legitimador, de autoridad y capacitación. En primer lugar, permitieron asociar la imagen de estas reinas, regentes y gobernadoras a los hombres fuertes de sus respectivas dinastías y, en segundo lugar, ofrecieron la posibilidad de asociar su imagen a figuras alegóricas que encarnaban a mujeres tan virtuosas y honestas como valerosas y capacitadas para

asumir responsabilidades políticas de primer orden. Un mensaje de legitimación y poder que sería hábilmente difundido entre las cortes del Renacimiento en Europa.

## BIBLIOGRAFÍA

- BILDT, Carl D. (1908): *Les Médailles romaines de Christine de Suède*, Roma: Loescher.
- BROOMHALL, Susan (2020): *The Identities of Catherine de' Medici*, Boston: Brill.
- CAHILL MARRÓN, Emma L. (2022): «María Tudor», en *El Prado en femenino*, Noelia García (ed.) (en prensa), Madrid: Museo del Prado.
- CELLINI, Benvenuto (1993): *Vida de Benvenuto Cellini escrita por él mismo (1500-1571)*, Barcelona: Parsifal Ediciones.
- CHECA CREMADES, Fernando (1992): *Felipe II. Mecenas de las artes*, Madrid: Nerea.
- (2019): *La otra corte: mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*, Madrid: Patrimonio Nacional, El Viso.
- CLELAND, Elizabeth, Marjorie E. WIESEMAN, Francesca de LUCA, Alessandra GRIFFO, Constanza PERRONE DA ZARA, Claudia BEYER y CLEVELAND MUSEUM OF ART (2018): *Renaissance splendor: Catherine de' Medici's Valois tapestries*, New Haven, Conn: Yale University Press.
- CRAWFORD, Katherine (2000): «Catherine de Medicis and the Performance of Political Motherhood», *The Sixteenth Century Journal*, 31, 3: 643-673.
- CRUZ, Anne J. (2021): «Women Who Ruled: Female Governance in Early Modern Spanish Habsburg Court», en *The Making of Juana of Austria: Gender, Art and Patronage in Early Modern Iberia*, Noelia García Pérez (ed.), 25-44, Louisiana, Louisiana State University Press.
- CRUZ, Anne. J. y Mihoko SUZUKI (eds.) (2009): *The Rule of Women in Early Modern Europe*, Urbana Champaign: University of Illinois Press.
- DIXON, Annet (2002): «Introduction», en *Women who ruled. Queens, Goddesses, Amazons in Renaissance and Baroque Art*, 19-25, Londres: Merrell.
- EARENIGHT, Therese, ed. (2005): *Queenship and Political Power in Medieval and Early Modern Spain*, Aldershot: Ashgate.
- FFOILLOT, Sheila (1997): «The Ideal Queenly Patron on the Renaissance. Catherine de' Medici Defining Herself or Defined by Others?», en *Women and Art in Early Modern Europe*, 99-110, University Park, The Pennsylvania State University Press.
- (1986): «Catherine de' Medici as Artemisia: Figuring the powerful Widow», en *Rewriting the Renaissance. The Discourses of sexual difference in Early Modern Europe*, 227-241, Chicago y Londres: Chicago University Press.
- (2021): «Juana and Her Peers: Queens, Regents and Patronage in Sixteenth Century Europe», en *The Making of Juana of Austria: Gender, Art and Patronage in Early Modern Iberia*, Noelia García Pérez (ed.), 124-166, Louisiana: Louisiana State University Press.
- FLATEN, Arne R. (2003): «Identity and the display of medaglie in Renaissance and Baroque Europe», *Word & Imagen*, 19, 1 y 2: 59-72.

- FRIEDA, Leonie (2003): *Catherine de Medici*, Londres: Weidenfeld & Nicolson.
- GARCÍA PÉREZ, Noelia (2021): «Portraits in Metal: Identity, Devotion, and Gender in Juana of Austria's Portrait Medals», en *The Making of Juana of Austria: Gender, Art and Patronage in Early Modern Iberia*, Noelia García Pérez (ed.), 25-44, Louisiana: Louisiana State University Press.
- GARCÍA PÉREZ, Noelia (2022): «María de Hungría y las medallas conmemorativas de su nombramiento como gobernadora de los Países Bajos: Arte y Poder al servicio de la Casa de Austria», en *Mujeres, promoción artística e imagen del poder en los siglos XV al XIX*, coord. Aintzane Erkizia Martikorena y José Javier Vélez Chaurri, 69-100. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- (2023): «Mary of Hungary and the Art of Power: Artistic Patronage in Service of the Habsburg Dynasty», en *The Jagiellon Queens Consort. Queenship, Role and Impact*, Darius von Güttner-Sporzyński (ed.) (en prensa), Turnhout: Brepols.
- GISBERT, Isabel (2000): «Margarita de Austria», «María Tudor», en *El linaje del emperador*, Javier Portús (ed.), 202-203, 206-207, Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V.
- GRAHAM, Victor E. y William McALLISTER (1979): *The Royal Tour of France of Charles IX and Catherine de' Medici: Festival and Entries, 1564-1566*, Toronto: University of Toronto Press.
- HELLER, Henr (2003): *Anti-Italianism in Sixteenth-century France*, Toronto: University of Toronto Press.
- HERLIHY, David (1985): «Did Women have a Renaissance?», *Medievalia et Humanistica: Studies in Medieval & Renaissance Culture*, 13: 1-23.
- HOLMAN, Beth L. (2005): «Honor and Profit: Benvenuto Cellini's Medal of Clement VII and His Competition with Giovanni Bernardi», *Renaissance Quarterly*, 58, 2: 512-575.
- HOLT, Mack P. (1995): *The French Wars of Religion, 1562-1629*, Cambridge: Cambridge University Press.
- JANSEN, Sharon J. (2002): *The monstrous regimen of women. Female rulers in Early Modern Europe*, Nueva York: Palgrave.
- JONES, Mark (1982): *A catalogue of French medals in the British Museum*, vol. 1, Londres: Published for the Trustees of the British Museum by British Museum Publications.
- KELLY, Joan (1984): «Did Women Have a Renaissance?», en *Women, History and Theory. The Essays of Joan Kelly*, 19-50. Chicago: Chicago University Press. Este artículo fue traducido al castellano en James S. Amelang y Mary Nash (eds.) (1990): *Historia y Género: las mujeres en la Edad Moderna y Contemporánea*, 93-125, Valencia: Dpto. de Historia del Arte.
- KNECHT, Robert J. (1996): *The French wars of religion, 1559-1598*, Longman.
- (1998): *Catherine De' Medici*, Longman.
- KNOX, John y Marvin BRESLOW (1985): *The political writings of John Knox: The first blast of the trumpet against the monstrous regiment of women and other selected Works*, Cranbury: Associated University Press.
- LAWRENCE, Cynthia (ed.) (1998): *Women and Art in Early Modern Europe. Patrons, Collectors, and Connoisseurs*, University Park: The Pennsylvania State University Press.

- LEE, Patricia Anne (1990): «A Bodye Politique Governe: Aylmer, Knox and the Debate on Queenship», *The Historian*, 52, 2: 242-261.
- MAZEROLLE, Fernand (1902): *Les Médailleurs français du xve siècle au milieu du xviii. II. Introduction et documents*, París: Imprimerie Nationale.
- MÍNGUEZ, Víctor (2001): *Los reyes solares: iconografía astral de la monarquía hispánica*, Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.
- MONTER, William (2012): *The Rise of Female Kings in Europe 1300-1800*, New Heaven y Londres: Yale University Press.
- PASCUAL MOLINA, Jesús (2020): «Fidei Defensores. Arte y poder en tiempos de conflicto religioso en la Inglaterra Tudor», *Potestas*, 17, 57-83.
- PÉREZ DE TUDELA GABARRÓN, Almudena (1998): «Dos medallas de Felipe II como príncipe de España y rey de Inglaterra», en *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, 296-297, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- POPP, Nathan A. (2015): *Expressions of Power: Queen Christina of Sweden and Patronage in Baroque Europe*, tesis doctoral, University of Iowa.
- REISS, Sheryl E. (2013): «Beyond Isabella and Beyond: Secular Women Patrons in Early Modern Europe», en *The Ashgate Research Companion to Women and Gender in Early Modern Europe*, ed. Allyson M. Poska, Jane Couchman y Katherine A. McIver, 445-467, Farnham, Surrey y Burlington: Ashgate.
- RIPA, Cesare (1996): *Iconología*, tomo II, Madrid: Akal.
- RYRIE, Alec (2017): *The age of reformation: the Tudor and Stewart realms, 1485-1603*, Londres, Nueva York, Routledge.
- RONDOT, Natalis (1904): *Les médailleurs et les graveurs de monnaies jetons et médailles en France*, París: Hachette Livre.
- RODRÍGUEZ SALGADO, María José (1992): *Un imperio en transición. Carlos V, Felipe II y su mundo*. Barcelona: Crítica.
- SAMSON, Alexander (2020): *Mary and Philip. The Marriage of Tudor England and Habsburg Spain*, Manchester: Manchester University Press.
- SUTHERLAND, Nicola M. (1978): «Catherine de Medici: The Legend of the Wicked Italian Queen», *The Sixteenth Century Journal*, 9, 2: 45-56.
- SOLER MORATÓN, Melania. (2015): «Poder y expresión de una reina: el uso de la medalla por parte de la reina Elizabeth», en *Estudios de platería: San Eloy*, Jesús Rivas Carmona (coord.), 581-596, Murcia: Editum.
- SYSON, Luke (1997): «Consorts, mistresses and exemplary women: the female medallic portrait in fifteenth-century Italy», en *The sculpted object 1400-1700*, Stuart Currie y Peta Motture (eds.), 43-63, Aldershot: Scolar Press.
- TANG, Frank (2002-2003): «El “Rex Fidelissimus” rivalidad hispano-francesa en la Castilla de Alfonso XI (1312-1350)», *Studia historica. Historia medieval*, 20-21: 189-206.
- TOMÁS GARCÍA, Jorge. (2017): «La corona radiata de Helios-Sol como símbolo de poder en la cultura visual romana», *Potestas*, 11: 5-25.

- WHITELOCK, Anne (2010): «“Woman, Warrior, Queen?” Rethinking Mary and Elizabeth», en *Tudor queenship: the reigns of mary and Elizabeth*, Alice Hunt y Anna Whitelock (eds.), 173-188, Nueva York: Palgrave Macmillan.
- WOODALL, Joanna (2007): *Anthonis Mor: art and authority*, Waanders: Zwolle.
- (2023): «The Failure to Construct a Visual Image of Gendered Power: Anthonis Mor’s Portrait of Mary I, Queen of England, in the Prado», en *Creating and Promoting the Public Image of Early Modern Women*, Noelia García Pérez (ed.) (en prensa). Nueva York, Londres: Routledge.
- YATES, Frances (1959): *The Valois Tapestries*, Londres: Routledge & Kegan Paul.

## La preocupación por la imagen de Ana de Austria (1549-1580) a su llegada a España: la búsqueda de unas joyas representativas<sup>1</sup>

ALMUDENA PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN<sup>2</sup>

*Patrimonio Nacional (Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial)*

Tras la muerte de Isabel de Valois y del heredero don Carlos en 1568, Felipe II decidió contraer de nuevo matrimonio. La elegida fue su sobrina Ana de Austria, nacida en Cigales en 1549, pero educada en Centroeuropa desde niña. El 4 de mayo de 1570 tuvo lugar su boda por poderes en la catedral de Praga. Las joyas que lució coinciden en gran medida con un retrato de Bartolomé González, supuestamente copiado de Antonio Moro (Museo Nacional del Prado, P-1141).<sup>3</sup> Tras esto, emprendió su viaje hacia España a través de los Países Bajos. Allí fue recibida por el duque de Alba, gobernador de aquellos estados, junto al que permaneció hasta que se pudo embarcar rumbo a España. En estos momentos la retrató Antonio Moro en una imagen que se envió rápidamente a su madre a Viena (Pérez de Tudela, 2013a: 177). Sus joyas se reducían a un joyel con el águila bicéfala y una cintura de orfebrería con lazadas de cordones de san Francisco que ya lució en su boda (fig. 1). En estos momentos su madre le envió una saya rica.<sup>4</sup> El joyel con el águila remarcaba plásticamente el linaje al que pertenecía. Aprovechando las manufacturas de lujo de los Países Bajos y como era costumbre agasajar a sus soberanos, su camarera mayor recibió también, aparte de dinero, «ciertos xarros y fuentes de oro», junto a otros presentes de piezas de plata y oro y vasijas de oro que se entregaron en Madrid al guardajoyas de la reina.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Este trabajo se ha realizado gracias a los proyectos de investigación «La agencia artística de las mujeres de la Casa de Austria, 1532-1700» (PID2020-116100GB-I00) y «Mulieres & Ars (MARS) I: Art and Power in Noblewomen's Correspondence (Spain and Italy, 16th century)» (PDI2020-113410RJ-I00).

<sup>2</sup> <<https://orcid.org/0000-0003-4590-951X>>.

<sup>3</sup> Gastón de Torquemada, British Library (BL), Additional (Add.) Ms. 10236, f. 79. Agradezco esta referencia a M.<sup>a</sup> Cruz de Carlos.

<sup>4</sup> Chantonny al duque de Alba, 9 de octubre de 1570, Archivo General de Simancas, Estado, leg. 663, f. 63.

<sup>5</sup> Ladrada a Felipe II, Madrid, 6 de marzo de 1571, BL, Add. Ms. 28354, f. 166.



Fig. 1. Antonio Moro, *Retrato de Ana de Austria*, 1570, © Kunsthistorisches Museum, Viena.

La velación se celebró en el alcázar de Segovia el 14 de noviembre de 1570. Allí se trasladó la princesa Juana de Austria, tía de la joven, quien siempre desarrolló un papel tutelar respecto a ella. Simultáneamente en el alcázar de Madrid se hacían preparativos para decorar las habitaciones de la reina, especialmente con lujosos tejidos y tapices, dado que era invierno. De todo ello nos da cuenta la correspondencia intercambiada entre el mayordomo de la reina, el marqués de Ladrada, y Felipe II. Estos billetes son una fuente fundamental para conocer aspectos de la vida íntima y ceremonial de la reina, pero desgraciadamente solo cubren los años desde 1570 hasta 1572 y normalmente se escribían cuando el rey estaba fuera de Madrid. Por ello resultan incompletos, ya que muchos asuntos se resolvían en audiencias orales. Gracias a ellos también sabemos que el rey escribía prácticamente a diario tanto a su esposa como a su hermana, a pesar de que estos billetes prácticamente no se hayan conservado.

En esta ocasión nos queremos centrar en un aspecto fundamental para reforzar la imagen de la reina como soberana como eran las fabulosas joyas que podía lucir sobre su indumentaria en ocasiones especiales. Aunque a diario llevaba trajes más cómodos, los días de ceremonia era cuando vestía más magníficamente con sayas enteras. En esta correspondencia encontramos ejemplos de las diferencias entre ropas

«llanas», también para festividades como la cuaresma, en contraste con otras bordadas.<sup>6</sup> El guardajoyas actuaba junto con el sastre para pegar botones de orfebrería en las lujosas sayas cuando la ocasión lo requería.<sup>7</sup> Una vez que la reina se desvestía, estos botones y joyas como puntas se descosían de los trajes para volverlos a guardar cosidos a cartones en el guardajoyas. También eran fundamentales otras piezas como tocados, cintura y collar.

Aunque en su dote había recibido algunas joyas y encargó otras en los Países Bajos, resultaban pocas en comparación con las que había tenido Isabel de Valois, heredadas por sus hijas, las infantas aún niñas que no las podían usar, o en comparación con las reunidas por su cuñada, la princesa de Portugal. En el verano de 1571, doña Juana ya percibió que las joyas de su sobrina eran insuficientes para aparecer convenientemente con la majestad requerida a la reina de España, por lo que ofreció a su hermano las suyas en una memoria que el rey debía responder.<sup>8</sup> Según cuenta Ladrada, fue en una salida el 25 de julio, fiesta del apóstol Santiago, patrón de España, cuando se desplazaron a Santo Domingo el Real, el momento en el que Juana ofreció algunas de sus joyas a su sobrina, entre ellas un joyel en forma de águila con un balaj grande, diamantes engastados en las alas y una perla gruesa pinjante. Piezas como esta eran muy adecuadas para lucirlas en días de fiesta (Pérez de Tudela, 2012: 459).<sup>9</sup> El 4 de noviembre de 1571, Ladrada estimó el valor, junto a don Rodrigo de Mendoza, mayordomo de la princesa, de las joyas que esta ofrecía.<sup>10</sup> El 6 de noviembre se volvió a hablar de la tasación.<sup>11</sup> Ya en diciembre de ese año se ultimaba el pago.<sup>12</sup> En marzo de 1572 solo faltaba un libramiento para pagarlas y se mencionaban las joyas que el rey estaba obligado a dar a su esposa.<sup>13</sup>

Paralelamente se trataba de adquirir unas joyas al portugués Álvaro Méndez por mediación de Ruy Gómez de Silva. Lisboa era el puerto al que llegaban las más fastuosas piedras preciosas y los portugueses estaban muy avezados en este mercado. Ladrada supo que el duque de Escalona deseaba ver las joyas de este portugués y el día anterior había ido a examinarlas. El resto las tenía el príncipe de Éboli, quien envió una relación con sus precios, destacando los botones y cinturas. La guardamayor de las damas se quejó al mayordomo de las pocas joyas que la reina había traído, que no la permitían vestir adecuadamente con una saya entera, traje de ceremonia cortesano femenino por excelencia. Esto se debía a que Maximiliano II y María de Austria pri-

<sup>6</sup> Ídem, 3 de enero de 1571, f. 123.

<sup>7</sup> Así sucede en la cámara de la reina, ídem, 5 de agosto de 1571, f. 263.

<sup>8</sup> Ídem, Madrid, 19 de julio de 1571, f. 241.

<sup>9</sup> Ídem, 26 de julio de 1571, f. 243.

<sup>10</sup> Ídem, 4 de noviembre de 1571, f. 278.

<sup>11</sup> Ídem, 6 de noviembre de 1571, f. 280.

<sup>12</sup> Ídem, 26 de diciembre de 1571, f. 564v.

<sup>13</sup> Ídem, 12 de marzo de 1572, f. 366.

vilegiaron en cuanto a joyas a Isabel de Austria, hermana de la reina, quien se casó con Carlos IX de Francia, porque así estaba concertado. Para adquirir estas joyas se hablaba de cincuenta mil ducados como donativo de los Países Bajos que conocería el duque de Alba. Mientras se le compraban joyas adecuadas propias se sugirió que podía tomar prestadas las joyas que las infantas, de cinco y cuatro años, habían heredado de su madre, ya que aún no las necesitaban y las usarían solo cuando crecieran. Estas joyas estaban depositadas en Ladrada y solo se dividieron entre las hermanas en 1585 (González de Amezúa, 1949, III: 418-27). La reina dudaba si aceptarlas, ya que entonces no le comprarían las suyas propias. Finalmente se acordó que el mayordomo de la reina traería la memoria de las joyas de Isabel de Valois y Ana escogería las que le parecieran oportunas y se entregarían a su guardajoyas Cristóbal de Oviedo. La reina las examinó en la cámara de Felipe II, contigua a sus aposentos, sin estar presente ninguna dama, aprovechando el momento en que estas comían, y señaló con una raya en el margen de la memoria las joyas de las que le gustaría servirse. En la respuesta de Felipe II indicaba que su hermana le había dicho que la reina también necesitaba botones y puntas de cristal, amén de otras menudencias. El rey también hizo que le trajeran una parte de estas joyas de su difunta esposa para buscar entre ellas un presente adecuado para enviar a María de Baviera, quien se casaba con el archiduque Carlos II. Si tomaba esta joya, la pagaría a sus hijas como hizo con la que envió a Ana de Austria en su matrimonio por poderes en 1570.<sup>14</sup> El guardajoyas regio se trasladó a Los Molinos, donde estaba el rey, el 31 de julio.<sup>15</sup> A su regreso de Valsain, Felipe II se encontró con Hernando de Briviesca que portaba las joyas y escogió una para enviarla junto a una perla a Alemania, como había escrito el día anterior a Ladrada. Las demás las devolvió porque Briviesca regresaba a San Lorenzo. Felipe II quería saber si Juana prestaba sus joyas a la reina y dio la orden de que Briviesca depositara sus joyas en Oviedo para que Ana se sirviera de ellas.<sup>16</sup> Ladrada informó al rey de que doña Juana le hizo llegar quince pares de puntas cuya muestra envió al monarca y que satisfacían tanto a tía como a sobrina. Rogaba al rey que le dijera si debían comprarse, aunque a Ladrada no le parecían las mejores del mundo y se asemejaban mucho a unas de Catalina de Robles, lo que le hacía pensar que habían sido ya usadas. Reinalte guarneció de orfebrería otras que había traído la reina de Centroeuropa.<sup>17</sup> El 6 de noviembre de 1571, paralelamente a la tasación de las joyas de la princesa de Portugal, se trató de las joyas de Méndez y Ruy Gómez de Silva.<sup>18</sup> El 19 de noviembre, Ladrada relató al

<sup>14</sup> Ídem, 13 de julio de 1571, ff. 247-248. Para las joyas a Ana de Austria en su matrimonio y a María de Baviera (Pérez de Tudela y Jordan, 2001: 29 y 31).

<sup>15</sup> Ídem, 31 de julio de 1571, f. 252.

<sup>16</sup> Felipe II a Ladrada, Los Molinos, 3 de agosto de 1571, f. 262.

<sup>17</sup> Ladrada a Felipe II, Madrid, 8 de agosto de 1571, f. 269.

<sup>18</sup> Ídem, 6 de noviembre de 1571, f. 280.

rey su encuentro con Rodrigo de Mendoza y un platero para tasar las joyas de Juana. El rey juzgó al alemán Cristóbal Hermann, cercano a los banqueros Fugger y al que compró algunas joyas, mejor que Jacopo da Trezzo, muy afin a la princesa (Pérez de Tudela, 2011). También se habló de las joyas de Méndez. El portugués debía de tener contactos en Flandes, ya que Ladrada, cuando se trataba el pago de las joyas de doña Juana, preguntó a su mayordomo, don Rodrigo de Mendoza, qué fundamento tenía para decirle que Alba había cobrado y gastado los cincuenta mil ducados de la reina en Flandes. Este le respondió que se lo había dicho Méndez, «el portugués de las joyas», y que en el mismo sentido informó el tesorero Juan de Portillo. El príncipe de Éboli le había dicho también, cuando se trató la compra de sus joyas, que se le pagaría con cargo a ese dinero flamenco.<sup>19</sup> El 19 de diciembre Felipe II sugirió que Rodrigo de Mendoza apremiara al cardenal Espinosa para la compra de las joyas de su hermana a la vez que confesaba que no sabía en qué andaban las de Méndez.<sup>20</sup> En Navidad se volvió a tratar el pago de las joyas a Juana, pero Éboli no había venido al alcázar ni siquiera para el bautismo del príncipe don Fernando el día 16, ya que estaba enfermo. Por tanto, Ladrada no le pudo comunicar la resolución que el rey había tomado respecto a las joyas que ofrecía Méndez; el principal problema era su precio. Parece que, aparte de Éboli, también intervino como intermediario don Juan de Borja, embajador español en Lisboa, aunque nunca recibió comisión del rey para negociar sobre estas joyas que se compraban para Ana de Austria. Al final, parece que esta negociación de adquisición se interrumpió en favor de la compra de las joyas que ofrecía la hermana del rey. Si no se tomaba para pagar las joyas de Juana el dinero de Flandes, lo mejor sería comprar estas joyas en los Países Bajos, algo que pide el rey a Ladrada que le recordara cuando se encontraran.<sup>21</sup> Parece que la reina, antes de su partida de Amberes, había encomendado al duque de Alba que adquiriera para ella una cadenilla de diamantes y un hilo de perlas. Aunque esta ciudad era uno de los principales centros de piedras preciosas del momento, Felipe II estimaba que era mejor adquirir las perlas en Portugal o Madrid.<sup>22</sup> En esta coyuntura también Méndez estaría en contacto con Hans Khevenhüller, embajador imperial en Madrid y muy cercano a la reina, como recordó muchos años después este a Rodolfo II.<sup>23</sup>

<sup>19</sup> Ídem, 17 de diciembre de 1571, f. 314.

<sup>20</sup> Ídem, 19 de diciembre de 1571, f. 318. Felipe II en San Lorenzo.

<sup>21</sup> Ídem, 26 de diciembre de 1571, ff. 564-565.

<sup>22</sup> Ídem, 13 de julio de 1571, f. 247 y ss. En una cuenta de 1586 se recuerda esta cadena de diamantes (Íñiguez, 1952: 33).

<sup>23</sup> Khevenhüller a Rodolfo II, Madrid, 9 de septiembre de 1599, Österreichisches Staatsarchiv, Haus, Hof- und Staatsarchiv, Viena, Spanien, Diplomatische Korrespondenz, karton 12-2, f. 425v. Sobre el judío Gabriel Buenaventura, un enviado de Méndez al que conocería el emperador en España «que tratava entonces de riquissimas joyas». Fue a Francia, Florencia y Levante y entonces se llamaba Salomón.

En abril de 1572 parece que se habían pedido cuentas al duque de Alba, quien alegó que mucho de este dinero se gastó en aderezos textiles y en la compra de tapicerías cuando la reina pasó por Flandes hacia España. El rey ordenó a Ladrada que escribiera al gobernador para que declarara en qué estado estaban los cincuenta mil ducados que estaban cobrados y que eran necesarios para pagar unas joyas que compraba la reina. Su respuesta fue confusa y el rey ordenó a Ladrada que replicara y anunció que si no obtenía una respuesta convincente, lo haría él.<sup>24</sup> En junio de 1572 Ladrada y la marquesa de Berlanga, camarera mayor de la reina, trataron de un conjunto que quería comprar Ana con botones y puntas ya usadas. El mayordomo se valió del asesoramiento de dos orfebres. Parece que detrás de esta compra para terminar de cumplir las disposiciones matrimoniales estaba también la hermana del rey, quien conocía las necesidades de la reina, con la que pasaba gran parte del tiempo.<sup>25</sup>

Otra controversia que emerge en esta interesante correspondencia fue la relativa a los sillones repujados en plata para las damas que acompañaban a la reina sobre jacas en sus salidas públicas. Se estimaba que hubiera estado bien que Maximiliano II hubiera provisto de esto como de lo demás y no pretendiera que regresaran al Imperio como las joyas, pues también los debían de estimar allá como joyas, ya que eran de oro y plata.<sup>26</sup> Parece que el emperador dio estos sillones, uno para su hija y otros para sus damas, con el fin de que se quedaran en España.<sup>27</sup> En Madrid se hizo inventario de todo lo que traía la reina; la camarera mayor debía decir al guardajoyas que entregara todo lo que traía de Alemania, y solo faltaban los sillones. Poco después se hace referencia a unos sillones para montar que llegaron desbaratados y deshechos para llevarse la plata, a pesar de lo cual se ordenó a Luis Venegas, caballero de la reina, que los cobrara.<sup>28</sup>

En la correspondencia del rey con Antonio de la Cueva se menciona también la tasación de las joyas de don Carlos, como diecisiete perlas que a su vez había comprado en la almoneda de la princesa de Ascoli.<sup>29</sup> Se pasaron al rey las memorias de algunos bienes de Isabel de Valois y de su hijo que parecía que se podían vender y el rey pidió a Ladrada que se los mostrara al cardenal Espinosa para que los viera con los testamentarios de cada uno. A Felipe II le parecía que los de la reina se podían entregar a Cristóbal de Oviedo para las infantas, mientras que de otras cosas se podría servir la reina Ana, como ya lo hacía, pero debía reflejarse en una escritura para que se contaran entre los bienes que Felipe II estaba obligado a darle. Aunque el rey

<sup>24</sup> Ladrada a Felipe II, Madrid, 23 de abril de 1572, f. 381.

<sup>25</sup> Ídem, 18 de julio de 1572, f. 424.

<sup>26</sup> Íbidem, f. 115

<sup>27</sup> Ladrada a Felipe II, Madrid, diciembre de 1570, 5 y 8 de enero de 1571, ff. 128-129.

<sup>28</sup> Ídem, 7 de abril de 1571, f. 181.

<sup>29</sup> Guadalupe, 6 de febrero, y Córdoba, 11 de abril de 1570, ff. 3 y 19.

estimó como poco lo que se pudiera servir de los bienes de don Carlos, los tomaría. Especialmente inútiles encontró los sellos porque «acordó de mudar nuestras armas e como las solemos y debemos traer» y que el cardenal lo viera con Ruy Gómez y también sus deudas con los Fuggers.<sup>30</sup> En marzo Espinosa y Ruy Gómez trataron de estas almonedas.<sup>31</sup> En junio el rey había respondido en relación con las almonedas y la petición para que se retasaran los bienes invendibles.<sup>32</sup>

Desde la llegada de Ana de Austria a España se detecta un interés por guarnecer algunas joyas, como puntas de cristal de roca o realizar cajas de orfebrería para enviar retratos (Pérez de Tudela, 2007: 197). Como se ve, algunas de las joyas eran para enviar a Alemania, como las cinco cajas con presentes que envió la reina junto con Juana de Austria aprovechando el viaje del conde Vinciguerra del Arco a inicios de 1571 (Pérez de Tudela, 2020: 104). El secretario Gabriel de Zayas entregó a Ladrada una carta escrita por este noble desde Zaragoza, al que habían interceptado estas cajas al no llevar cédula de paso del rey, aunque sí iban selladas con los sellos de la reina y de la princesa de Portugal. El mayordomo vio bien este castigo para que la dueña de retrete Beatriz Márquez aprendiera en lo sucesivo que no podía salir nada de España ni del reino de Castilla sin licencia del rey. Zayas envió un correo a Zaragoza con orden de recuperar las cajas que podrían ir en el equipaje de los príncipes Rodolfo y Ernesto cuando regresaran a Alemania. De la correspondencia también se deduce que el rey ignoraba lo que se encaminaba en esas cajas.<sup>33</sup> Poco después informó al monarca de que no daría la carta de Zaragoza a Ana, quien no sabía el «descamino» de los presentes que enviaba a su familia. El rey ordenó que las llevara el primer correo.<sup>34</sup> Finalmente, la reina se enteró y contó a Ladrada que Francisco Lasso, mayordomo de la emperatriz que acompañó a Ana a España, le había informado de que había recibido una carta del conde de Arco en la que avisaba de que en el «puerto seco» los aduaneros le habían interceptado las cajas; Ladrada le respondió que en el reino de Aragón era algo muy habitual si no se llevaba cédula del rey para que las dejaran pasar libremente sin ser registradas ni pagar el diezmo de su valor. Por ello le pidió a la reina que le diera una memoria de las cajas que había enviado y de lo que contenían. Ana de Austria le respondió que ella solo había remitido una caja en la que iba plasma de esmeralda que le había regalado el rey y que ella a su vez enviaba a su padre.<sup>35</sup> Parece también que con la camarera mayor de la reina Leonor de Guzmán, quien regresaba a Alemania en mayo de 1571, se llevaban unas joyas para la empera-

<sup>30</sup> Ladrada a Felipe II (San Lorenzo), Madrid, 3 de marzo de 1572, f. 360v.

<sup>31</sup> Ídem, 8 de marzo de 1572, f. 362v. Se retasan los bienes invendibles de la relación, 12 de marzo, f. 366.

<sup>32</sup> Ídem, El Pardo, 14 de junio de 1572, f. 412.

<sup>33</sup> Ídem, 3 de abril de 1571, f. 178v.

<sup>34</sup> Ídem, 7 de abril de 1571, f. 181.

<sup>35</sup> Ídem, 11 de abril de 1571, f. 185. Para esta concreción mineral: Varela, 2016.



Fig. 2. Alonso Sánchez Coello, *Retrato de Ana de Austria*, 1571, © Museo Lázaro Galdiano, Madrid.



Fig. 3. Alonso Sánchez Coello, *Retrato de Ana de Austria*, 1571, © Kunsthistorisches Museum, Viena.

triz María. La dama falleció en Barcelona y desde Madrid se preocuparon tanto de las joyas como de las cadenas que con ella enviaba la reina repartir en Alemania. Ya Ladrada le había tomado recaudo en Aranjuez de cómo lo recibió. Felipe II ordenó que el mayordomo advirtiera a la reina de estas joyas, cadenas y cordón y que se escribiera al prior don Hernando de Toledo, gobernador de Cataluña, para que los pusiera en el correo. Felipe II pensaba que lo debió de llevar doña Margarita Lasso, mujer de Claudio Tribulzio. El caballero Diego de Córdoba informó de que doña Leonor murió en el *palau* de Luis de Requesens, por lo que se esperaba que las joyas estuvieran a buen recaudo y lo trataría con su cuñada.<sup>36</sup> En reciprocidad, la emperatriz enviaba telas para su hermana y su hija.<sup>37</sup>

La reina continuó los años sucesivos recibiendo joyas de su marido y también encargaba sus propias joyas (Pérez de Tudela, 2007 y 2008). En su testamento dejó a sus

<sup>36</sup> Ídem, 30 de julio y respondida desde El Bosque el 2 de agosto de 1571, ff. 257-260. Margarita Lasso era hermana de Ana M.<sup>a</sup>, mujer de don Diego. Marchó hacia Alemania en mayo de 1571.

<sup>37</sup> Khevenhüller a Maximiliano II, Madrid, 7 de octubre de 1571 (Riess, 2001: 109). Agradezco esta referencia a Rubén González Cuerva.

sobrinas dos joyas como recuerdo (Pérez de Tudela, 2013b: 114-5). El águila que había recibido en julio de 1571 de Juana de Austria se describe entre las joyas que quedaron a la muerte de Catalina Micaela en 1597 (Rodríguez, 2019: 106-7). Muchas de sus joyas fueron heredadas por la reina Margarita de Austria y algunas fueron modificadas conforme a las nuevas modas.

Estas precisiones sobre la adquisición de estas joyas en torno a la segunda mitad de 1571, cuando la reina estaba embarazada, nos permiten fechar dos de los retratos más impresionantes de Sánchez Coello, especialmente el del Museo Lázaro Galdiano (fig. 2). Otro con saya negra y sarta de perlas es el conservado en Viena, también fechado en 1571. En un lugar preeminente está el joyel con un diamante, posiblemente el que le regalara su marido el día de su boda (fig. 3). Para plasmar la imagen de la reina en un ambiente más íntimo estaba la dama pintora Sofonisba, quien al llegar la reina estaba en una situación precaria, ya que debía regresar a su tierra. Finalmente, el rey le concedió la merced de que se quedara en España al servicio de la nueva reina hasta que se concertara su matrimonio, solución que no satisfizo del todo a la dama (Pérez de Tudela, 2019).<sup>38</sup> La cremonense retrató a la reina al menos en dos ocasiones. Una de ellas tuvo como resultado el magnífico retrato de tres cuartos, pareja del rey, que nos presenta a Ana de Austria en su intimidad, con ropa y basquiña, muy diferente de la imagen casi ceremonial que nos ofrecen los retratos oficiales de Sánchez Coello con las joyas que tan importantes y difíciles fueron de conseguir (MNP, P-1284).

## APÉNDICE DOCUMENTAL

### *Marqués de Ladrada a Felipe II, Madrid, 13 de julio de 1571, f. 247 y ss.*

S.C.R. m.t / yo supe q[ue] duq descalona deseaba ver las joyas del portugues y hize q fuese alla ayer a verlas y las q le mostraron y los precios q dicen q valen enbio aquí en una relacion / y las demas dijeron q las tiene Rui gomez / y paresceme q estas joyas no tienen media ya porq las unas son de tanto prescio q[ue]s cosa terrible y las otras balen poco/ y lo q es mas necesario y principal a son botones y cinturas no las tiene alla ni aca / si del collar q dicen q vale 30U ducados q tanbyen dicen q lo tiene Ruy gomez hubiera cintura conforme fuera muy buen aderesço por q yo creo q por mas de la mitad menos de lo q pide dara todas estas cosas. V. m.t me avise

<sup>38</sup> Ladrada a Felipe II, Madrid, 4 de noviembre de 1570, f. 76v: «muchas beces e acordado q sofonisma esta aqui como guespeda y paresceme que ella esta bien descuidada q an de venir de su tierra por ella como al pryncipyo decya que ospedaje tan largo por de mayor ynconveniente lo tengo q si estuviese como cryada v. m.t mandara en esto lo que fuere servido». A lo que el rey respondió: «esto es cosa de harta confusion/ pues estara ya ay el cardenal [Espinosa] platicaldo con el y avisadme con brevedad de lo q en ello parecera a el y a vos».

lo q es servido q en esto mas se aga. / Yo truje estotro dia a platica con doña teresa de Guevara las pocas joyas a la R.a nra s.a trujo / y ella me salio bien presto al negocio diciendo la gran falta q desto su m.t tiene q es tanto q le abia dicho el otro dia a la R.a q si se quisiese vestir una saya no tenia aderesço para poderlo hacer / y q tambien le abia dicho q a la R.a de Francia su ermana le abia dado el emperador y enperatryz todas las joyas y q a su mg.t no le abian dado nnyngunas porq alla se dijo q estaba concertado q v. m.t se las abya de dar y q aunq la r.a nra s.a disimula mucho todas las cosas todavia se le echa de ver q siente algo estar tan desprobeyda / y yo le dije a doña teresa q mespantaba mucho de q en Alemania se pudiese decir tal concierto como este porque en las capitulaciones del casami[en]to de v.mag.t esta el emperador obligado a dar a la r.a todas las joyas q hubiese menester tan gran Reyna como lo es su mg.t y q estando esto ansi concertado con justa causa podia estar v. mg.t descuidado de mandar q esto estuviese prevenido pero q sin embargo desto y de las grandes necesidades q siempre ocurren yo creo q no dejara v. mg.t de mandar q se vaya mirando y buscando lo necesario pa[ra] el servicio de la r.a / mas q esto no es cosa q se puede hazer tan presto q no aya de pasar algun tiempo y q en este entretanto me paresce q puede su mag.t servirse de las joyas q yo tengo depositadas de las señoras infantas / o de las q dellas le parecieren ser mas a proposito pues sus altezas no las an menester ny se an de servir dellas hasta q sean mayores / y q ansi me parecia q ella entendiese un poco si su mg.t holgaria desto pues se podria hazer muy bien / y despues desto doña teresa me dijo q lo abia tratado con la r.a n. s. y q su mg.t no se resolbya / y junto con decirme esto me dijo q a la misma doña teresa le parecia q pa[ra] servirse la r.a destas joyas abia un ynconbiniente / y es q viendo v. mg.t q tenia servicio con ellas podria ser q se alargase algo el mandar v. m.t proveer de otras pero yo le satisfyce a esto lo mejor q pude y viendo el ynconbiniente q doña teresa dio y abiendo colejido de la platica q a la r.a n. s.a no le abia parecido mal el servirse destas joyas / me parescio q serya mejor tratar yo mismo esto con la r.a n. s.a y ansi ayer refery a su mg.t lo q abia tratado con doña teresa y le dije lo q mas me parecio q conbenia a este proposito y su mg.t me dijo q le parecia q serya muy bien y concertamos q yo trujese una memoria a su mg.t de las joyas q ay pa[ra] q su mg.t la viesse y escojiese dellas las q mas a proposito les pareciese y ansi escojidas sentregasen a xpobal de obiedo su guardajoyas pa[ra] q syrban a su mg.t entretanto q v. mg.t manda la proveer otras y ansi ayer le lleve la memoria y abiendola su mg.t visto me dijo q qria ver estas joyas sin q se allase presente ninguna dama y ansi oy q[uan]do todas estaban comiendo las bio en la cuadra de v.m.t donde las tenia byrbiesca y su mg.t me a dado esta tarde la memoria y me a dicho q holgara mucho de servirse de las ban señaladas con una raya en la margen entretanto q tiene otras y q yo lo escribiese a v. mg.t como de mio / y paresce q esta esto bien ansi porq con tener su m.t servicio con estas joyas abra mas tiempo para comprar las q v. mg.t le ubiere de mandar dar / vea v. mg.t si es servido q el guardajoyas de v. mg.t entregue al de la r.a estas joyas puniendose en la escritura del entrego q se las da enprestadas pa[ra] q la r.a n. s. se syrba dellas hasta q v. mg.t otra cosa mande / o si bastara entregarselas pa[ra] q el las tenga en el mismo deposito por de las infantas como agora las tiene birbiesca y decille yo al guardajoyas de la r.a q esto se haze pa[ra] q la r.a se sirva dellas entre tanto q tienen otras y esto postrero creo serya lo mejor» / [Felipe II: «muy buena ocasion fue la q tomastes pa[ra] ver estas joyas / my her[ma]na me ha escrito algunas veces sobre esto de las joyas y dandome priesa por ellas / y de aqui deve de aver venido las q me escrivistes el otro dia q avia embiado a la Reyna en qualquiera manera q ello fuese / yo le he respondido q os escriviria lo q se me ofre-

ciese pa[ra] q lo tratasedes con ella y asi lo podreis hazer de lo q aqui dire pa[ra] avisarme de lo q le pareciera y a vos tambien me decid lo q en todo os pareciera / escrivile lo de los LU d<sup>os</sup> de Flandes y parecele bien solo diçe q a la reyna mando al duq [de Alba] q le comprase dellos un hilo de perlas y una cadenilla de diamantes y q de lo demas es muy bien lo q yo decía / decilde q perlas yo creo q en Portugal y aca creo q se hallaran mejores y siendo asi seria lo comprarlas aca / unas venden ay q escriví ayer a zayas q os mostrase pero parecenme muy pequeñas pa[ra] la reyna / la cadenilla se podria comprar en Flandes si aca no la hubiese / lo q a mi me parece es q de las joyas deste portugues se podria comprar en alguna buena cantidad q creo q haria buen partido y esto se podra tratar con el en yendo yo ay pues tiene aca Ruy gomez las mejores y con q se le de de contado los LV d<sup>os</sup> de Flandes o buena parte dellos creo q esperara harto por lo demas y hara [...] despues de las q se le comprasen podria tomar la reyna en valor de CV d<sup>os</sup> los LV por ser suyos los de Flandes / y los otros LV porque creo yo q por los capitulos del casam[ien]to estoy yo obligado a darle esta cantidad en joyas / y el emp.or lo estaba a embiarla en todo conforme a su calidad / de manera q en esta forma se podrian comprar pa[ra] la reyna hasta en valor de los V d<sup>os</sup> y con esto no se hecharia de ver el traer prestadas las de las infantes / diceme mi her[ma]na q de otras menudencias como de botones y puntas tienen necesidad la reyna / y q cree q debe de tener botones de camafeos y cristal y cosas destas desto bien creo q se hallara ay y pues no es de mucho valor esto / bien sera q se busq y asi lo podreis concertar con mi her.na / y tambien tratareis con ella si sera bien prestar a la reyna luego las joyas de las infantes o esperar a q se le compren estotras / y estas o parte dellas hago yo agora traer aca pa[ra] buscar una pa[ra] embiar a la hija del duq de Baviera q se casa con el archiduque Carlos si la tomare pa[ra] esto pagarela a las infantes quando la otra q tome pa[ra] embiar a la reyna / pareciendo q se presten a la reyna lo mejor es q se depositen en su guardajoyas como lo estan en virviesca pero esto no se podra hazer hasta ql y ellas vuelvan ay q todo lo tratareis con mi her.na y me avisareys lo q pareciere / y la re[laci]on de las joyas de las infantes me qda aca para quando las viere».

*Ídem, 6 de noviembre de 1571, ff. 280 v-281*

Las joyas de la s.a princesa q a v. mg.t le a parecido q se pueden tomar las vera la r.a n. s.a / y don R<sup>o</sup> y yo emos tornado oy a tratar sobre la tasacion q t[ien]e por dificultad lo q yo le propuse estotro dia antes me a dado a entender q como su alteza saque de la venta destas joyas beynte y cuatro mil ducados q dice q precisamente a menester aunq la tasa fuese en mucha mas cantidad qrra hazer gentileza y ansi para esto si ansi fuere como por la buena consideracion q v. mg.t apunta es muy bien yr procediendo en este negocio de manera q siempre estemos libres pues de aqui a q se nombren los tasadores y venga el platero de t[oled]o y si v. mg.t es servido conberna q este sea el uno y entretanto q ellos las vayan myrando y tasando sera dios servido q haya parydo con bien la r.a n. s.a y entonces conforme a como las tasas fueren procedera y hara todo como mas convenga al servicio de v. mg.t q es con lo q solamente se debe tener cuenta [FII: «esta muy bien asi todo esto q deçis aunq su la reyna tarda en parir no se si se podria en-

tre tener tanto esto»] / El portugues de las joyas me habla cada dia y yo le boy entreteniendo lo mejor q puedo y el dia antes q v. mg.t se fuese me tornaron a hablar en esto Rui gomez y el q.e de chinchon y diciendoles yo q seria justo q tornasemos a moderarnos pues esto serya hazer muy buena obra al portugues por facilitar la salida destas joyas dijo Rui gomez y lo juro solenemente q si v. mg.t no le daba lo questaba en la r[elacio]n q antes de quince dias las ternia vendidas por lo mismo y sobre esto paso un dialogo bien largo y despues aca no emos tratado mas dello [FII: «avisadme de lo q os pareciere en esto y si se puede esperar a lo mismo q digo arriba y no se yo quien las pueda comprar sino el q os lo dixo y si lo haze bien sospecho pa[ra] q/ en todo myrad lo q sera bien»].

*Ídem, 19 de noviembre de 1571, f. 285*

Dandome esta mañana priesa don R.o para q juntemos los dos plateros q an de tasar las joyas de la princesa y diciendole yo q ya abia enviado por el contraste de t[oled]o<sup>39</sup> q por entender esto tambien o mejor a ninguno de aqui abia de ser el uno dellos y diciendome q estaba bien y en viniendo le avisase pa[ra] q el nombrase el de aqui esta noche me a dicho de parte de la princesa q su alteza no quiere q el de t[oled]o vea las joyas ni las tase porque le an dicho q no lo entiende y dijome don rodrigo q a el le parescia q esta tasa hyziesen Jacobo de trezo y ventura falconi/ yo dije a a don R.o q a su alteza no abian informado bien porq el de t[oled]o lo entiende muy bien y q yo suplico a su alteza mande saber la verdad y hallara ser esta y siendolo parece q se le haria grande afrenta abiendolo llamado escluille por ynabil y aunq seria ocasion ql perdiere su credito q su alteza lo mandase todo ver/ y a lo q don R.o me dijo de los dos plateros q señalo le respondi q pocas veces abia el visto ni aun oydo q en negocio semejante la una parte sola nombrase los tasadores especialmente estando concertado entre el y yo lo contrario y q ansi creya q me lo decia burlando y echamelo medio en burlas dijo ql tornaria a hablar a su alteza y procuraria de allanarlo y estando en este estado el negocio se dilatara cuanto se pretende sino q persona del mundo entienda la yntincion con q se haze y pocos indicios veo en lo q va procediendo de q su alteza quiera hazer en esto tanta gentileza como don R.o me dio a entender el otro dia y creo q me contentaria con q no quieran llevarnos mas de lo q justo fuere [FII: «creo q se qdo muy mal con el platero de t[oled]o por la baxa q hizo en las del portugués / pero vos respondistes muy bien a todo q si a de aver dos tasadores cada parte a de poner el suyo a su contento / pero si todadia en esto se hiziese mucha dificultad myrad si seria bien q de conformidad se escoxiesen los dos y con q fuesen tales [tachado: y en este caso] y ninguno Jacobo q creo qs el peor/ y en este caso podria ser uno cristoval herman aunq no se si vendran en el en fin vos lo encamynareis todo como mas os parezca convenir q bien creo q no sera mucha la largueza»] / En lo de las joyas de Alvaro mendez portugues yo advertire a v. mg.t de lo q entendiere [FII: «esta muy bien asi esto»].

<sup>39</sup> Desde 1555 ocupaba este cargo Alejo de Montoya (Llena, 2018: 153).

Ídem, 17 de diciembre de 1571, f. 314

Yo pregunte a Don Rodrigo de mendoça el otro dia que fundamento tenia para dezirme quel duque de alba avia cobrado y gastado los cinquenta mill ducados de la reyna nra señora y respondiome q esto era cosa muy çierta y averiguada porque a el se lo avia dho Alvaro mendez el portugues de las joyas el qual sobre esto avia hecho diligencia particular y que tambien lo savia juan de portillo y que yo no dudase dello y quiriendo yo çertificarme de los dos Juan de portillo y Alvaro mendez de como saven esto Juan de Portillo me dixo quel no lo podia afirmar por cosa averiguada mas de que lo avia oido a muchas personas por cosa çierta y aunque este no da razon sifficiente por ser cosa de oydas y general lo que mea parecido peor es que Alvaro mendez me dixo que aviendole advertido Ruy gomez luego que començamos a tratar con el la compra destas joyas que en parte de pago dellas se le avian de librar aquellos çinquenta mill ducados de flandes. el escrivio a un fator que alli tiene que se informase muy particularmente el estado en que estaban estos çinquenta mill ducados y se lo avisase con mucha diligencia para ver lo que combernia hazer a lo qual el dho fator le a respondido por dos veces que los dos çinquenta mill ducados se an cobrado y distribuydo por orden y libranças del duque de alva y que yo no dude desto porque su factor no se lo escriviera sino lo supiera y aberiguara muy puntualmente conforme a esto y presupuesto segun lo que don rodrigo me a tornado a decir que la princesa no querra tomar a su cargo la cobrança deste dinero vea v. M.d si es servida que se le den aca los doze mill du<sup>os</sup> que pide en esta feria y si esto se puede hazer procurarya yo que la resta tomasen en otras dos ferias y no ternia esto por mala negoçiaçion pues con dar estos doze mill du<sup>os</sup> agora se compravan joyas muy nesçesarias y en muy buen presçio demas descusar con esto otros incombinientes / y este platero de Toledo me jura que si estas joyas se huviesen de hazer agora costarian diez mill du<sup>os</sup> y dende arriba mas de lo que emos de dar por ellas fuera de que se gana tambien mucho en el t[iem]po q de aqui a que se hizieran pasarían muchos dias. / He pensado q no seria malo escribir yo al duque dalva que converna q mande luego cobrar y tener a punto los çinquenta mill du<sup>os</sup> que la Reyna nra señora tiene en Flandes porque con orden de V. M.d su m.d los quiere librar a ciertas personas de quien emos comprado joyas para su M.d a los quales para en parte de pago se les a de dar de presente los dos çinquenta mill ducados y que me avise quando estaran juntos y prestos para que su M.d los pueda librar lo qual seria menester que fuese con muy grande brevedad por la mucha necesidad que la reyna nra señora tiene del d[ic]ho dinero para este efecto V. M.d vea si es servido que yo scriva esto para ver que me responde el duque. [FII: «aunq como os dixee el otro dia yo no he sabido nada de ql duque aya dispuesto deste dinero aunq creo q sera pa[ra] volverse despues si le ha tomado / pero bien lo temo y creo como os dixee el otro dia y mas con lo q dice alv.o mendez sera bien q lo q aqui decis de los XIIU d<sup>os</sup> y todo lo demas lo comuniquéis al cardenal pa[ra] q se vea si se podra hazer asi q a my muy bien me parece y en lugar de lo q aca se diese tomaria yo alla otro tanto de lo de Flandes y pa[ra] en qualquier caso me parece muy bien q vos escrivais con el primero al duq lo q aqui decis con q se acavara de saber lo cierto de lo que ay en ello»].

*Ídem, Madrid, 26 de diciembre de 1571, ff. 564v-565*

Oy creo q me respondera el Car.nal lo q se podra asentar en lo de la paga de las joyas de la s.a princesa y de lo q fuere dare cuenta a v. mg.t [FII: «tanto mas convendra concluir esto pues ha de cesar lo del portugues»] / Como Rui gomez no vino a palacio el dia del bautismo ni al otro antes no le pude decyr la resolucion q v. m.t abia tomado en las joyas de albaro mendez ni tanpoco le e podido ver despues aca por la yndisposicion con q estado / escrebyle ayer un billete diciendole en lo q v. m.t se abia resumido conforme a lo cual viesse como se trataria y de palabra menbio a decyr ql avisaria a albaro mendez q me viniese a hablar y yo le dijese el negocio y dentro de una ora vino albaro mendez al cual yo dije lo q a v. m.t le abia parecido q yo me holgaba mucho de q hubiese llegado este negocio suyo a tan buen estado lo cual el debrya estimar en tanto como es razon pues en todo el mundo ay el dia de oy quien quiera ny quien pueda dar cyen mil ducados por piedras fuera de v. m.t y el me respondio muy disimuladamente q por cual de sus joyas se le qryan dar estos cyen mil ducados y yo le respondi q por todas las q yo abia tenido en mi posada y asta por mas si abian quedado en la suya / el me respondio q lo q yo le decia era muy diferente en cantidad y en tiempo de la yntincion q a el se le abia dado de lo q en esto se abia de hazer especialmente don ju[an] de borja q cuando acabo con el q de los docyentos y cinq.ta mil ducados q a mi me abia pedido por sus joyas se redujesen en doscientos mil penso q abia hecho muy gran hazienda y yo le dije q de aquello yo no sabia mas sino q el se engañaba en decirme abia pedido cccUmil ducados por las joyas porq de su propia letra tengo yo lo q me pydio lo qual no es mas de cc eVU ducados y q destos bajar los xvU no me parecia a mi muy gran hazienda y q yo no sabia ni creia q v. m.t hubiese dado otra yntincion en el prescio destas joyas desto q ultimamente v. mg.t me dijo y q el mirase bien este negocio y beria cuan util era hallar salida de todas estas joyas juntas con tan gran cantidad de dineros y dijome q me agradescia mucho el consejo pero ql no pensaba tratar mas deste negocio pues el valor de sus joyas no era conocido ni entendido y con esto se despydio de mi y a lo q sospecho si v. mg.t hubiera de conprar estas joyas yo creo q no nos costaran menos del arbitrio q en esto se hizo pa[ra] lo cual yo tengo algunos indicios q me bastan para pensar q no mengaño y el tiempo sera testigo bea v. mg.t si es servido q yo haga otra cosa alguna conforme al estado en q esta este negocio el cual se yo muy bien en q se erro al principio / [FII: «he visto todo lo q en esto decis y los terceros le han hecho harto daño / porq por este camino no sera bien pasar adelante y asi vos no le hableis a el ni a nadie palabra dello q yo hare lo mismo / dexemonos estar q sera lo mejor y yo seguro q no falte quien lo acuerde / y nunca yo di comision a don ju[an] de borja q tratase dello / antes el me dixo q le qria poner en razon mas no como ni como no ni yo se lo pregunte y asi lo mejor es dejarnos estar q sera lo mejor y no faltara como comprar joyas a la reyna / y si no se toma para my her[ma]na el dinero de Flandes lo mejor sera enviarlas a comprar alla ay me lo acordad»].

*Ídem, julio de 1572, f. 419*

Yo fui esta mañana a palacio y hable a la marquesa de berlanga sobre lo de las joyas q quieren q compre la r.a n. s. y le dije q aunq eran los botones buenos se podian hazer otros mejores y q no ubiesen servido y conformasen con las puntas / y dijome q lo mismo le parescia a ella pero q creya q la mayor calidad q estas tenian era aber servido y dende luego sospeche q esta compra es negociacion como las puntas de doña maria de Castilla y con esto tambien se podra pensar q pretende renbendello por un tercio mas de lo que vale como las puntas / la marquesa menbio agora ese billete pues deben de dar buena pryesa a la R.a n. sra [...] [FII: «ya tratamos oy esto y asy no tengo que responder a ello»].

*Marquesa de Berlanga a Ladrada, 18 de julio de 1572, f. 421*

Ille s.or / yo dije a la Reyna nra sra como abya inbyado los botones a v. s.a q dezia q eran muy buenos mas q no abya dineros ny halos q estaban señalados pa[ra] la camara de su m.t se abyan de comprar joyas dellos y q si su m.t mandaba q v.s.a lo dyria al Rey nro s.or su m.t dize q v. s.a lo diga al R porque la Reyna nra s.a tiene necesidad dello y pues v. s.a lea de ablar su[pli]co a v. s.a suplique a su m.t de my parte mande q se abra esta puerta q sale al corredor porque es imposible si su m.t no me aze esta mrd poder servir como querria [...].

*Ladrada a Felipe II, Madrid, 18 de julio de 1572, f. 424*

La marquesa de berlanga me a enviado esta tarde el billete q ba con esta junto con lo demas y enbiele a decyr q yo estoy con disposicion q mañana de mañana pyenso ir a palacio y tratare con ella desto / v. m.t lo qs servido q diga a la marquesa y se haga en esto q yo por mui mejor tubiera aunque se tardase seys meses hazer un adereço de botones de diamantes conforme a las puntas q dio v. m.t q comprar los q ya syrbieron a d.a madalena / ellos hecho ver disimuladamente y dicen Reinalte y arnao q valdra cada boton de diamantes destes a sesenta ducados los camafeos y puntas de poco valor son las joyas q se compraron de la s. princesa montaron clviU ducados / y con [...] mas abra v. m.t cumplido los LV de las capitulaciones / [FII: «como agora no es menester dinero vienen a proposito estas compras/ delante de my hablo my her.na en el carro de los botones de diamantes y q no los avia traído doña madalena sino una vez o dos / yo calle como una piedra / no se lo q montaran myrad si sera bien q digais mañana q alla no ay con q y q si quieren que me lo direis porque con con este achaq podremos despues en ello hablar y decirme vos lo q os parecera»].

*Fray Diego Gastón de Torquemada, Tratados varios de las coronas de España, BL, Add. Ms., 10236, ff. 78v-79*

Su Alteça de la prinçessa y Reyna nra Señora salio con saya entera de rasso encarnado con gran falda y manga en punta bordada y quajada una obra muy bistossa con hojas y ataduras apartes de cartones de oro y Plata muy bien hechos sembrados por la dha saya muy gran cantidad de botones de oro con una perla gruesa en cada uno y entre estos otros botones de diamantes en punta grandes y Rubies berruecos q haçian gallarda Vista forradas las mangas en tela de plata frissada de unas aguilas Imperiales / En la caveça llevaba un tocado muy graçioso de sus mismos cavellos con çintas encarnadas y oro sembrada toda la caveça de finissimos diamantes Perlas y Rubies y un Joyel muy Rico con una esmeralda muy grande Al pie del y ençima un muy hermosso Rubi: y en dos pilares q tiene a los Lados quatro / Diamantes y dos Rubies Grandes con una Perla Grande ençima de cada Pilar y por pinjante una perla muy Grande con una gran cermeña y en medio del joyel un buey con una donçella con flores en la mano y del cuello colgada una muy hermosa y muy igual sarta de perlas gruessas Redondas de mucho valor y en el pecho un joyel que es una Aguilla Grande Imperial con dos caveças con un diamante muy grande tabla metido en los pechos y en los pechos tenian las aguilas dos Rubies grandes muy ricos y por Pinjantes una perla muy grande a manera de hogaça = con una çinta de unas pieças a manera de Laçadas hechas de cordon de St. Fran.co con un diamante grande Tabla cada una con quatro Perlas gruessas Redondas q le tienen en medio = Llevava la falda a su Alteça doña Maria de cordova Camarera mayor de la emperatriz hasta que se canso y tomola despues doña Margarita Lasso de Castilla dama de su Mag.d.

## BIBLIOGRAFÍA

- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (1949): *Isabel de Valois, reina de España: (1546-1568)* 3 vols., Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores.
- ÍÑIGUEZ ALMECH, FRANCISCO (1952): *Casas reales y jardines de Felipe II*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- LLENA DE BARREIRA, Juan José (2018): «Aproximación a los oficios públicos de la platería en Toledo. Marcadores y contrastes de los siglos XVI al XVIII», en *Scripta artium in honorem prof. José Manuel Cruz Valdovinos*, Alejandro Cañestro Donoso (coord.), 148-162, Alicante: Universidad de Alicante.
- PÉREZ DE TUDELA, Almudena (2007): «Anna de Austria (1549-1580) y su colección artística. Una aproximación», *Portuguese Studies Review*, XIII, 1 («Women in the Lusophone World in the Middle Ages and the Early Modern Period», 2005): 195-228.
- (2008): «La imagen y el mecenazgo artístico de la reina Anna de Austria (1549-1580)», en *Las relaciones discretas entre las monarquías hispana y portuguesa: Las casas de las reinas*

- (siglos xv-xix). *Arte, música, espiritualidad y literatura*, v. III, José Martínez Millán y M.ª Paula Marçal Lourenço (coords.), 1563-1616, Madrid: Polifemo.
- (2011): «Relaciones artísticas con el ducado de Baviera en el reinado de Felipe II», en *La Dinastía de los Austria: Las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*, José Martínez Millán y Rubén González Cuerva (dirs.), v. III, 1769-1836, Madrid: Polifemo.
- (2012): «Algunas joyas y relicarios de la reina Ana de Austria (1549-1580)», en *Estudios de Platería: San Eloy 2012*, Jesús Rivas Carmona (ed.), 455-474, Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- (2013a): «The Third Duke of Alba: Collector and Patron of the Arts», en *Alba, General and Servant to the Crown*, Maurits Ebben, Margriet Lacy-Bruijn y Rolof van Hövell tot Westerflieer (eds.), 168-191, Rotterdam: Karwansaray.
- (2013b): «Regalos y retratos. Los años de la infanta Catalina Micaela en la corte de Madrid (1567-1584)», en *L'infanta Caterina d'Austria, duchessa di Savoia (1567-1597)*, Blythe Alice Raviola y Franca Varallo (eds.), 97-141, Roma: Carocci.
- (2019): «Sofonisba Anguissola en la corte de Felipe II», en *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*, 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*, Noelia García Pérez y Melania Soler Moratón (eds.), 89-133, Murcia: Tres Fronteras.
- PÉREZ DE TUDELA, Almudena y Annemarie JORDAN GSCHWEND (2001): «Luxury Goods for Royal Collectors: Exotica, princely gifts and rare animals exchanged between the Iberian courts and Central Europe in the Renaissance (1560-1612)», en *Exotica-Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst und Wunderkammern der Renaissance*, Helmut Trnek y Sabine Haag (eds.), 1-127, Wien: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien.
- RIESS, Marta (2001): *Zwischen König und Kaiser: die Korrespondenz Kaiser Maximilians II. Mit seinen Gesandten am spanischen Hof, Johann Khevenhüller und Adam von Dietrichstein (1571 bis 1573)*, tesina, Universidad de Viena.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-ABADÍA, Arturo (2019): «Las joyas de la infanta Catalina Micaela, Duquesa de Saboya, y la Dama del Manto de Armiño», *Digilec revista internacional de lenguas y culturas*, 6: 105-114.
- VARELA VILLAFRANCA, Diego (2016): «Consolidación y secuela de un error: el precioso caso de las piedras preciosas prasma y plasma», *Revista de Filología Española*, 96, 2: 325-339.



# Ana Osorio, sor Ana de la Cruz y la fundación del convento del Corpus Christi de Zamora<sup>1</sup>

LUIS VASALLO TORANZO<sup>2</sup>

*Universidad de Valladolid*

## LOS ORÍGENES FAMILIARES

Los orígenes familiares de Ana Osorio de Ribera, fundadora del convento de franciscanas descalzas del Corpus Christi de Zamora, se asientan en Juan de la Rúa, su bisabuelo, vasallo del rey Juan II, que en el segundo cuarto del siglo xv alcanzó parte de los 15 000 maravedís correspondientes a las tercias reales del obispado de Zamora, que Juan I había concedido años atrás a Alfonso Tenreiro, antiguo maestre de la orden de Cristo y fiel servidor de Beatriz de Portugal (Lera, 1999: n.º 1339, 1391, 1397, 1399, 1599, 1600 y 1601; Olivera, 2005: 262).<sup>3</sup> Esa renta le había acercado al cabildo, con el que permutó una heredad, que con el tiempo se convertiría en el núcleo de las propiedades sobre las que se cimentó la fundación del convento de las descalzas.

En efecto, el 29 de julio de 1450 el cabildo intercambiaba con Juan de la Rúa una heredad que tenía en el despoblado de San Pedro de Campeán, junto a Tardobispo, que incluía el derecho de presentación de la iglesia de San Pedro el Royo, por otras tierras que Juan poseía en Carrascal (Lera, 1999: 1536, 1537 y 1539). En realidad, la titularidad de esa iglesia y de la dehesa de Campeán estaba en disputa entre el cabildo y la orden de San Juan, cuyos comendadores alegaban la existencia de unas cruces de ocho puntas en sus muros, que los De la Rúa se encargaron de borrar oportunamente.<sup>4</sup> Juan de la Rúa y su hijo Francisco aumentaron las posesiones en torno

<sup>1</sup> El siguiente trabajo se ha realizado con el apoyo del GIR IDINTAR de la Universidad de Valladolid y del Proyecto I+D+I de la AEI «En el palacio y en el convento. Identidades y cultura artística femeninas en Castilla y León durante la Edad Moderna», ref. PID2019-111459GB-100.

<sup>2</sup> <<https://orcid.org/0000-0002-4720-2422>>.

<sup>3</sup> Juan de la Rúa era hijo de Juan Esteban, arcediano de Toro. Archivo Histórico Nacional (AHN), Clero Secular-regular, L. 18473.

<sup>4</sup> «[...] que este testigo oyó dezir a su madre cómo en la dicha yglesia abía unas cruces de la orden de San Juan de Rodas esculpidas en las piedras, y que su padre deste testigo que se llamaba Francisco de la Rúa

al despoblado de San Pedro el Royo, con la adquisición de los cercanos pagos de Casasola y Casavieja, así como mediante el arrendamiento a la orden de San Juan de parte de la dehesa, que finalmente acabarían usurpando.<sup>5</sup>

La inexistencia de un mayorazgo motivó la división de las propiedades. De Juan heredaron dos hijos, llamados Francisco de la Rúa, como se ha dicho, y Leonor Ternera. Muerta esta última sin descendientes directos, tanto ella como su marido, llamado Francisco de Guadalajara, dejaron sus bienes a su sobrina María de la Rúa, hija de Francisco y de María Álvarez Ormazá, a quien habían prohijado.<sup>6</sup> Gracias a lo entregado por sus padrinos, a lo que le correspondió de la legítima de su padre y a lo allegado por la madre para completar la dote, pudo casarse a finales de 1504 con un oidor de la Chancillería de Valladolid, el licenciado García Martínez de Ribera, momento en que trocó su nombre por el de María Osorio.<sup>7</sup>

Desconozco los orígenes familiares del licenciado, ni las arras que se comprometió a entregar a su esposa, pero sí que en los siete años que duró el matrimonio —María murió el 22 de marzo de 1511—<sup>8</sup> tuvieron tres hijos: Alonso Osorio, Francisca de Ribera y Ana Osorio. La tristeza causada por la muerte de su esposa —pensó en abandonar el mundo y profesar en La Espina— la superó el licenciado con un nuevo desposorio, esta vez con Teresa Giráldez Valdés, viuda del doctor Colina, que le prometió entre otros bienes sus casas de la calle de la Cuadra de Valladolid. La mala relación entre los nuevos esposos fue pareja a la buena entre Teresa y Ana, a la que dejó en su testamento 1000 ducados para su casamiento, de los que solo pudieron cobrarse 500, manda que a la postre causaría la inicial oposición del licenciado al matrimonio de su hija menor.<sup>9</sup>

[...] las abía picado con un puñal [...].» Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (ARCHV), Pl. Civiles, Masas (O), C. 409-7.<sup>a</sup>, declaración de Elvira Ternera, tía de Ana Osorio.

<sup>5</sup> El arrendamiento lo concedió el comendador Sancho de Sarria en 1481. ARCHV, Pl. Civiles, Masas (O), C. 409-7, rollo.

<sup>6</sup> ARCHV, Pl. Civiles, Zarandona y Balboa (F), C. 348. Más tarde, Francisco de Guadalajara, viudo de Leonor, que había gozado el usufructo de esa renta, donó a María sus bienes, entre ellos unas casas con su huerta y viña en El Perdigón, que acabarían finalmente en manos del convento. ARCHV, Pl. Civiles, Zarandona y Walls (F), C. 294-6.

<sup>7</sup> Asíregonaba la madre el casamiento por la ciudad. Un día después del acuerdo, el abad de Santa María la Nueva, Gome Rodríguez de Figueroa, le dijo: «Ya, gracias a Dios, vuestra merced tiene casada a la señora doña María por muy honrradamente». E que entonces la dicha María Álvarez le respondió: «Sy, que ya la casé con un oydor que se llama el licenciado Ribera, e la mejoré en ciertas cargas de pan que tengo en San Pedro el Ruvio [sic] e Casavieja e Casasola». ARCHV, Pl. Civiles, Ceballos Escalera (F), C. 128-1, testimonio de Felipe de Figueroa, clérigo beneficiado de San Cipriano, en 1512. La dote, en ARCHV, Pl. Civiles, Fernando Alonso (F), C. 1378-1. Alguno de los testigos que participó en el primer pleito citado en esta nota aclaró: «[...] vio y conosció a la dicha doña María Osorio, que entonces se llamava María de la Rúa [...]».

<sup>8</sup> AHN, Clero Secular-regular, L. 18473.

<sup>9</sup> ARCHV, Pl. Civiles, Varela (F), C. 846-1.

## EL MATRIMONIO CON JUAN DE CARVAJAL

Juan de Carvajal, originario de Las Brozas, era miembro de una familia de cierto renombre en el occidente cacereño. Su abuelo, llamado Íñigo de Argüello, que emparentaría con los Carvajal de Plasencia a través de su matrimonio con Catalina de Carvajal, había llegado a Galisteo desde Carrión de los Condes, enviado por el conde de Osorno. Pero sería su padre, llamado Hernando de Argüello, quien acabaría asentándose primero en Alcántara al servicio de Juan de Zúñiga, maestre de dicha orden; después en Las Brozas, cuando se casó con María Bravo Bajudo, natural de esta segunda localidad; para terminar falleciendo en Arroyo del Puerco (actual Arroyo de la Luz) al servicio del V conde de Benavente, señor de dicha localidad.<sup>10</sup>

El matrimonio formado por Hernando de Argüello y María Bravo tuvo al menos tres hijos varones: Hernando de Argüello Carvajal, que siguió la línea; el licenciado Íñigo de Argüello, valedor de la casa; y Juan de Carvajal. Este último, nacido hacia 1501, continuó los pasos de su padre y comenzó a servir al conde de Benavente como camarero, para lo que se trasladó a Benavente y Valladolid.<sup>11</sup> En esta última localidad residía en 1526-1527, momento en que trabó amistad con Íñigo López de Mendoza, vecino del licenciado Ribera. El noviazgo entre Juan y Ana duró un año y tuvo que enfrentarse a la oposición del oidor, que preveía problemas en relación con los 1000 ducados prometidos a Ana por su segunda mujer. Los novios pretendieron burlar la resistencia del padre mediante un desposorio secreto, pero este actuó con determinación y acusó a Juan de intentar un desposorio por palabras y de presente, aplicándole lo dispuesto en las leyes de Toro. Tres meses estuvo preso Juan en la cárcel de la Chancillería y otros tantos recluida Ana en el convento de Belén de Valladolid, hasta que el pleito matrimonial movido por el novio ante el provisor de la vicaría vallisoletana determinó que el desposorio había sido por palabras y de futuro, es decir, que no se había consumado el matrimonio.<sup>12</sup> Finalmente, al licenciado no le quedó más remedio que aceptar un vínculo que consideraba «la más bellaquería del mundo», presionado

<sup>10</sup> Sobre los Argüello Carvajal, Solar (1932), Escobar (1901: 120-5, 170-1, 177-8 y 191-2), AHN, OM, Caballeros de Santiago, Exp. 585 (licenciado Íñigo de Argüello, de 1555) y Exp. 586 (Íñigo Argüello de la Rocha, de 1564).

<sup>11</sup> ARCHV, Pl. Civiles, Alonso Rodríguez, (D), 75-2.

<sup>12</sup> En el pleito matrimonial se preguntó a los novios si habían yacido juntos. La más explícita fue Ana: «[...] preguntada [...] sy el dicho Juan de Carbajal tuvo aceso a ella o dormió con ella carnalmente, dixo que no. Fue preguntada a qué propósyto vino el dicho Carbajal a la posada del licenciado Ribera do esta deponente estaba [...], dixo que ella le enbió llamar como a su esposo [...] Fue preguntada sy el dicho Juan de Carbajal a besado e retozado a esta deponente como a su esposa, la qual dixo que no se lo preguntasen. Preguntada dos e tres vezes lo mismo, dixo que sy, que la avía rettoçado e besado como a su esposa [...]».

ARCHV, Pl. Civiles, Varela (O), C. 1050-5.

por algunos grandes que abogaban por Carvajal, incluido el propio Juan Tavera, ya entonces presidente del Consejo Real.<sup>13</sup>

La determinación de los novios —«[ ... ] que es verdad que ella le tiene dada palabra de se casar con él, e él a ella también; e que no a de ser otro su marido della syno es el dicho Juan de Carbajal. E que a él pide por marido y esposo [ ... ] E que esto ella muchas vezes de un año a esta parte lo tiene dicho e confesado al señor licenciado Ribera, su padre [ ... ]»— venció la oposición del progenitor, que buscaba un pretendiente de más calidad, pues Carvajal no era sino un pequeño hidalgo, criado del conde de Benavente. Lo que no podía imaginar era el giro que iba a dar la situación a partir del encumbramiento del licenciado Íñigo de Argüello, hermano de Juan.

Formado en la Universidad de Salamanca y con un largo historial de servicio a la Corona, que culminó en el Consejo de Órdenes, fue el responsable de la concesión de algunas mercedes para varios de sus hermanos y deudos. Juan de Carvajal alcanzó por su mediación los corregimientos de Molina y Atienza primero y de Écija después, así como una encomienda de Santiago, orden de la que fue nombrado visitador en Castilla y León, además de obtener un regimiento perpetuo en Zamora (Ezquerria, 2000).<sup>14</sup> Sus cargos se acompañaron de un buen desempeño en los negocios, de manera que supo sacar el máximo partido al patrimonio de su mujer, heredera única de sus padres al morir sus hermanos sin hijos. Ello les convirtió en habituales prestamistas, a partir de censos que se convertirían en parte de las rentas de la futura fundación conventual.<sup>15</sup>

#### PRIMEROS PENSAMIENTOS DE FUNDACIÓN: UN HOSPITAL PARA ZAMORA

La ausencia de hijos y sobrinos directos, los frecuentes problemas causados por la herencia desde los días de su madre, que se repitieron con ella —un hijo de un primo suyo llegó a atentar contra la vida de Juan de Carvajal—,<sup>16</sup> así como la fuerte personalidad de Ana, que pretendía una fundación benéfica con la que favorecer a los pobres

<sup>13</sup> ARCHV, Pl. Civiles, Varela (F) C. 846-1.

<sup>14</sup> Íñigo se convirtió en curador de Ana Osorio durante su minoría de edad. ARCHV, Pl. Civiles, Varela (F) C. 846-1.

<sup>15</sup> Inventario de los bienes raíces de Ana Osorio. Archivo Histórico Provincial de Zamora (AHPZa), Prot. 513, 6-7-1589, ff. 612 y ss.

<sup>16</sup> Se trataba del clérigo Juan de Escalante, nieto de Elvira Ternera, hermana de la madre de Ana, que pretendía gozar del beneficio de San Pedro el Rojo, del que Ana Osorio tenía el derecho de presentación. Ante la negativa de la patrona, procuró vengarse en la persona de Juan de Carvajal, a quien intentó matar en el zaguán de su casa en compañía de dos secuaces. Escalante fue sentenciado a muerte por la justicia de Zamora, pena que se rebajó en la Chancillería por la pérdida de la mano derecha, como así ocurrió. Después de ello, Escalante pretendió vengarse y volvió a atacar a Carvajal y a otros familiares. ARCHV, Pl. Civiles, Varela (O), C. 412-2 y C. 465-8.

de la ciudad o a las doncellas huérfanas, la inclinaron a ponerla en práctica, sorteando con decisión la oposición generada a su alrededor y allegando todos los recursos que pudo reunir.

Su idea inicial fue la de fundar un hospital. La primera noticia de esta intención se fecha en 1573, cuando Juan de Carvajal donaba a su mujer la totalidad de sus bienes muebles y los acrecentados durante el matrimonio para «gastarlos e meterlos en la buena obra del ospital que vos de vuestra hacienda queréis hacer».<sup>17</sup> En el documento, Carvajal aclaraba que estaba en trámites de redactar su testamento, comprometiéndose a respetar la donación en el mismo, cosa que hizo en el codicilo protocolizado poco antes de morir.<sup>18</sup> Ana Osorio desplegó a partir de entonces sus dotes persuasivas para obtener de sus familiares bienes y rentas a favor de la futura institución.<sup>19</sup>

Las inquietudes asistenciales de Ana Osorio, posiblemente compartidas con su marido, en función de su cargo como corregidor de varias localidades, como regidor de Zamora y como veedor del Hospital Sotelo, están en consonancia con los debates sobre la pobreza y la mendicidad mantenidos a lo largo del XVI en la ciudad del Duero. Zamora fue una de las primeras en aplicar la denominada «ley de pobres» de 1540, promovida por el cardenal Tavera, mediante una ordenanza que contó con el apoyo del obispo don Pedro Manuel y del prior de San Juan, don Diego de Toledo, miembro de la oligarquía local por su relación familiar con los condes de Alba de Aliste (Martz, 1983: 21-9). Más tarde, en consonancia con los intentos de Felipe II de racionalizar la práctica asistencial (Oro y Portela, 2000), el concejo se interesó en 1581 por las propuestas de Miguel de Giginta, a quien pidieron consejo para implantar una de sus «casas de misericordia» para el recogimiento de los menesterosos, peregrinos y convalecientes, donde pudieran formarse para adquirir un oficio (Flynn, 1989: 99-103; Alonso y Gonzalo, 2000: 46 y anexo 4, 3).

A todo esto se añade la influencia que los condes de Alba de Aliste, don Diego Enríquez de Guzmán y doña María de Urrea, pudieron ejercer sobre la fundadora, conocedora de sus iniciativas sociales en Palermo durante el ejercicio de su cargo de virreyes de Sicilia.<sup>20</sup> Por eso, en el primer codicilo, una vez que Ana Osorio conoció

<sup>17</sup> AHPza, Prot. 209, ff. 232-3.

<sup>18</sup> AHPza, Prot. 214, 31-12-1579, f. 870. Carvajal reservó ciertas rentas para su sobrino Juan Davia, hijo natural de su hermano Hernando de Argüello, y los bienes inmuebles cacereños para su otro sobrino Íñigo de Argüello, mayorazgo de la casa. AHPza, Prot. 214, ff. 254-5.

<sup>19</sup> Su sobrino el capitán Baltasar Osorio de Angulo, viudo de Beatriz Docampo, con la que no tuvo hijos, hizo donación de sus bienes y de una manda que había hecho su mujer con ciertas condiciones antes de partir para Italia, donde había sido nombrado castellano del castillo de Saragosa o Zaragoza de Sicilia, es decir, Siracusa. AHPza, Prot. 213, ff. 526-529 y 530-1. Finalmente, no fue posible la donación, pues allí el militar tuvo una hija con una mujer soltera. ARCHV, Pl. Civiles, Zarandona y Walls (O), C. 1419-1 y C. 1229-3.

<sup>20</sup> Renovaron una obra pía en favor de doncellas pobres, que finalmente acabaría convertida en convento, e impulsaron la reconstrucción del hospital de San Giacomo de los Españoles, destinado a soldados enfermos (Novi, 2020: 130).

que los condes de Alba abandonaban Palermo para regresar a Zamora, les nombró testamentarios, con la esperanza de que aceptaran, por cuanto «mi hacienda la quiero e ba endereçada para pobres e güerfanos e su remedio, que son ovras tan pías y a [las] que sus señorías acuden con tanta boluntad».<sup>21</sup>

No es posible conocer los motivos de Ana Osorio para desechar su primera intención de fundar un hospital. Quizás la limitación de las rentas que pudo reunir<sup>22</sup> o los problemas surgidos en torno a la reforma hospitalaria en la ciudad o, tal vez, las indicaciones de sus confesores o consejeros espirituales dominicos y franciscanos pudieron influir en su ánimo para descartar la ansiada casa de beneficencia. Sea como fuere, lo cierto es que, en un momento indeterminado a lo largo de la década de 1580, Ana Osorio cambió de opinión y decidió emplear su hacienda en la fundación de un convento.

#### FINALMENTE, UN CONVENTO DE FRANCISCANAS DESCALZAS

El prestigio de la reforma impulsada por Coleta Boylet de Corbie en el seno de las clarisas durante la primera mitad del siglo xv para volver al rigor de la primitiva regla de Santa Clara motivó su implantación en España a partir del convento de Santa Clara de Gandía (Pellicer, 2015). Tras las primeras fundaciones surgidas desde la localidad levantina, radicadas principalmente en el reino de Aragón (Soriano, 1995), los impulsos fundacionales se retomarían desde mediados del xvi a partir de la promoción de la princesa Juana de Portugal del convento de la Consolación en Madrid (Sánchez, 1997: 27-36). Después, las monjas de Gandía fueron enviadas a fundar a Zamora (1597), Salamanca (1601), Lerma (1604) y León (1605). Sin duda, la ejemplar austeridad de estas monjas coletinas, así como su vinculación con los Borja y con la propia corte, impulsaron la expansión. En el caso de Zamora, tuvieron que entrar en juego otros factores, como el devocional, pues Ana Osorio mostró en su testamento sus preferencias por la Inmaculada Concepción de la Virgen, de la que era adalid la orden franciscana.<sup>23</sup> De hecho, la fundadora dejó en su testamento 10 000 maravedís anuales para curar a los enfermos del convento de Santo Domingo de Zamora, a cambio de que cuatro de sus frailes acudieran el día de la fiesta a celebrar la misa cantada y

<sup>21</sup> El testamento y los tres codicilos de Ana Osorio han sido publicados por Borrego (2020: 138-56).

<sup>22</sup> Los 600 000 maravedís de renta al año que dejó Ana Osorio para su fundación parecen pocos si los comparamos con la cantidad dejada por Isidro y Pedro Morán a principios del xvii para el hospital de la Encarnación de Zamora, que solo en juros contabilizaba algo más (Ramos y Navarro, 1990: 78).

<sup>23</sup> A la Inmaculada se dedicó la casa hasta 1612, momento en que se opuso el convento de San Francisco alegando que le restaba protagonismo con motivo de la celebración de dicha fiesta en su casa (Borrego, 2019: 38). En el segundo codicilo, de 5 de abril de 1593, Ana Osorio previó este problema, por lo que aceptó que las descalzas pudieran celebrar la fiesta el domingo siguiente o en su octava.

predicar a las descalzas, lo que debe interpretarse como un intento de atraerlos hacia la devoción a la Concepción.

Ana Osorio contempló la adopción de las constituciones de las descalzas de Madrid y, como había ocurrido en aquel, fueron las monjas de Gandía las encargadas de iniciar la vida conventual en la nueva casa, a solicitud de los V condes de Alba de Aliste, que así lo pidieron al general de los franciscanos (Castro, 1722, lib. VI, cap. XIX: 339-340; Borrego, 2019: 23). Fueron dos padres franciscanos acompañados por el veedor de los condes los encargados de viajar a Gandía para acompañarlas hasta Zamora. Vinieron sor Ana de la Cruz, hija del duque de Gandía y nieta de San Francisco de Borja, que actuaría como priora; sor Beatriz del Espíritu Santo, vicaria; sor Vicencia de Jesús, maestra de novicias, y sor Juana de Jesús, tornera. En el viaje pararon varios días en Madrid, alojadas en las descalzas, cuya priora era una hermana de san Francisco de Borja, tía abuela, por tanto, de sor Ana. Allí coincidieron con la emperatriz María de Austria, hermana de Felipe II, retirada en dicha casa, que les prestó su coche para facilitar el viaje hasta la nueva casa. En Madrid se unió a la comitiva una novicia llamada sor Inés de los Reyes (Borrego, 2020: 25-8).

No estableció la fundadora un número concreto de monjas, que quedaba condicionado a las que pudiera sustentar su hacienda, pero sí insistió en que, si finalmente sobraba algo, pudiera aprovecharse para casar huérfanas. Estipuló la obligación de dedicar una misa diaria por su alma y las de sus deudos, además de la celebración de la fiesta de la Concepción, antes citada, y las de San Agustín, San Francisco y Santa Ana, sus abogados. Ordenó recibir a las futuras monjas sin cobrarles dote —aunque por supuesto se aceptaría a la que quisiera aportarla— y reservó cuatro plazas para sus familiares, dos por su parte y otras dos por parte de su marido.

## LA CONSTRUCCIÓN DEL CONVENTO

Ana Osorio dispuso sus casas situadas frente a la iglesia de la Magdalena como sede de su fundación. Estas habían sido edificadas por su cuñado Pedro Gómez de Robles con el dinero aportado por su mujer, Francisca de Ribera, la hermana mayor de Ana, y con un préstamo concedido por el Hospital Sotelo. El matrimonio se celebró en 1528 y poco después tuvieron que empezarse las obras, que en 1536 estaban para concluir (Fito, 1997: 212, n.º 1089).<sup>24</sup> Según lo reflejado en el dibujo de Wyngaerde, las casas tenían dos cuartos que corrían a lo largo de la Rúa y de la calle de Peñasbrinques.

Muerto Pedro víctima de un asesinato en febrero de 1546,<sup>25</sup> Francisca recibió la casa

<sup>24</sup> ARCHV, Pl. Civiles, Varela (O), C. 178-1. Todavía en 1543 se pretendía levantar una pared medianera para atajar un nuevo corredorcillo, que no pudo llevarse a cabo. ARCHV, R. Ejecutorias, C. 612-9.

<sup>25</sup> ARCHV, Reales Ejecutorias, C. 620-3.

como compensación de la parte de la dote consumida y de los gananciales.<sup>26</sup> Desde entonces, acogió en ella a Ana Osorio y a su marido, hasta que su muerte, ocurrida el 7 de diciembre de 1572, dejó la vivienda en manos de Ana, que fue nombrada su heredera universal.<sup>27</sup>

La inmejorable situación de esta vivienda, con fachada a la Rúa, se perfeccionó con el tiempo al comprar las casas traseras y adyacentes hasta ocupar una manzana entera. La reforma de la vivienda de Ana Osorio comenzó en septiembre de 1593, casi medio año después de su muerte. Inicialmente los testamentarios pretendieron un convento adaptado a la morada de la fundadora, con una inversión adecuada al capital y rentas disponibles. Los encargados de esta primera reforma fueron los maestros locales Pedro de la Puebla, cantero, y Juan de la Rosa y Bartolomé de Oviedo, carpinteros. Para entonces se había adquirido ya al racionero Paz la casa heredada de su padre Antonio de Paz, médico que había sido del rey, y la del procurador Juan Sarmiento de Sarasola, situadas al este, esquina con la actual Cuesta del Pizarro. En las primeras se ubicaron la portería y el locutorio, que se cubrió con una torrecilla rematada con una cruz y veleta que doraba y pintaba Diego de Quirós, mientras que las segundas se emplearon para ampliar el claustro. En las viejas sala y cuadra del cuarto principal de la casa, hacia la Magdalena, se instalaron la iglesia y el coro.

Los trabajos avanzaron con enorme rapidez, de manera que en septiembre de 1594 se comenzaron a cerrar los tejados del refectorio, iglesia y coro. No le afectó en exceso la paralización de la obra decretada por el corregidor en cumplimiento de una orden del Consejo Real, que inquirió sobre la moderación de las dotes exigidas en los conventos de monjas. Tras las oportunas gestiones de los condes de Alba de Aliste, el embargo se levantó el 2 de noviembre de 1594, en vista de que el convento estaba casi concluido y apalabrada la llegada de las monjas de Gandía.<sup>28</sup>

Cuando estas tomaron posesión el 21 de enero de 1597 la obra estaba concluida. Sin embargo, sor Ana de la Cruz, la priora, que ha pasado a la historia con el apelativo de la Salomona, encontró el edificio insatisfactorio y pretendió una renovación casi total del mismo (Borrego, 2020: 40-8). Para ampliar el claustro con sus cuartos y dotarlo de un huerto suficientemente capaz, impulsó la compra de las casas situadas en las traseras, al tiempo que mandó desbaratar la iglesia y el coro, con el fin de reconstruirlos según un proyecto más adecuado.

Las casas que se compraron fueron las que a finales del xv habitaban Pedro de Ayala, criado del marqués de Villena, y Catalina de Mella, padres de Juan de Ayala y María de Ayala. El padre y el hijo están enterrados en San Ildefonso, aunque no así

<sup>26</sup> ARCHV, Pl. Civiles, Masas (F), C. 181-1.

<sup>27</sup> Francisca murió abintestato, pero solo le quedaba Ana como familiar más cercano. ARCHV, Pl. Civiles, Masas (O) C 1013-3.

<sup>28</sup> AHPZa, Prot. 519, ff. 274 y ss.

la madre, que quedó relegada a causa de su adulterio con Juan Pacheco, uno de los bastardos del I marqués de Villena, y con alguno de sus criados, infidelidades que se consumaron en Escalona y en las casas zamoranas de Peñasbrinques.<sup>29</sup> Muerto Juan sin hijos en 1530, las casas pasaron a manos del canónigo Antonio de Mella, cuñado de Francisca de Ribera;<sup>30</sup> y, tras él, en 1576, a las del también canónigo Martín Vélez, arcediano de Zamora. Posteriormente, las heredaron su hijo Antonio Vélez y su nieto Luis Vélez, que fueron los que las vendieron al convento. Según algunos comentarios de testigos que las conocieron, las casas eran de las principales de la ciudad, pues no en vano conservaban una torre, todavía visible en el dibujo de Wingaerde, de manera que con ellas «quedó muy ancho y complido, con mucha autoridad y gran espacio, de la forma que para un convento tan calificado es necesario, porque antes el dicho convento no estaba como convenía a su calidad ni con tanta anchura y comodidad».<sup>31</sup> A esas casas, posiblemente a una reforma realizada por Pedro de Ayala en torno a 1480, pertenecía la sala orientada al sur, empleada por el convento como enfermería, en la que se halló en 1990 un alfarje adornado con pinturas de motivos vegetales y geométricos ejecutados con plantilla. Como suele ocurrir en la policromía de la carpintería de armar de tradición medieval, realizada mayoritariamente a molde, predomina el dibujo sobre el color, cuya paleta es muy reducida (negro, rojo, verde y amarillo), y los motivos repetitivos de hojas alineadas en las bases de las vigas, agrupaciones de tallos y hojas en los casetones, y ondas en los laterales de las vigas. Las tabicas llevan una decoración heráldica, en la que se repiten dos escudos, uno con dos lobos pasantes y bordura de aspas, perteneciente a los Ayala; y otro partido: el izquierdo con los jaqueles de los Ocampo y el derecho con el águila exployada con tres fajas de los Mella (fig. 1).

Para la reforma la abadesa buscó al mejor arquitecto disponible. El escogido fue Hernando de Nates Naveda, quien poco después pasaría a trabajar para el cabildo en el claustro de la catedral.<sup>32</sup> Sin duda fue propuesto por alguno de los testamentarios y

<sup>29</sup> ARCHV, Reales Ejecutorias, C. 9-47 y C. 7-32. Las casas las deslindó así el propio Pedro de Ayala en su testamento protocolizado en Escalona el 12-2-1496: «las casas principales en que yo moro en la dicha çibdat de Çamora, con las casas que con ellas metí que fueron de mi hermana Leonor de Ayala, que Dios aya, [y] con las casas que yo ove de mi hermano Juan de Torres, y con los dos ornos con sus casas, el de la Peña de Brinques y el de la Calçada, y con el palomar y huertas y corrales de las dichas casas [... ]». ARCHV, Pl. Civiles, Masas (O) C. 287-1, 2.<sup>a</sup> pieza. Juan de Ayala casó con Francisca de Sotelo, fallecida en 1522. ARCHV, Pl. Civiles, Zarandona y Balboa (O), C. 703-1.

<sup>30</sup> Las casas del canónigo Mella, hermano de Pedro Gómez de Robles, lindaban con las calles de Peñasbrinques, del Trasco (actualmente inexistente) y Calzada de San Simón (actualmente Cuesta del Pizarro). Su portada se abría a la plazuela llamada de Juan de Ayala, espacio propiedad de las casas. Sobre todo ello, AHN, Clero Secular-regular, 8375 y L. 18472; ARCHV, Pl. Civiles, Taboada (F), C. 518-1 y AHPza, Prot. 214, 15-1-1579, f. 37.

<sup>31</sup> AHN, Clero Secular-regular, L. 18472, declaración de Francisco de Tola, cura de San Simón, en 1626.

<sup>32</sup> El primero que relacionó a Nates con esta obra fue Samaniego (1980: 17).



Fig. 1. Alfarje de la casa de Pedro de Ayala y Catalina de Mella (con los escudos pintados de Ayala y Ocampo-Mella), c. 1480, Antigua enfermería del convento del Corpus Christi, Zamora.

a él se encomendó el proyecto de la parte más noble del convento: la iglesia, el coro y la sacristía, ubicada detrás del muro del altar mayor. El claustro, por el contrario, se realizó según una traza retardataria, en la que se disponían arcos carpaneles en el primer piso y un sistema arquitrabado de zapatas y carreras de madera en el segundo (fig. 2), debida sin duda a un carpintero local metido a tareas proyectivas, seguramente Bartolomé de Oviedo, carpintero principal de la obra, anotado en las cuentas del convento a lo largo de la primera y la segunda fase de los trabajos.<sup>33</sup>

La iglesia y el coro se remataron en el propio Hernando de Nates en octubre de 1597 por 6000 ducados. La iglesia era de cajón, de tres tramos, el de los pies ocupado con un coro alto. Los tramos se articulaban mediante pilastras planas que se engrasaban y cajeaban en el primero, hasta formar una suerte de sencillo arco triunfal para dar paso a una capilla mayor compuesta por un crucero que no se marcó en planta a causa de la calle adyacente, pero donde se habilitó un nicho en el lado del evangelio destinado a acoger el sepulcro de los fundadores<sup>34</sup> y un profundo tramo presbiterial. Lamentablemente, la cabecera fue totalmente alterada a finales del XIX cuando se construyó el nuevo camarín de la Virgen del Tránsito a cargo de Vicente Lampérez,

<sup>33</sup> Sobre el empleo de los arcos apainelados en Zamora en torno a 1600, Vasallo y Azofra (2011: 163-92).

<sup>34</sup> Ana Osorio había dispuesto en su testamento que su hermana, su marido y ella fueran enterrados en medio de la capilla mayor, en un bulto cubierto con unos paños adornados con los escudos de los Carvajales, Osorios y Riveras, algo que evidentemente no se respetó.



Fig. 2. Claustro del convento del Corpus Christi, c. 1600, Zamora.

aunque este dibujó un plano donde se puede ver la antigua solución de Nates (Ávila, 2009: 622-9). El diseño de la portada se dejó para un momento posterior, cuando el maestro debería entregar un alzado articulado con pilastras de piedra de Peñausende o Las Enillas, algo que evidentemente no se llevó a cabo, pues se prefirieron unas poderosas jambas y dintel de las canteras de Sobradillo, todo ello rematado con una pequeña hornacina dedicada a la Eucaristía, advocación de la casa, flanqueada por dos escudos partidos con las armas de Osorio-Ribera y Carvajal-Osorio, este último con una cruz de Santiago acolada, realizados por el entallador Pedro de Ribas.

A finales de 1598, cuando ya se había levantado el coro y prevenido la mayor parte de la piedra, se produjeron algunos desencuentros —los promotores habían ordenado alzar las paredes y el maestro solicitaba mucho más dinero—, que motivaron el abandono de la ejecución material por parte de Hernando de Nates, que se conformó con la dirección de la obra, aunque después comenzó un pleito contra la casa.<sup>35</sup> A

<sup>35</sup> Los nombres de los canteros Juan de Villa y Juan de Rubayo, contratistas de la segunda fase del claustro y del cuarto de los dormitorios, fueron dados a conocer en un opúsculo sin pretensiones científicas por Vellés, 1997: 6-7, que aprovechó unas notas extraídas del archivo conventual por José Muñoz Miñambres. En la página web del monasterio, disponible en línea en <<http://corpus-christi-zamora.blogspot.com/p/arqui->

partir de entonces, actuaron otros contratistas, como el albañil Gaspar Cuadrado, vecino de Valladolid, que se encargó de las bóvedas del coro, o los canteros Pedro de Ceballos, Juan de Villa y Juan de Rubayo, ocupados en terminar la iglesia y renovar el claustro.

Para financiar la reforma, sor Ana de la Cruz solicitó ayuda al rey. En 1602 aprovechó la visita del monarca a Zamora —durante la cual, según la tradición, la corte visitó el convento y entregó algunos donativos (Borrego, 2020, 55-6)— para enviar un memorial comunicando que aunque las rentas dejadas por Ana Osorio eran suficientes para el mantenimiento de la casa, no lo eran «para que se pueda llevar adelante el hedeificio de la yglesia questá comenzado, ni durmitorio, ni ofiçinas de la casa con las comodidades y reclusión que para la de su pretensión se requiere». Por ello solicitaba hasta 8000 ducados aplicados a los bienes de los difuntos en Indias.<sup>36</sup> La petición fue estudiada en el Consejo de Indias, que concedió 1000 ducados. No era bastante, por lo fue imprescindible la recepción de las donaciones realizadas por las nuevas monjas, como la de Petronila de los Ángeles —Isabel de Balbás en el mundo—, que entregó entre otros bienes unas casas principales fronteras de San Simón, que había recibido de su tío Fernando de Balbás, abad de Alcalá de Henares.<sup>37</sup>

#### AMUEBLAMIENTO Y ORNATO DEL CONVENTO

Ana Osorio dejó a su monasterio toda su plata labrada, «con todas las tablas y retablos de pinçel», además de «todo el adereço de altar que tuviere». En principio tenía que haber sido suficiente. La almoneda proporcionó más de medio millón de maravedís adicionales y eran muchas las tablas, lienzos, retablos y ornamentos que se anotaron en el inventario destinados al convento.

Sin embargo, el cotejo de estos listados<sup>38</sup> con las obras atesoradas actualmente en la casa es bastante descorazonador. Pocos de esos bienes se han conservado. Entre ellos había ornamentos variados (casullas, frontales, colgaduras, algunas muy apreciadas por la fundadora como esos siete paños de «seda terciopelado morado y damasco perlado» destinados a la capilla mayor); tablas y lienzos pintados, muchos de la Pa-

tectura.html> (última consulta: 21-6-2022), se hace un resumen de un informe de José Navarro Talegón de 1997 con motivo de la restauración del claustro. La documentación de la obra de la iglesia se puede encontrar en AHPza, 522-A, ff. 577-591, mientras que la renuncia de Nates está en AHPza, Prot. 522-C, ff. 2628-2629. Las cuentas del convento, con los gastos de las obras, están al menos duplicadas en el AHN, Clero Regular-secular, L. 18470, las de los años 1593 a 1612, y en el AHPza, Prot. 519, ff. 282-369; Prot. 521, ff. 35-114; Prot. 522-B, ff. 1024-1056 y Prot. 524, f. 666-680, las de 1593 a 1600.

<sup>36</sup> Archivo General de Indias, Quito, 84, n.º 55.

<sup>37</sup> AHPza, Prot. 524, 13-1-1600, ff. 80-4.

<sup>38</sup> AHPza, Prot. 519, ff. 283-303 y Prot. 521, ff. 74-79.



Fig. 3. Juan de Albear,  
*Arqueta de plata*  
(grabada y con picado  
de lustre), 1597.

sión, otros de la Virgen y el Niño, otros de santos y santas, donde no faltaban como corresponde a la época, varios ejemplares de san Jerónimo, la Magdalena y san Juan Bautista; pinturas flamencas; un Cristo de bronce negro, otro de coral; algún relicario; y muy pocas esculturas, apenas un Cristo grande o mediano. De toda esta colección, muy pocas de las piezas existentes se pueden relacionar con las inventariadas, como un lienzo de *San Jerónimo* o el *Cristo* de bulto, del que luego se tratará. Además, hay otras obras que tuvieron que pertenecer a la fundadora, pero que no se reseñaron en los inventarios, como el retablo manierista de notable calidad de la Inmaculada, devoción principal de Ana, o un lienzo de la Virgen con el Niño dormido y san Juanito.

Todo parece indicar que las monjas llegadas de Gandía tenían distintas inquietudes estéticas y, del mismo modo que renovaron completamente el edificio, eliminando la mayor parte de los elementos originales de las antiguas casas de Ana Osorio, se preocuparon de renovar los muebles e imágenes religiosas. No se explica de otro modo los encargos realizados en Madrid de nuevos ornamentos nada más llegar en 1597, ni la encomienda de un nuevo sagrario al entallador Tomás de Troas para sustituir el retablo provisional de guadamaciles inmediatamente anterior, ni el apresurado encargo al platero Juan de Albear de una custodia y una arqueta, esta última existente y en un estado de conservación inmaculado<sup>39</sup> (fig. 3).

Producto de la visita de los reyes en 1602 es un baúl ensayalado de terciopelo carmesí, claveteado y con herrajes de bronce dorado, que según la tradición oral de las

<sup>39</sup> AHPza, Prot. 521, 21-4-1597, f. 505 y AHPza, Prot. 522-B, f. 1.034vº.



Fig.4. Baúl ensayalado y claveteado, c. 1600.

monjas fue donativo de la reina (fig. 4). Único objeto conservado de un conjunto de colgaduras y telas entregado por el rey y su esposa (Borrego, 2020: 54-6).

Algunos otros adornos se han conservado. Las pinturas que decoraron ciertas estancias del convento fueron encomendadas por el chantre José Gil Cacharro a Alonso de Remesal el Viejo desde 1594. El pintor trabajó en el refectorio; en un nicho, actual altar de la Inmaculada; y en la estación de la escalera. Aquí se le encomendó un Calvario pintado cerrado con puertas en el que alojar una magnífica escultura de Cristo Crucificado de Juan de Montejo, que tiene que corresponder con el Cristo grande o mediano de los inventarios (fig. 5).

El nuevo retablo de la iglesia se hizo esperar, seguramente por la problemática surgida en torno a la advocación de la casa. De hecho, desde 1606 se estaban fabricando el mayor y los colaterales, pero el primero se retrasó todavía unos años, mientras los otros acogían obras de escultores como Juan Ruiz de Zumeta. En 1612 los franciscanos obligaron a mudar la advocación del convento, que trocó la de la Inmaculada por la del Corpus, momento en que las monjas pudieron encargar la imaginería. Se contrató al pintor Pedro de Quirós, que desarrolló una iconografía cristífera. Dos de esas pinturas, una *Resurrección* y una *Ascensión*, cuelgan hoy en la antigua capilla mayor de la iglesia.

Con el retablo mayor se ponía fin al impulso constructivo y ornamental dispuesto por Ana Osorio y completado por sor Ana de la Cruz, dos mujeres de dos generaciones distintas y con inquietudes estéticas también distintas, que supieron sobreponerse a las adversidades para dar cumplimiento a sus deseos fundacionales.



Fig. 5. Juan de Montejo, escultura de Cristo, c. 1590 y Alonso de Remesal el Viejo, pinturas, 1595, Estación de la escalera del convento del Corpus Christi, Zamora.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALEGRE CARVAJAL, Esther (2022): «El controvertido poder de las aristócratas viudas en el siglo XVI. Patronazgo arquitectónico y conflictividad familiar», en *Mujeres, promoción artística e imagen del poder en los siglos XV al XIX*, José Javier Vélez Cháurri y Aitzane Erkizia Martikorena (coords.), 102-239, Bilbao: Universidad del País Vasco.
- ALONSO SECO, José María y Bernardo GONZALO GONZÁLEZ (2000): *La asistencia social y los servicios sociales en España*, Madrid: BOE, Estudios Jurídicos, Serie Derecho Público.
- ÁVILA DE LA TORRE, Álvaro (2009): *Arquitectura y urbanismo en Zamora (1850-1950)*, t. II, Zamora: Diputación de Zamora, Instituto de Estudios Florián de Ocampo.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther (2020). *El convento del Corpus Christi en Zamora en los siglos XVI y XVII. La comunidad, la imagen de la Virgen del Tránsito y otros hechos memorables*, Zamora.
- CASTRO, Jacobo de (1722). *Primera parte del árbol chronológico de la provincia de Santiago*, Salamanca.
- ESCOBAR PRIETO, Eugenio (1901): *Hijos ilustres de la villa de Brozas*, Valladolid: Andrés Martín.
- EZQUERRA REVILLA, Ignacio J. (2000): «Íñigo de Argüello», en *La Corte de Carlos V. II Parte. Los consejos y los consejeros de Carlos V, Vol. III*, José Martínez Millán (dir.), 50-54, Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- FITO MANTECA, Francisco Javier (1997): *Inventario del hospital Sotelo: un ejemplo de documentación hospitalaria en el Antiguo Régimen*, Salamanca: Universidad de Salamanca, Memoria de licenciatura.

- FLYNN, Maureen (1989): *Sacred Charity. Confraternities and social welfare in Spain, 1400-1700*, Londres: The Macmillan Press.
- LERA MAÍLLO, José Carlos de (1999): *Catálogo de los documentos medievales de la Catedral de Zamora*, Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo.
- MARTZ, Linda (1983): *Poverty and welfare in Habsburgo Spain. The example of Toledo*, Cambridge: University Press.
- NOVI CHAVARRIA, Elisa (2020): *Accogliere e curare. Ospedali e culture delle nazioni nella Monarchia ispanica (secc. XVI-XVII)*, Roma: Viella.
- OLIVERA SERRANO, César (2005): *Beatriz de Portugal. La pugna dinástica Avís-Trastámara*, Santiago de Compostela: CSIC, Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento.
- ORO GARCÍA, José y María José PORTELA SILVA (2000): «Felipe II y el problema hospitalario: reforma y patronato», *Cuadernos de Historia Moderna*, 25, 87-124.
- PELLICER I ROCHER, Vicent (2015): *Bonne de Carlat/sor María Escarlata. Orígenes del Real Monasterio de Descalzas de Santa Clara de Gandía*, Valencia.
- RAMOS MONREAL, Amelia y José NAVARRO TALEGÓN (1990): *La Fundación de los Morán Pereira. El Hospital de la Encarnación*. Diputación de Zamora, Zamora: Diputación de Zamora.
- SAMANIEGO HIDALGO, Santiago (1980): *La iglesia saucana de San Juan Bautista y Hernando de Nates*, Salamanca.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, María Leticia (1997): *Patronato regio y órdenes religiosas femeninas en el Madrid de los Austrias: Descalzas Reales, Encarnación y Santa Isabel*, Madrid: Fundación Universitaria Española, Madrid.
- SOLAR Y TABOADA, A. (1932): «Memorial que elevó a S.M. en 1673 don Iñigo Antonio de Argiello Carvajal, mayorazgo de su casa, señor de Torre Canos, sacado a la luz seguido de notas», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 99, II, 459-496.
- SORIANO TRIGUERO, Carmen (1995): «La reforma de las clarisas en la Corona de Aragón (ss. XV-XVI)», *Revista de Historia Moderna*, 13-14, 185-198.
- VASALLO TORANZO, Luis y Eduardo AZOFRA AGUSTÍN (2011): «En las ciudades de Zamora y Toro desde el siglo XVI al XVIII», en *De los plutones a los monumentos: Un recorrido temático por la piedra del este de Sayago (Zamora)*, Zamora: Diputación de Zamora, I.E.Z Florián de Ocampo.
- VELLÉS, Javier (1997): *Sor Ana de la Cruz*, Madrid: Vellés Arquitectos.

## Luisa del Torneo (†1611) y su labor empresarial tras la muerte de su marido el entallador Bartolomé Hernández (†1588)

RUBÉN FERNÁNDEZ MATEOS<sup>1</sup>

*Universidad de Valladolid*

No es cosa nueva hablar sobre la importancia que para el arte español tuvo el retablo mayor de la catedral de Astorga (1558-1562), realizado por Gaspar Becerra (h. 1520-1568) y su taller. Su nuevo lenguaje tuvo una rápida repercusión en el medio castellano y, especialmente, en la diócesis asturicense. Entre los difusores de esta estética, basada en Miguel Ángel y el arte romano de su época, se encontraba Bartolomé Hernández (h. 1538-1588). Este entallador trabajó como oficial de Becerra en la gran máquina astorgana, y también le acompañó a Madrid para intervenir en el retablo de las Descalzas (1563-1568). Su formación al lado del artista baezano le otorgó un aprendizaje de primera mano de este nuevo léxico denominado romanismo miguelangelesco. Después de permanecer diez años junto a Becerra, Hernández volvió a Astorga tras el fallecimiento de este, en 1568, acaparando el mercado artístico del obispado durante casi veinte años. Cuando muere en 1588, su mujer, Luisa del Torneo, se pondrá al frente durante algunos años de la gestión del taller, encargando obras, cobrándolas y ordenando tasaciones, según se desprende de la documentación conservada. Pero antes veamos unas breves pinceladas sobre las relaciones familiares que tuvieron Torneo y Hernández con Becerra y su mujer.

### BARTOLOMÉ HERNÁNDEZ Y LUISA DEL TORNEO: RELACIONES FAMILIARES CON GASPAR BECERRA

Un año después de la muerte de Becerra, Hernández aparece en la documentación de la diócesis de Astorga en 1569 realizando algunos trabajos.<sup>2</sup> A partir de este momento

<sup>1</sup> <<http://orcid.org/0000-0002-6898-4734>>.

<sup>2</sup> En ese año aparece contratando una custodia para la iglesia de Santa Eulalia de la Cabrera (León) (Archivo Diocesano de Astorga [ADA], Protocolos Notariales [PN], Francisco de Bajo, 28 de junio de 1569),

desarrollará una amplia actividad escultórica, por lo que aglutinará en su taller a varios oficiales que le ayudarán en sus múltiples encargos. En estos primeros años de su vuelta a la capital maragata, el entallador todavía no había contraído matrimonio, hecho que no se producirá hasta 1574, cuando se casa con Luisa del Torneo. El enlace se produjo en la localidad vallisoletana de Tordesillas, de donde ella era oriunda. Así, el 14 y 27 de febrero constan las cartas de arras y dote de ambos contrayentes, según se refleja en la documentación (Arias, 2001: 131). No es casualidad que Luisa fuera la prima de Paula Velázquez, la mujer de Gaspar Becerra, el maestro de Hernández, puesto que era una práctica habitual en la época la unión entre personas del mismo ámbito, en este caso artístico. De este modo se producía una tendencia hacia la endogamia, que podría formar a varias generaciones de artistas (Parrado, 2002: 52). Becerra y Paula Velázquez (+1569) se casaron el 15 de julio de 1556 en Roma, cuando el artista jienense estaba por entonces formándose y trabajando en diversas obras de la Ciudad Eterna, justo antes de regresar a España. Esta fue hija de Hernando del Torneo y, al igual que Luisa, natural de Tordesillas (Arias, 1998: 273). Esto explicaría la presencia de Becerra en Valladolid contratando el retablo de la catedral de Astorga (1558-1562) y también la de Bartolomé Hernández haciéndose cargo de la policromía del retablo de la capilla de los Alderete de la iglesia de San Antolín de Tordesillas, en 1581. En este último caso es importante reseñar que Ventura del Torneo, hermano de Luisa, fue nombrado mayordomo de dicha capilla en 1578, lo que influiría en la elección del ensamblador astorgano para ejecutar esta obra, que se escapaba a su disciplina artística, salvo por el arreglo del ensamblaje del mismo, lo cual desencadenó un pleito con el pintor florentino Benito Rabuyate, que la había concertado previamente (Martí, 1898-1901: 432-8). Es decir, que se favoreció la contratación de esta obra por los vínculos familiares que existían.

No se acaban aquí las relaciones de parentesco entre artistas de la estirpe de los Torneo, pues está documentada la presencia del escultor Baltasar del Torneo (+1579) en el taller de Becerra, tanto en Astorga como en los trabajos de estuco en el Palacio de El Pardo de Madrid (Arias, 2020: 88).

En resumen, Hernández se casó con la prima de su maestro, una costumbre habitual de la época, transcurrido poco más de un lustro de la desaparición de Gaspar Becerra y Paula Velázquez.

---

tasando unos cajones que hizo el entallador Juan López de Losada en Toralino (León) (ADA, PN, Francisco de Bajo, 5 de julio de 1569) y recibiendo dinero de la parroquia de Granucillo de Vidriales (Zamora) por un trabajo que hizo para dicho lugar (ADA, Granucillo de Vidriales, 1.º libro de fábrica, cuentas de 1568 a 1613).

LUIA DEL TORNEO TRAS LA MUERTE DE BARTOLOMÉ HERNÁNDEZ:  
UNA MUJER AL FRENTE DE UN TALLER ESCULTÓRICO A FINALES DEL SIGLO XVI

Después de su vuelta a Astorga en 1569, Bartolomé Hernández realizará una gran cantidad de trabajos por toda la diócesis asturicense, hasta su fallecimiento en 1588. Será entonces cuando Luisa del Torneo tome las riendas del taller, asumiendo temporalmente las responsabilidades que ello conllevaba. Este hecho no fue una excepción, pues como dijo el profesor Parrado del Olmo, la mujer aparece más en la documentación a la muerte del marido, ya que debía resolver los problemas testamentarios. El propósito fundamental era el de defender los intereses familiares, cobrando obras o acabándolas, además de sacar rédito económico y evitar cualquier tipo de penalización (Parrado, 2002: 53-4). Un caso singular, en el ámbito de la Corona de Aragón, fue el de la mujer del escultor Damián Forment (h. 1480-1540), Jerónima Alboreda, figura clave en las finanzas del obrador. En un testimonio realizado por un testigo en un proceso ocurrido en Huesca, se dijo que ambos «eran personas que sabían bien cobrar su hacienda y no se dejaban perder nada de lo suyo» (Morte, 2009: 65). Un ejemplo de la solvencia de Jerónima Alborada a la hora de tratar temas económicos se puede ver cuando en marzo de 1532, estando ausente Forment, resolvió asuntos de dinero con el cabildo de la catedral de Huesca a cuenta del retablo mayor, además de pagar a uno de los criados de su marido, llamado Juan de Landerri (Morte, 2009: 226-8).

Ejemplos similares a los que veremos en Luisa del Torneo se dieron también en las mujeres de otros artistas. Así, se conocen varios casos de mujeres de plateros burgaleses que, tras enviudar, encargaron obras. Ana de Breda, flamenca, viuda de Francisco Hernández (doc. 1544-1558), contrató en junio de 1558 doscientas cincuenta docenas de imágenes de alabastro, que, dado el alto número de ejemplares y el bajo coste, serían de factura discreta y seriada. María de Alvear, viuda de Gregorio de Abaunza (1535-1595), regentó el taller de su marido a su muerte, donde contrató obras en las que en algún caso intervino Juan de Abaunza el Mozo. Por ejemplo, la cruz de gajos de la iglesia de Corro (Álava), las crismas de Ordejón de Abajo (Burgos), la cruz de Cardañajimeno (Burgos) o la cruz de gajos de Arroyo de San Zadornil. Y, además de concertar obras en el taller, se conoce algún ejemplo de contratos de aprendizaje, como el que le hizo la viuda de Juan González el Viejo (doc. 1538-1563), Juana Rodríguez, a Jerónimo García, al que tomó como aprendiz durante cuatro años en Aranda de Duero (Burgos) (Barrón, 1998b: 20, 125 y 239). En definitiva, tal y como señaló el profesor Barrón García, las viudas de los plateros podían regentar el taller durante un par de años y, estando en vida los maridos, pudieron colaborar en tareas secundarias, como trabajo de pulimento, limpieza o preparación de las cajas forradas para guardar los objetos de plata (Barrón, 1998a: 103).



Fig. 1. Bartolomé Hemández, Lázaro de Sariñana y otros, *Retablo mayor*, 1586-1596, iglesia de San Juan Evangelista, Santibáñez de Toral, León.

Centrándose en la figura de este estudio, el primer documento astorgano en el que aparece Luisa del Torneo data del 11 de diciembre de 1588, donde ya se dice que era «viuda muger que quedó de Bartolomé Hernández, entallador difunto».<sup>3</sup> Este hace referencia a una disputa entre la propia Torneo y el pastelero Domingo Martínez y su mujer Isabel Hernández, donde se dice que hay pleito. Además de con Luisa, también se mencionan al receptor Diego de León, su mujer Adriana Hernández y el sastre Alonso Hernández. Todos ellos pretendían ser herederos de los bienes y hacienda de Bartolomé Hernández «por aver fallecido sin testamento».<sup>4</sup> El texto sigue diciendo que, para evitar costes del pleito, Luisa del Torneo se concertaba con Domingo Martínez e Isabel Hernández, sobrina de Bartolomé, para pagarles cincuenta ducados, con lo que de esta manera se «apartavan e apartaron de qualesquiera [roto] e action que a los dichos bienes, hacienda y herencia [...]».<sup>5</sup> El documento es revelador por las

<sup>3</sup> ADA, PN, Andrés Becerra, 11 de diciembre de 1588.

<sup>4</sup> ADA, PN, Andrés Becerra, 11 de diciembre de 1588.

<sup>5</sup> ADA, PN, Andrés Becerra, 11 de diciembre de 1588.

diferencias existentes entre los familiares del entallador y porque se intuye la fuerte personalidad de Luisa del Torneo, a la que se le documentan posteriormente más reclamaciones de dinero por obras de su marido.

Si esta escritura está fechada el 11 de diciembre de 1588, y la última referencia en la que aparece es en la tasación de una custodia de Barrio de Lomba (Zamora) que hizo el entallador Tirso de Medina, efectuada el 7 de septiembre,<sup>6</sup> el fallecimiento de Hernández tuvo que suceder durante el otoño de ese año. Será a partir de entonces cuando su viuda tenga que ponerse al frente de un taller que llevaba funcionando unos veinte años. No se puede saber si en vida de Bartolomé Hernández Luisa del Torneo le ayudaba en cuestiones de gestión administraba, pero lo que no cabe duda es que, a su muerte, va a realizar este tipo de tareas, al menos un tiempo, como demuestra la documentación.

El siguiente documento es interesante, puesto que Luisa ya se encuentra involucrada en un asunto relativo a un trabajo de su difunto marido. Se trata, en concreto, de una fianza por el retablo de la iglesia de Santibáñez de Toral (León), fechada el 2 de marzo de 1589 (fig. 1). En esta se dice:

El dicho Bartolomé Hernández, su marido, estaba obligado de hazer un retablo y custodia de talla para la yglesia parroquial de San Juan de Santibañe de Toral, de buena madera, de nogal, el qual ha de llevar la dicha custodia encajada en dicho retablo y enzima de la dicha custodia la imagen y caja, un crucifijo con las imágenes de Nuestra Señora y San Juan Ebangelista en otra caja, todo de bulto, y a los lados de todo lo susodicho de cada parte, seis columnas y tableros bien labrados a lo rromano y luego de cada parte dos cajas y tres figuras de bulto como le fuesen pedidas.<sup>7</sup>

La primera parte de la fianza es interesante porque describe parcialmente cómo debería ser el retablo que se había contratado con Bartolomé Hernández años antes. El concierto se realizó dos años antes de morir el entallador, el 24 de marzo de 1586.<sup>8</sup> La obra se ha conservado en su mayor parte, pero con una gran reforma rococó del siglo XVIII, que fue analizada hace años por Voces Jolías y sobre la que sería interesante volver en otro momento (Voces, 1987: 174-7 y 302-7).

La segunda parte de la fianza se centra en los compromisos que debía realizar Luisa del Torneo:

Y el dicho retablo a de ser conforme lo rrequiere la dicha yglesia, bien proporcionado de altor y ancho que se rrequiere en el contrato que sobrello se hiço y otorgó con el mayordomo de la dicha iglesia [...] y que agora por quanto para ver quedado y tener en su poder los bienes

<sup>6</sup> Archivo Histórico Provincial de León (AHPL), PN, c. 12076, ff. 203-204.

<sup>7</sup> ADA, PN, Andrés Becerra, 2 de marzo de 1589.

<sup>8</sup> ADA, PN, Andrés Becerra, 24 de marzo de 1586.



Fig. 2. Bartolomé Hemández, Gregorio Español y otros, *Retablo mayor*, tasado en 1591, iglesia de la Visitación, Bercianos de Vidriales, Zamora.

y hacienda que del dicho Bartolomé Hernández, su marido, quedaron, está obligada a cumplir con el dicho contrato. Y porque por el licenciado Llanes, provisor deste obispado [...] se le a mandado dé nuevas fianças y seguridad de cumplir lo quel dicho Bartolomé Hernández, su marido, estaba obligado por el dicho contrato.<sup>9</sup>

En resumen, Luisa tuvo que dar nuevos fiadores para llevar a cabo el retablo, después de fallecido su marido. Estos serían Martín Manrique y el procurador Lázaro López, vecinos de Astorga. La obra se terminó diez años después de haberla contratado Hernández, pues el 10 de junio de 1596 se produjo la tasación. Los responsables de la misma fueron «Luis de la Bena, ensamblador, y Tirso de Medina, escultor, vezinos desta ciudad nombrados por vuestra merced y por Luisa del Torneo, viuda muxer que quedó de Bartolomé Hernández, ensamblador difunto»<sup>10</sup> (Voces, 1987: 177). El precio por el retablo se estimó en 8315 reales. Con estos testimonios queda

<sup>9</sup> ADA, PN, Andrés Becerra, 2 de marzo de 1589.

<sup>10</sup> ADA, PN, Andrés Becerra, 10 de junio de 1596, f. 376 r.

claro que Torneo se hizo cargo de la hechura del retablo que había encargado su marido. Evidentemente, ella no desempeñaría labores escultóricas en el mismo, pero sería la encargada de contratar a escultores y entalladores que lo llevaran a término. Tenemos la constancia de uno de ellos, puesto que el mismo año en el que se tasa, existe un documento por el que se da una carta de pago a Lázaro de Sariñana por haber trabajado en el retablo:

Lázaro de Salinaña, entallador, estante en la dicha ciudad [Astorga] e dijo que por quanto él trabajó en un retablo de talla que Luysa del Torneo, biuda muger que fue de Bartolomé Hernández, defunto, vecino que fue y ella de la dicha ciudad, hizo para la yglesia parrochial de Santivano del Toral, zerca la villa de Benbibre, por lo qual se debía de dar y pagar myll e ciento y ochenta y cinco reales e medio, los quales dize aver rescivido de la dicha Luysa del Torneo en diferentes beçes.<sup>11</sup>

Este testimonio es valioso puesto que vuelve a confirmar la responsabilidad de Torneo en la ejecución de la obra, así como también por la identidad de este maestro trabajando en el mismo. Sariñana es un discreto escultor formado con el zamorano Juan Ducete el Mozo, que trabajó en el retablo de San Pelayo de Cabrereros del Monte (Valladolid) y en algunos lugares de la diócesis asturicense, como se ha tenido ocasión de analizar recientemente (Fernández, 2022: 42, 178, 298 y 477).

Otra de las facetas de Luisa del Torneo mientras regentaba el taller fue la del cobro de dinero por obras que ya había efectuado su marido. Así, en marzo de 1590, la iglesia de San Pedro de la Viña (Zamora) pagaba a Luisa 134 reales por el retablo que Hernández había hecho para esta parroquia.<sup>12</sup>

Un año después aparece relacionada en la tasación del retablo de Bercianos de Vidriales (Zamora) (fig. 2), donde se nombra al escultor Gregorio Español y al entallador Alonso Gutiérrez, por parte de la iglesia, y al entallador leonés Diego de Solís y al escultor zamorano Juan Ruiz de Zumeta, por parte de Luisa del Torneo (González, 1983: 112).<sup>13</sup> Exactamente fue Diego de León quien actuó en nombre de ella, personaje que ya se ha visto en el documento de 1588 por la disputa de los bienes de Hernández. Lo llamativo es que, para valorar el retablo, Torneo eligiese a dos maestros de fuera del ámbito astorgano, que, curiosamente, eran de obispados próximos al de Astorga, los de León y Zamora. El retablo debió de encargarse en vida de Bartolomé Hernández, en torno a 1584-1585, y se concluyó en 1591, ya fallecido, teniendo que hacerse cargo Torneo de su terminación y tasación.

En este mismo año de 1591 se tiene constancia de dos oficiales trabajando en el taller regentado por Luisa del Torneo, lo que supone un dato de sumo interés. Así, en

<sup>11</sup> ADA, PN, Andrés Becerra, 1 de julio de 1596, f. 187.

<sup>12</sup> ADA, PN, Andrés Becerra, 24 de marzo de 1590.

<sup>13</sup> El documento original se puede ver en ADA, PN, Andrés Becerra I, 7 de mayo de 1591.

el testamento del ensamblador normando Guillomo Peral, redactado el 15 de enero, se dice que se reclamaba un dinero que le debía su compañero, el entallador Tirso de Medina, de algunas obras y otras cosas, aparte de unos maravedís «que dixere Alberto Matías, ensamblador estante en esta çidad en casa de Luisa del Torneo»<sup>14</sup> (Arias, 2009: 235 y 239). La declaración es clara y concisa. Alberto Matía (doc. 1589-1598) era uno de los artistas que estaba en el taller de Torneo y, seguramente, ya antes, con Bartolomé Hernández. Este maestro aparece en la documentación astorgana por primera vez el 18 de mayo de 1589, contratando dos retablos colaterales para la iglesia de Santa Marina de Tardemézar de Vidriales (Zamora) y también el mayor de la ermita de San Martín de la misma localidad, hoy desaparecidos.<sup>15</sup> El escrito es muy ilustrativo puesto que especifica el lugar de nacimiento del artista: señala que era «natural de Colonia en Flandes». Una afirmación curiosa, ya que el notario Santos García situó la ciudad alemana en el condado de Flandes y no en el Sacro Imperio Romano Germánico, al que pertenecía. Con ello lo que ha querido reafirmar es la condición de extranjero del artífice y, más concretamente, su origen norteño. En este sentido hay que señalar que era algo habitual en esta época la inexactitud de los términos a la hora de adjudicar una procedencia. Un ejemplo muy significativo de lo dicho es el del escultor tardo-gótico Rodrigo Alemán que, a pesar de que su apellido denota un origen germánico, era flamenco e hidalgo, tal y como declaró su hijo en un proceso inquisitorial del año 1524 (Rokiski, 1979: 358).

El otro maestro que se relaciona con Luisa del Torneo es el entallador Cristóbal Fuertes (1569-doc. 1591-1612). La primera vez que su nombre sale en la documentación es en la almoneda y bienes que quedaron del citado ensamblador normando Guillomo Peral, el 22 de febrero de 1591. Aquí se le nombra como oficial de Luisa del Torneo al comprar «tres quellos y dos pares de paños»<sup>16</sup> (Arias, 2009: 248). Sin embargo, a través de un pleito que esta mantuvo con Pedro de la Iglesia en 1603, sobre la reclamación de dinero que le debían distintas iglesias y personas, el propio entallador declaró haber sido criado de su difunto marido Bartolomé Hernández,<sup>17</sup> por lo que, al igual que Alberto Matía, tuvo que trabajar en el taller en el periodo final del maestro astorgano. Del mismo modo que le ocurrió al alemán, Fuertes siguió en el obrador después de muerto Hernández en 1588, pasando a ser dirigido por la viuda, donde permaneció, al menos, hasta 1591. Posteriormente a esta fecha no existe ningún indicio documental que relacione a ambos, lo que, por otra parte, no significa que no estuviera todavía a las órdenes de la tordesillana.

<sup>14</sup> AHPL, PN, c. 9353, f. 240 v.

<sup>15</sup> ADA, PN, Santos García, 18 de mayo de 1589.

<sup>16</sup> AHPL, PN, Pedro de Bajo, c. 9353, f. 257 v.

<sup>17</sup> Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Pleitos Civiles, Zarandona y Walls (O), c. 1740-1, ff. 192-

En los tres años siguientes se produjeron tasaciones de obras que tenía al cargo Hernández y que se concluyeron con Luisa. Así, el 15 de febrero de 1592 se tasó una imagen de Santa Marina para la iglesia de Tardemézar de Vidriales (Zamora):

Luis de la Bena, entallador, vecino desta çiudad, tasador nombrado por Vuestra Merced, y Tisso de Medina, ansimismo entallador nombrado por parte de Luisa del Torneo, para ber y tasar una figura de una Santa Marina que tiene hecha para la yglesia parrochial del lugar de Tardemeçar, la qual dicha figura tiene seis palmos de altor y un dragón a un lado, y por nos vista la dicha figura [ ... ] poniendo un tablón abajo que sirva de peaña con su moldura hallamos [ ... ] que vale quinientos y ochenta y un reales.<sup>18</sup>

Lamentablemente no se conserva la imagen, pero a través de la tasación se puede ver, una vez más, que la obra no se llevó a cabo en vida de Bartolomé Hernández, por lo que tuvo que hacerse cargo su viuda. Sería interesante saber quién pudo ser el escultor que trabajase para Luisa el Torneo realizando las obras inconclusas de su marido, puesto que Alberto Matía y Cristóbal Fuertes eran entalladores, como el propio Hernández, y estaban especializados en los ensamblajes de los retablos y no en la escultura propiamente dicha. Recientemente hemos supuesto que uno de estos imagineros que trabajó para Bartolomé fue Gregorio Español (1554-doc. 1584-1631), a juzgar por el estilo de los relieves e imágenes de algunos retablos (Fernández, 2022: 176-201), por lo que no sería extraño que la figura de Tardemézar fuese ejecutada por él, pero ya dentro de la etapa del taller dirigida por su esposa.

Precisamente de estilo españolesco, pero de peor factura, por ser una obra de taller o de un seguidor, es un San Cipriano que se tasó en 1593 para la iglesia de Villanueva de Jamuz (León) (fig. 3):

Alonso Gutiérrez, entallador, vecino desta çiudad nombrado [por par]te de Luysa del Torneo, mujer de Bartolomé Her[nández], difunto, pa ver y tasar una imagen del señor San Cibrián obispo [de la] parroquial de lugar de Billanueva de Baldexamuz y por [mí] bista y tasada madera i hechura con su báculo, y hallo que en Dios i en mi conçiencia i socargo del juramento fecho tengo mereçe i bale la dicha hechura y madera cuarenta ducados.<sup>19</sup>

Este es un ejemplo más de la dirección del obrador por parte de Luisa, tasando una obra que, a buen seguro, encargaría ella misma, tras la muerte de su marido.

En el otoño de 1594 se efectuó una tasación nuevamente, pero en este caso no de una imagen sino de un retablo para la iglesia de Quintana y Congosto (León) (fig. 4). Actualmente dicho retablo se encuentra en la cercana población de Robledo de la

<sup>18</sup> ADA, PN, Andrés Becerra, 15 de febrero de 1592.

<sup>19</sup> ADA, PN, Andrés Becerra, 3 de noviembre de 1593.



Fig. 3. Talleres de Gregorio Español, *San Cipriano*, tasado en 1593, iglesia de San Cipriano, Villanueva de Jamuz, León.



Fig. 4. Bartolomé Hernández, Gregorio Español y otros, *Retablo de San Pedro*, 1587-1594, iglesia de San Esteban, Robledo de la Valduerna, León.

Valduerna (León), ubicado en el brazo norte del crucero de la iglesia, debido a que se compró a aquella localidad en 1888 (González, 2000: 380). La obra la había concertado Bartolomé Hernández un año antes de fallecer, el 9 de junio de 1587, pero no se terminó hasta siete años después, a pesar de que el tiempo de ejecución se estimó en tres años.<sup>20</sup> La tasación se efectuó el 10 de noviembre de 1594:

Luis de la Bena, ensanblador vecino desta ciudad, tasador nonbrado por Vuestra Merced y por Luisa del Torneo, para ber y tasar un rretablo que la dicha Luisa del Torneo tiene hecho para la yglesia parrochial de Quintana y Congosto, y por mi bisto ansi maderas como samblaxe y talla y escultura y tornería, a lo que bale toda la dicha obra [...] nuebe mil y çiento y treinta y quatro rreales.<sup>21</sup>

En este testimonio se indica que el retablo lo tenía hecho Luisa del Torneo, y se infiere por ello que Bartolomé Hernández poco hizo en el retablo, salvo la traza y el

<sup>20</sup> ADA, PN, Andrés Becerra, 9 de junio de 1594.

<sup>21</sup> ADA, PN, Andrés Becerra, 10 de noviembre de 1594.

inicio del mismo, por lo que fue su mujer quien se encargó de su realización. Es una pequeña máquina donde también hemos visto la probable participación de Gregorio Español en el conjunto, según se puede apreciar en el estilo de su escultura (Fernández, 2022: 196-201).

La siguiente noticia vuelve a relacionar a Alberto Matía en la órbita del taller de Luisa del Torneo, al concederle una licencia para hacer una serie de custodias en la comarca de El Bierzo, en octubre de 1595<sup>22</sup> (Voces, 1987: 185-6). Este documento vuelve a incidir sobre la condición de oficial del artista alemán en el obrador de Bartolomé Hernández y, posteriormente, en el de su mujer. Dado lo interesante de este encargo, lo desarrollaremos en un epígrafe independiente a continuación.

En 1596 se documentan los últimos datos que relacionan a Luisa del Torneo con el encargo o tasación de obras que había concertado su marido, puesto que a partir de entonces solo se le cita reclamando dinero por las mismas, casada ya en segundas nupcias con Juan Alonso o viuda, hasta su fallecimiento en 1611. En este año ya vimos que se produjo la tasación del retablo de Santibáñez de Toral (León) y que le pagaba a Lázaro de Sariñana una cantidad de dinero por su intervención en el mismo.

#### ALBERTO MATÍA EN EL TALLER DE LUISA DEL TORNEO: DOS SAGRARIOS EN EL BIERZO (LEÓN)

Como se acaba de decir arriba, Luisa del Torneo encargó una serie de sagrarios a Alberto Matía para la comarca de El Bierzo, que seguramente fueron concertados antes por su marido. Así, el 19 de octubre de 1595, el obispo fray Pedro de Rojas dio licencia a Alberto Matía para que hiciese las custodias de Páramo del Sil, Argayo del Sil, Villamartín del Sil, Sésamo y su anejo de Fontoria y San Martín de Moreda «las quales hagáis por orden de Luisa del Torneo, viuda vezina desta ciudad, mujer que quedó de Bartolomé Hernández, entallador difunto».<sup>23</sup> Un texto explícito y revelador que vuelve a poner a Torneo en el eje de la dirección de un taller escultórico astorgano, a finales de la decimosexta centuria. También se indica que el pintor Sebastián de Garay fuera el encargado de policromarlas. De las seis que se mencionan en el documento solo se han conservado dos, la de Páramo del Sil y la de Sésamo. Y solo en tres de ellas, Páramo, Villamartín y Fontoria, existen los contratos. Respecto a la de Villamartín, el mayordomo Pedro Pérez concierta con los dos artistas la hechura de la custodia por una cuantía de 24 ducados, la mitad para cada uno, y señala que el entallador debía acabarla para el día de San Marcos de 1596 y el pintor a finales de ese mismo año o

<sup>22</sup> ADA, PN, Hernando de Ravanal, 19 de octubre de 1595.

<sup>23</sup> ADA, PN, Hernando de Ravanal, 20 de octubre de 1595.



Fig. 5. Alberto Matía, *Sagrario*, 1595-1597, iglesia de Nuestra Señora del Rosario, Páramo del Sil, León.

principios del siguiente.<sup>24</sup> La de Fontoria se contrató por la misma cantidad de dinero, con un plazo de dos años para su entrega.<sup>25</sup> Lamentablemente ninguna de las dos se ha conservado, pero no sería muy difícil pensar en unas estructuras similares a las de sus hermanas de Páramo y Sésamo.

#### *Sagrario de Páramo del Sil (León) (1595-1597)*

Este es el primero que aparece en la licencia de 1595 recién mencionada, y de la misma fecha es también el contrato para su ejecución (fig. 5). En él se describe cómo debía ser, al contrario que en los dos anteriores que se acaban de citar. Así, se dice que tenía que tener un cuerpo y un sobrecuerpo con tres figuras de san Martín, san Blas y san Sebastián, rematándose todo con un Cristo. Se especifica también que tenía que hacerse según el modelo de otra custodia que había en la iglesia del lugar de Páramo la Nueva, que sería uno de los barrios de la localidad.<sup>26</sup> La cantidad para su realización se

<sup>24</sup> ADA, PN, Hernando de Ravanal, 24 de octubre de 1595.

<sup>25</sup> ADA, PN, Hernando de Ravanal, 24 de octubre de 1595.

<sup>26</sup> ADA, PN, Hernando de Ravanal, 19 de octubre de 1595.



Fig. 6. Alberto Matía, *Detalle del escudo de los Osorio Turienzo, 1595-1597, iglesia de Nuestra Señora del Rosario, Páramo del Sil, León.*

estipuló en 400 reales y se debía acabar para la Pascua de flores del año siguiente, cosa que no sucedió, pues se tasó el 19 de febrero de 1597. Los tasadores de la obra fueron dos viejos conocidos de Matía, Gregorio Español y Cristóbal Fuertes, este último por parte del maestro alemán. Ambos determinaron que el trabajo valía 412 reales, una cantidad próxima a la que se indicó en el contrato.<sup>27</sup>

La documentación señala que la obra debía realizarse para la iglesia de San Martín, sin embargo, el templo actual está dedicado a Nuestra Señora del Rosario. Este debió de ser originariamente la ermita del lugar, que, tras convertirse en parroquial, se erigió el edificio que hoy día podemos ver, construido en el siglo XIX. En la sacristía del mismo se conserva una custodia que, por su estilo y época, debe relacionarse con la que se concertó con Alberto Matía en 1595. Así, lo que hoy podemos ver es un sagrario de un cuerpo, con tres de las cuatro columnas jónicas estriadas que hubo en origen, dos hornacinas laterales donde irían san Pedro y san Pablo, y una portezuela en la parte central con un relieve de Cristo Resucitado, bajo un frontón partido sustentado por ménsulas trapezoidales. Ateniéndose al contrato, en el sagrario actual faltan el sobrecuerpo con las imágenes de san Martín, san Blas, san Sebastián y el Cristo que remataba todo el conjunto. Debajo de la puerta central aparece el típico cajón para guardar objetos litúrgicos, pero en este caso tiene la particularidad de estar decorado con un escudo heráldico dentro de una tarja (fig. 6). Este se presenta partido, con el primer cuartel en azur y cinco flores de lis de oro en sotuer y el segundo de oro con dos lobos pasantes de gules. La heráldica remite a algún personaje del linaje de los Osorio y, más concretamente, de los Osorio de Turienzo, pero con el escudo abre-

<sup>27</sup> ADA, PN, Hernando de Ravanal, 19 de febrero de 1597, f. 43 r.

viado (Arias, 2010: 268).<sup>28</sup> Este noble aportaría dinero para financiar la custodia de la iglesia, exhibiendo sus armas en un lugar tan privilegiado como este, puesto que es donde Cristo permanece vivo en las especies del pan y el vino. Una manera de estar más cerca de Dios. Lógicamente sería el que ostentaba el patronazgo de la capilla mayor.

El relieve de la portezuela representa una Resurrección con un Cristo desnudo, envuelto en una túnica que le rodea y pasa entre las piernas, tapándole la derecha. Aparece sobre el sepulcro, pero sin los soldados que suelen estar alrededor, sujetando el estandarte de la oriflama y bendiciendo con la diestra. El brazo izquierdo muestra la misma composición que la del Resucitado del sagrario del retablo de la catedral de Astorga, pero evidentemente aquí tratado de una forma más torpe y plana. Incluso la idea de inclinación de la cruz del estandarte se extrajo de aquí. En la actualidad la custodia presenta varios repintes que afean al conjunto.

#### *Sagrario de Sésamo (León) (1595-1597)*

Otro de los sagrarios nombrados en la licencia de 1595 es el de la localidad de Sésamo (fig. 7), pero a diferencia del anterior no ha llegado el contrato ni la tasación. A juzgar por el tiempo de ejecución del de Páramo, este tuvo que terminarse también en 1597.

Restaurado hace unos años, el estado de conservación que presenta es muy bueno. La obra sigue el modelo de sagrario desarrollado en altura inaugurado en el retablo catedralicio. Así, la custodia se organiza mediante un cuerpo y un sobrecuerpo, tal y como tendría que haber sido la de Páramo, utilizando superposición de órdenes. En el primer cuerpo se han usado columnas jónicas entorchadas con el tercio inferior del fuste estriado y en el segundo columnas dóricas acanaladas. Flanqueando la parte central de ambos cuerpos se abren hornacinas que debieron de cobijar pequeñas imágenes de bulto redondo. En el primero, las habituales de san Pedro y san Pablo, al lado de la puerta central donde está el relieve de la Resurrección, y en el segundo irían santos. En la parte central de este sobrecuerpo hay una pintura de torpe ejecución que parece representar la figura de un san Pedro en actitud de oración en el pasaje iconográfico conocido como las Lágrimas de San Pedro.

Rematando el primer cuerpo hay un friso decorado con triglifos, rosetas y flores de lis, que viene a ser una recreación del que aparece en el sagrario catedralicio, pero sustituyendo en este caso los bucráneos por las flores de lis. El tipo de marco con codillos que se puede apreciar en la portezuela con la Resurrección y en la pintura

<sup>28</sup> En el testamento del canónigo doctoral y maestroescuela de la catedral de Astorga, Gregorio Fortuna Osorio de Turienzo, redactado en 1605, se menciona como una de sus propiedades el concejo de Páramo del Sil.



Fig. 7. Alberto Matía. *Sagrario*, 1595-1597, iglesia de El Salvador, Sésamo, León.

del sobrecuerpo con san Pedro está tomado del retablo de las Descalzas de Madrid. Elementos que conocería bien al trabajar en el taller de Bartolomé Hernández, quien los recreó en muchos de sus retablos (Fuente Encalada, Valdesandinas, Quintana y Congosto...). Rematan todo el conjunto unas pequeñas volutas de las que cuelga una guirnalda. Del mismo modo se pueden ver volutas encima de la puerta, con la particularidad de que estas rematan en pirámides viñolescas. Este motivo, junto con el de la decoración de cadeneta que hay sobre todas las hornacinas de la custodia, remite al clasicismo escurialense.

El relieve de la Resurrección es de mayor calidad que el que se ha visto en Páramo del Sil, pero muy similar en composición. Cristo desnudo, envuelto en una túnica que se cruza entre las piernas, con el brazo derecho extendido en actitud de bendecir y con el contrario agarrando el estandarte. La diferencia con aquel es que en este caso sí aparece un soldado dormido al lado del sepulcro, que haría pareja con otro que se ha perdido en el lado contrario, junto con el pie derecho de Jesús. El tipo de cara y los cabellos recuerdan al estilo de Gregorio Español, pero sin llegar a su calidad (la

anatomía es más sumaria y menos ancha que la que suele hacer), por lo que sería probable que interviniese su taller, dada la relación que hubo entre los dos maestros, que seguían trabajando para Luisa del Torneo tras la desaparición de Hernández.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel (1998): «Gaspar Becerra, escultor o tracista. La documentación testamentaria de su viuda, Paula Velázquez», *Archivo Español de Arte*, LXXI, 283: 273-288.
- (2001): «Nuevos datos sobre la capilla de los Alderete en San Antolín de Tordesillas y el escultor Bartolomé Hernández», *Archivo Español de Arte*, LXXIV, 294: 127-138.
- (2009): «Testamento, inventario y almoneda del ensamblador normando Guillomo Peral († Astorga, 1591): datos para la definición profesional», *Astórica: Revista de estudios, documentación, creación y divulgación de temas astorgano*, XXVI, 28: 227-253.
- (2010): *Otros Osorio. Linaje, casa y ornato*, Biblioteca de autores astorganos, 18, Astorga: Centro de Estudios Astorganos Marcelo Macías.
- (2020): *Gaspar Becerra (1520-1568) en España. Entre la pintura y la escultura*, León: Centro de Estudios Astorganos Marcelo Macías.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio (1998a): *La época dorada de la platería burgalesa 1400-1600*, vol. 1, Salamanca: Diputación Provincial de Burgos y Junta de Castilla y León.
- (1998b): *La época dorada de la platería burgalesa 1400-1600*, vol. 2, Salamanca: Diputación Provincial de Burgos y Junta de Castilla y León.
- FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén (2022): *La estela de Gaspar Becerra en la Antigua diócesis de Astorga: El escultor Gregorio Español*, tesis doctoral inédita, Universidad de Valladolid.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel (1983): «El retablo mayor de Bercianos de Vidriales», *Astórica: Revista de estudios, documentación, creación y divulgación de temas astorganos*, I, 1: 99-118.
- (2000): «San Pedro, apóstol en la Cátedra», en *Encrucijadas. Las Edades del Hombre. Catedral de Astorga*, 380-381, Salamanca: Fundación Las Edades del Hombre.
- MARTÍ Y MONSÓ, José (1898-1901): *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid-Madrid: Imprenta de Leonardo Miñón.
- MORTE GARCÍA, Carmen (2009): *Damián Forment. Escultor del Renacimiento*, Zaragoza: Caja Inmaculada.
- PARRADO DEL OLMO, Jesús (2002): *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León. Arte como idea. Arte como empresa comercial*, Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones.
- ROKISKI LÁZARO, María Luz (1979): «Proceso del tribunal de la Inquisición contra el entallador Rodrigo Enrique», *Archivo Español de Arte*, LII, 207: 358.
- VOCES JOLÍAS, José María (1987): *Arte Religioso de El Bierzo en el siglo XVI*, Ponferrada.

## Una imagen vale más que mil palabras. Isabel Clara Eugenia y la retórica visual como herramienta política y de persuasión

ANA DIÉGUEZ-RODRÍGUEZ<sup>1</sup>

*Universidad de Burgos-Instituto Moll*

La designación de Isabel Clara Eugenia como reina heredera de Flandes por parte de su padre en 1598 tenía una doble intención: por un lado, buscar un gobernante directamente vinculado con la casa de Borgoña, como era Isabel, nieta de Carlos V, y, por otro, colocar a la hija predilecta de Felipe II en una situación de completa solvencia individual (L'Hermite, 2005: 395).

Isabel Clara Eugenia era una mujer inteligente (Morel-Fatiom, 1905: 379 y 1569; Villermont, 1912, vol. 1: 35; Pérez de Tudela, 2011: 61), curtida en los asuntos de Estado gracias a su padre, que contaba con ella en las reuniones de los Consejos y requería de su opinión para asuntos delicados (Martínez, 2011: 20-59). Felipe II la casa con su sobrino, Alberto de Austria, un compañero de confianza que también es de la familia (Duerloo, 2012). Ambos cónyuges se entendieron bien y compartían una misma visión política que ponen en práctica, lo que favoreció que los territorios flamencos contaran con unos años de paz y sosiego antes de que la facción belicista de la corte de Felipe III primero, y de Felipe IV después, intentara imponerse y restablecer el orden en esos territorios a través de la fuerza (Duerloo, 2015: 474).

No solo van a tener un pensamiento común en cuestiones de Estado, sino también en cómo emplear todas las manifestaciones artísticas a su alcance para generar una opinión favorable a su causa. Quizá va a ser Isabel la más activa en este sentido, pues, como Pérez de Tudela ha apuntado, «al abandonar España, Isabel disponía ya de un acendrado criterio artístico, que preludiva la actividad que iba a desarrollar posteriormente» (Pérez de Tudela, 2011: 77).

Con intención de afianzar su presencia en Flandes, ambos monarcas muestran un interés temprano por hacerse presentes en la vida cotidiana flamenca. Para ello,

<sup>1</sup> <<https://orcid.org/0000-0003-0510-8670>>.

comienzan por reconstruir aquellos edificios emblemáticos de los Habsburgo que habían sufrido duramente las consecuencias de las contiendas bélicas. Reforman y amplían desde el antiguo palacio de María de Hungría en Mariemont al palacio de Coudenberg. Además, darán favor real a diversos conventos e iglesias y promueven espacios de devoción mariana como Montagu o Laeken, que funcionarán como recordatorios de su presencia continua en Flandes (Delfosse, 2016: 193-208; Hortal, 2018: 13-26; Pizarro, 2021: 207-26).

#### LA IMAGEN, LA CEREMONIA, LAS FIESTAS CORTESANAS Y POPULARES. EL RETRATO OFICIAL

Junto a estas estrategias visuales que perviven en el tiempo recordando su presencia, Alberto e Isabel participan en todas aquellas fiestas y celebraciones más efímeras, pero con un significado especial para el pueblo flamenco, desde las más elitistas dentro de la corte a las más populares en las tradicionales *kermesse*.

Su llegada a Flandes en 1599 se contempla con esperanza y entusiasmo por todas las clases sociales. Cansados de ser gobernados por extranjeros ven a Isabel como a una más. No obstante, a pesar de esta recepción positiva, los monarcas necesitaban fortalecer su poder y ganar partidarios tanto entre las élites flamencas como entre los escépticos del entorno de Felipe III.

Una de las primeras acciones de los monarcas fue, siguiendo la tradición del duque de Brabante establecida en 1268 (Pullet, 1863), reafirmar el ritual de las entradas triunfales o *Joyeuse Entrée* (*Blijde Inkomst*) en todas las grandes ciudades flamencas.<sup>2</sup> Estas entradas revalidaban los juramentos de los monarcas hacia las urbes, y los derechos y privilegios de estas (Prims, 1935: 309; Kubler, 1970: 162). Además, servían de entronque visual y dinástico con las de los duques de Brabante y las más recientes de Felipe II en 1549 (Van de Velde 2002: 81-8; Bussels, 2005: 257-69; Pizarro, 2019: 51-4).

Isabel va a usar el poder evocador de las imágenes a lo largo de su gobierno. Entre 1609 y 1621, los archiduques van a estar habitualmente en fiestas y romerías populares, accesibles y acogedores, favoreciendo que esa nobleza flamenca que se sintió desplazada por los españoles que ocupaban la mayoría de los cargos de importancia en la administración se vea reconocida, representada y atraída por esa nueva corte. Isabel se ocupa personalmente de supervisar esos encuentros. En su correspondencia con el duque de Lerma explica cómo es una tarea muy grata para ella y para sus damas de la corte preparar los saraos y fiestas de palacio (Rodríguez 1906: 50), así como su partici-

<sup>2</sup> Fueron quince esas *Joyeuses Entrées*. Las más conocidas fueron la de Amberes, Lovaina, Bruselas, Gante, Arrás y Valenciennes (Gramaye, 1600; Bochiuss, 1602; d'Oultremannus, 1601; Thöfner, 1998, pp. 55-66).



Fig. 1. Frans Francken II, Hans Vredeman de Vries y otro autor anónimo, *Baile en el interior de un palacio delante de Isabel Clara Eugenia y Alberto*, 1610. © Maurithuis, La Haya (n.º inventario 244).

pación expresa en ellas, algo que ya era habitual desde su infancia en España (Pérez de Tudela, 2011: 63, 75 y notas 235, 236, 237 y 238). En estas fiestas, Isabel aprovecha para agasajar y acercarse a la élite flamenca, dándoles un espacio y concertando con ellos matrimonios mixtos que facilitaban ese buen entendimiento entre los nativos y los españoles que los habían acompañado a Flandes. Entre las descripciones y relaciones de bailes y saraos, es muy elocuente el *Baile en el interior del palacio* (posiblemente de Coudenberg) del Maurithuis de La Haya (inv. n.º 244), (fig. 1) donde se ve a los archiduques sentados en un estrado bajo un pabellón viendo el baile que se desarrolla entre la princesa de Condé, Charlotte-Marguerite de Montmorency, y su cuñado, Felipe Guillermo de Orange-Nassau, señor de Breda y Steenberg desde 1606. Es habitual, por tanto, encontrarse a Isabel y Alberto participando en actividades y festividades, o paseando por los jardines de sus palacios flamencos, como recrea Jan Brueghel el Viejo (Diéguez-Rodríguez, 2019: 30, 32 y 42).

En conexión con la aceptación por parte de los súbditos de Isabel como su soberana, hay que relacionar la hazaña que logra en mayo de 1615, durante las fiestas de la cofradía de los ballesteros de Bruselas, una de las más antiguas de la ciudad. La infanta derriba el papagayo de papel colocado en lo alto de la torre de la iglesia de Nuestra Señora du Sablon de Bruselas con una ballesta. Una tradición que formaba parte de los festejos y cuya hazaña convertía a la persona que lo lograba en «rey por



Fig. 2. Autoría desconocida, *Escena del tiro al papagayo de Isabel Clara Eugenia en Gante el 5 de agosto de 1618*, c. 1618. © Museum van de Bijloke, Gante (n.º inventario 732).

un día» de la ciudad. Isabel supo emplear esta gesta como un elemento más dentro de la legitimación de su puesto como soberana de Flandes. Ella era la heredera natural de esas tierras, y su papel se refrendaba con esa tradición. Por eso se cuidó mucho de que la hazaña en sí y el vínculo que se establecía de la monarca con la ciudad quedara inmortalizado de varias formas. La primera es con la recreación del acontecimiento en varios lienzos que tuvieron una gran popularidad y que decoraron tanto las estancias de sus palacios en Flandes como las del Alcázar en Madrid.<sup>3</sup> La segunda fue dotar a

<sup>3</sup> El encargo fue realizado al taller de Denis van Alsloot antes de octubre de 1615. Los lienzos están en el palacio de Tervuren desde 1620 hasta finales del siglo. Se trasladan al palacio de Coudenberg, donde, posiblemente, desaparecieron en el incendio de 1731 (Van Sprang, 2014: vol. II, 634, doc. 23 y 281-282).

La serie del Alcázar es probable que se trate de la que en 1617 envían los archiduques en tres cajas. «Seremos. Archiduque y Infanta doña Isabel nos embían tres cajas de pinturas con los números uno, dos y tres marcadas y señaladas» (García, 2000: 22; Diéguez-Rodríguez, 2017: 2740, n.º 34). Actualmente, dos lienzos de la serie se conservan en el Museo del Prado (inv. n.º P001346 y P001347), otros dos en el Victoria and

la cofradía de ballesteros de una renta perpetua, y encargar a Otto van Veen, pintor con una estrecha relación con la corte, un tríptico para su altar en la iglesia de Nuestra Señora du Sablon, donde estaría representado san Jorge en la tabla central y los retratos de Isabel y de su marido en las alas laterales. Se desconoce el paradero de este tríptico, pero la descripción que hace el 2 de diciembre de 1617 otro de los pintores y arquitecto de la corte, Wenzel Coebergher (Maeyer, 1955: 198-213; Meganck, 1998: 204-10), explica que en las alas laterales, además de los retratos de sus «altezas serenísimas de rodillas», estaba recreada la procesión que se había hecho el año anterior en la iglesia del Sablon.<sup>4</sup>

Además de este tríptico, la iglesia del Sablon contó también con otro lienzo que reproducía la hazaña de Isabel derribando el papagayo en 1615 (Goelnitz, 1631: 124). La difusión del tema tenía una clara intención propagandística,<sup>5</sup> y fue incluido dentro de la serie de lienzos sobre las grandes procesiones y fiestas del Gran Juramento (*Grand Serment*) que se celebraban en Bruselas todos los años. La importancia del acontecimiento queda patente en las noticias de lienzos perdidos con este tema y de las copias del siglo XVII que aún se conservan (Van Sprang, 2014: 284 y 643-644, doc. 34).

La aceptación de Isabel como soberana por parte de sus súbditos explica que la imagen de la hazaña del papagayo estuviera presente en las villas más importantes de Flandes (fig. 2). Por eso, paralelamente a los acontecimientos en torno a los nuevos monarcas, se fija su imagen oficial.

El *Retrato doble de Isabel y Alberto* de la colección del conde de Weyms y March en Gloucestershire (Inglaterra), atribuida a Otto van Veen (Duerloo, 1999: 162-3) (fig. 3), aúna la imagen de Isabel como reina del *Serment* y su representación oficial. Isabel aparece en el primer plano a la derecha, delante de Alberto, que, aunque en paralelo a la reina, está en un discreto segundo plano. Isabel señala hacia el broche sobre su pecho, similar al que pende en su elaborado tocado, que muestra a un papagayo con las alas desplegadas y tres ballestas colgando en la parte baja, un símbolo que la corona como reina del *Grand Serment* de 1615. Es un retrato único, relacionado en su indumentaria y pose con los retratos oficiales que Rubens hizo de la pareja tras su vuelta

---

Albert Museum de Londres, y tres permanecen en paradero desconocido (Van Sprang, 1999: 173; Martínez y Rodríguez, 2007: 91; Van Sprang, 2014: vol. II, 274-81).

<sup>4</sup> «[...] une pièce de peinture, avec deux portes [...] y estant despeint au milieu d'icelle l'histoire de saint George à chevaël, avec la pucelle et dragon, et à l'une desdittes portes y est dépeinte la procession quy se faict toul les ans sortant de l' église du Sablon, et en l'autre les pour-traicts de Leurs Altézes Sérénissimes en genoux [...]» (Pinchart, 1881: vol. III, 207).

<sup>5</sup> El modelo preparatorio sobre tabla para la escena de *Isabel abatiendo el papagayo durante el Grand Serment* se conserva en el Musée de la Ville de Amberes. El lienzo de mejor calidad de los conservados es el del castillo de Gaasbeek (inv. n.º 570). (Van Sprang, 2014: 442, n.º D2.1, 451, n.º F7, y 457, n.º FR8; Diéguez-Rodríguez, 2017: 2738).



Fig. 3. Otto van Veen?, *Retrato doble de Isabel y Alberto como reyes del Serment*, 1615. Colección del Conde de Wemyss & March, K. T., Gloucestershire.



Fig. 4. Otto van Veen siguiendo a Frans Pourbus II?, *Retrato de Isabel Clara Eugenia*, c. 1603. © The Royal Collection, Hampton Court.

de Italia en 1609, de los que solo han quedado copias (Vlieghe, 1987: 38-9, n.º 60-61 y 39-43, n.º 64-65; Müller, 2009: 63-75).

Establecer la imagen oficial de los soberanos va a ser fundamental en estos momentos (Welzel, 1999: 158-75; Bentley-Cranach, 2002: 312-4), de ahí, la presencia continua de retratadores y copistas en la corte. Isabel y Alberto van a proseguir con los pintores con los que contaban sus antecesores, desde Gillis Claeissens (Pinchart, 1858: 175), hasta Frans Pourbus II y Otto van Veen, cuya relación con los archiduques se ve que es muy estrecha. Son estos dos últimos pintores los que a principios del siglo XVII van a fijar la imagen oficial de Isabel y Alberto, tanto siguiendo un prototipo cercano al modelo cortesano hispano como al que debió de diseñar Van Veen en 1601, antes del

que presenta a Isabel como reina del *Grand Serment* en el lienzo de Gloucestershire. Sobre la existencia de esos retratos perdidos de «sus altezas» por Otto van Veen, grabados seguramente por el hermano de este, Gijsbert, dejan constancia los pagos que le hace el jefe de finanzas de los archiduques hasta 1613, Charles Philippe de Croy, I marqués de Havre. Gijsbert está recibiendo quinientas libras de Flandes en octubre de 1601, y dos años más tarde, en 1603, otro pago por otros «grands portraits de Leurs Altèzes» para enviar al rey de Inglaterra (Pinchart, 1858: 174). Hasta el momento, no se puede aventurar qué tipo de retrato estarían haciendo y difundiendo los hermanos Van Veen, aunque, atendiendo al que se conserva en Hampton Court de Isabel Clara Eugenia (fig. 4), posiblemente fuera muy cercano al que Frans Pourbus II proyectó y del que se conserva una versión, junto con el de su marido, en las Descalzas Reales de Madrid (Ducos, 2011: 199).

Pourbus se instala en Bruselas en 1594. Sus retratos van a asimilar las fórmulas de Pantoja de la Cruz y de Sánchez Coello con intención de encajar en el gusto hispano de la corte flamenca de finales del siglo XVI. En 1600, Pourbus se traslada a Mantua invitado por Vincenzo Gonzaga (Brunetti, 2010: 241-65), por lo que el pago de 620 libras a Pourbus en agosto de 1600 que figura en las cuentas de los archiduques por los retratos que había ejecutado para ellos (Maeyer, 1955: 265, doc. 12) parece ser hecho a modo de finiquito. Estos fueron los últimos retratos que hace en la corte de Bruselas, pues a partir de esa fecha ya está en Mantua (Baschet, 1868: 277-98, 438-56). Teniendo en cuenta estas fechas, los retratos que está entregando en 1603 el embajador de Isabel y Alberto, Charles de Ligne, príncipe de Aremburg, en la corte de Jacobo I en Londres a la reina Ana de Dinamarca, deben de ser por los que Gijsbert van Veen estaba recibiendo la suma de 750 libras entre agosto y octubre de 1603 (Maeyer 1955: 276, doc. 35).<sup>6</sup> Pinchart, al citar esta noticia documental, considera que los retratos fueron hechos por Gijsbert (Pinchart, 1858: 173). Nagler, en cambio, cree que forman parte de la producción de Otto van Veen (Nagler, 1849: 566); Gijsbert sería el intermediario del pago. Esto no sería extraño, pues el trabajo de Gijsbert se conoce más como grabador, aunque él también se declara pintor (Maeyer, 1955: 276).<sup>7</sup>

Dejando a un lado la cuestión de la atribución de los retratos conservados de los monarcas de Flandes entre 1600 y 1608, con diversas variantes más simplificadas de medio cuerpo y busto —aquí me centraré en los de Isabel Clara Eugenia—, todos parecen partir de la propuesta de Frans Pourbus II de finales del siglo XVI, como

<sup>6</sup> Solo se conserva el retrato de cuerpo entero de Isabel Clara Eugenia en la colección real como obra de Frans Pourbus II. Royal Collection Trust (RCIB 407377), (White, 2007).

<sup>7</sup> Para complicar más el tema, Müller Hofstede vincula el *Retrato de Isabel Clara Eugenia* de los museos de Bruselas con Gijsbert van Veen y lo relaciona con ese pago al pintor de 1603. Un retrato que Duerloo lo considera de un artista siguiendo el prototipo de Frans Pourbus II, y Welzel lo conecta directamente con este último pintor (Welzel, 1999: 161; Duerloo 1998: 21-22, cat. 6; Müller, 2009: 73).

sugiere Duerloo (1999: 21-2, cat. 6). El prototipo la presenta en pie delante de un cortinaje ampulosamente recogido en los extremos y, en algunos ejemplos, en la parte superior, como si se tratara de un baldaquino. Isabel apoya su mano derecha sobre un bufete de brocado, mientras sujeta en su izquierda un pañuelo blanco. Está vestida siguiendo la moda española,<sup>8</sup> típica de los últimos años del siglo XVI y principios del siglo XVII (Bernis, 1990: 105). Es este el retrato más repetido en las imágenes de busto de los monarcas y grabados que han llegado hasta nuestros días antes de la vuelta de Rubens a Flandes.

Peter Paul Rubens será el pintor encargado de establecer su imagen oficial tras la Tregua de los Doce Años firmada en Amberes el 9 de abril de 1609. Había regresado a su patria después de su periplo italiano a finales de 1608 (Vermeylen, 2004: 17-33). Aprovechando la presencia de Rubens, Isabel y Alberto le piden sus retratos. Aunque no se han conservado los originales, se conocen por las copias y referencias que se tienen de ellos. La mayoría de estos retratos se fechan hacia 1615, y los presentan de tres cuartos vestidos de negro con amplias lechuguillas de encaje enmarcando los rostros y puñetas blancas, al lado de una mesa cubierta con un tapete verde, color que también se emplea para el fondo.<sup>9</sup> Es este prototipo el que se usa para presentar a Isabel y Alberto como monarcas de Flandes en la pareja de retratos del museo del Prado en colaboración con Jan Brueghel el Viejo, donde cada uno de los cónyuges aparece delante de uno de los Sitios Reales en relación con los Habsburgo: Mariemont tras Isabel y Tervuren tras Alberto (Diéguez-Rodríguez, 2019: 29, 34, 38).

Isabel y Alberto quedaron muy complacidos con los retratos de Rubens, por lo que le nombran pintor de corte el 23 de julio de 1609, dejando que mantuviera su residencia en Amberes. Además de estos retratos vestidos de negro, Rubens va a proyectar otros retratos de ambos ante un fondo rojo y vestidos con gran ostentación, colocados en tres cuartos, con Alberto poniendo la mano izquierda sobre la espada y su gorra con penacho sobre el bufete cubierto por un paño de terciopelo rojo a su espalda, y su mujer sentada, mirando directamente al espectador, mientras juega con un abanico entre sus manos. El prototipo de estos retratos se fecha hacia 1615 y es el mismo al que recurrió Otto van Veen para el *Retrato doble* citado de la colección Wemyss y March

<sup>8</sup> Los retratos de tres cuartos de la Alte Pinakothek de Munich, firmados y fechados en Madrid por Pantoja de la Cruz en 1599, se han identificado con Isabel Clara Eugenia y el archiduque Alberto. Sin embargo, la comparación de ambos rostros con los retratos de ese momento de ambos personajes, como los de Pourbus II de las Descalzas Reales de la misma fecha (inv. n.º PI-00612211 y n.º PI-00612215), difieren mucho fisonómicamente. Kusche arguye a que hay una idealización de ambos como monarcas de Flandes (2007: 101). Sin embargo, considero que se trata, en realidad, de otros personajes.

<sup>9</sup> Jan Brueghel el Viejo, pintor que también trabajará de forma asidua para los archiduques y colaborará con Rubens, reproduce estos retratos de pequeño tamaño en la *Alegoría de la Vista* del Museo del Prado (inv. P-01394), sobre el bufete de la izquierda. Obra fechada en 1617 en la que colabora con Rubens.

en Gloucestershire. De hecho, Brown sugiere que aquí Rubens está siguiendo a su antiguo maestro (Brown, 1999: 156), aunque parece más probable que fuera al revés.<sup>10</sup>

Estas propuestas de Rubens fueron muy imitadas, a lo que contribuyeron los grabados que de ellas hizo Jan Hermensz Müller en 1615, año tan determinante dentro de la política de Isabel y Alberto.

Otra de las fechas que va a marcar un antes y un después en el uso de la imagen por parte de Isabel va a ser 1621. Ese año va a ser clave por una confluencia de acontecimientos: el fallecimiento de su marido, el de su hermano Felipe III, la subida al trono de su sobrino, Felipe IV, y con ello la llegada del conde-duque de Olivares como valido del rey; la ruptura de la Tregua de los Doce Años y la pérdida del estatus de soberana de Flandes, sustituido por el de gobernadora. Isabel tenía claro su camino. Como viuda esperaba poder retirarse al convento de las descalzas de Madrid y dejar los asuntos de Flandes en manos de su sucesor. Toma los hábitos de terciaria de la orden femenina de San Francisco y decreta que la corte de Bruselas se pliegue a la austeridad requerida en línea con las circunstancias que estaba viviendo, así como una forma de mostrar visualmente su cambio de regente a gobernadora. Isabel está deseosa de emprender camino hacia España, pero la orden desde Madrid no llega y debe enfrentarse a los acontecimientos.

Isabel termina por tomar un papel activo y acompaña a las tropas en la recuperación de la ciudad de Breda (Carlos, 2020: 79-83). 1625 es una fecha fundamental para ella tanto en el ámbito político como en el visual. Isabel confía en Rubens en ese momento para dos cosas: la primera, construir su imagen como gobernadora y, la segunda, encargarle uno de los programas más espectaculares y complejos para su lugar de retiro en las Descalzas Reales en Madrid: la serie de los cartones para los tapices del *Triunfo de la Eucaristía*.

Para hacer frente a este encargo de los tapices empeñó parte de sus joyas<sup>11</sup> (García, 1999: 109-11; García, 2003: 141, n.º 37), en un momento donde tenía graves problemas económicos con las campañas contra los Orange en Flandes. Rubens incluirá la imagen de la archiduquesa en dos ocasiones dentro de esta serie. La primera la presenta como un miembro más de la familia de los Habsburgo adorando el misterio de la

<sup>10</sup> El único prototipo que se conoce seguro de Otto van Veen es el de los dos archiduques grabados por Jan Collart, y no responde al esquema que aquí presentan. Disponible en línea en <<http://bdh.bne.es/bnerearch/detalle/bdho000036563>>. Que Otto y su hermano hicieron retratos de los archiduques en fechas tempranas no solo lo prueban los pagos hechos a los pintores, sino también las referencias gráficas que, a modo de grabados, muestran un prototipo de Isabel y Alberto diferente al de Pourbus y que también tuvo difusión (Imhof y Lee, 1996: n.º 16, 37.<sup>a</sup>; Tournoy, 1999: 144).

<sup>11</sup> Nora de Poorter sugiere que es una idea que ya estaba barajando al poco de fallecer su marido y entrar en la orden tercera entre 1621 y 1622. Held y Elbern consideran este encargo un exvoto por la victoria de Breda (2 de junio de 1625). Brassat sigue la misma idea y afirma que es en el encuentro entre Isabel y Rubens cuando se fragua el encargo (García, 1999: 109-11).



Fig. 5. Peter Paul Rubens, *Los defensores de la Eucaristía*, c. 1625. © Museo Nacional del Prado, Madrid.

eucaristía en el boceto que se conserva en el Art Institut de Chicago y, la segunda, cuando usa sus rasgos para representar a Santa Clara llevando el ostensorio dentro del grupo de los *Doctores de la iglesia* (inv. P-001695) (fig. 5). Rubens destaca en esta imagen el papel de Isabel Clara Eugenia como acérrima defensora de los postulados reformistas en Flandes, no solo por la reciente victoria en Breda, sino también por su posicionamiento ante los envites protestantes, y digna sucesora de la casa de Austria en la defensa del misterio de la Eucaristía.

Isabel deja todo el lujo y el boato que habíamos visto en sus retratos oficiales como soberana para mostrar una imagen más austera. Rubens realiza este nuevo retrato en el verano de 1625, que conocemos por las copias y versiones conservadas (Vlieghe, 1987: 119-27, n.º 110) y por el grabado que realizó Paul Pontius.

La figura de Isabel va oscilando entre la representación de su majestad, su papel dentro del ámbito civil y su sólida defensa de la religión católica cristiana en unos territorios muy sacudidos por la reforma (Sánchez, 2009: 75; Auwers, 2011: 397). En palabras de De Carlos, «siempre tuvo conciencia de su condición soberana, de su lugar en la tradición dinástica de los Habsburgo y la ambición de dar a conocer sus logros y triunfos» (2020: 92). Quizá no sea tanto ambición en el sentido literal del término, sino una muestra de lo que es capaz una mujer dirigiendo un país, a pesar de luchar contra ciertas posturas cortesanas adversas. Situación que también explica otra de sus facetas en relación con su ámbito más privado y familiar: la promoción artística y devocional.

#### ISABEL CLARA EUGENIA COMO INTERMEDIADORA ARTÍSTICA

No me voy a parar aquí en todas aquellas obras que encarga destinadas a sus palacios en Flandes, tanto por una cuestión de espacio como por ser mucho más conocidas por la bibliografía específica sobre el tema (Maeyer, 1955; Vergara, 1999; Deceulaer y Diels, 2018: 151-78; Paolini, 2019). Pero sí quiero destacar a Isabel como una figura muy activa en la difusión de modelos y propuestas flamencas dentro de su círculo más estrecho.

Es conocido el trasiego de objetos artísticos y de lujo que se generó entre las diferentes cortes europeas a lo largo del siglo XVII (Jordan 1999: 137). Aparte de los consabidos retratos para conocer a los nuevos miembros de la familia, o comprobar cómo se habían recuperado de una enfermedad, también se van a regalar o intercambiar objetos que desde el lugar de expedición se consideraban que tenían un valor singular o iban a gustar. Isabel va a ser una intermediaria perfecta entre los gustos de la corte de su hermano y lo que hay en Flandes, pues sabe qué es lo que puede parecer más exótico en tierras castellanas.<sup>12</sup>

Cuando subrayamos la figura de Isabel como intermediadora, no solo valoramos sus compras con intención de un regalo particular, como fueron los quince misterios del rosario que le encargó a una de sus pintoras de cámara, Anna Francisca Bruyns, para Pablo V como «muestra de su estima» (Bullart, 1682: vol. 2, 484; Van der Stighelen, 2019: 201; Diéguez-Rodríguez, 2021: 197-198); sino advertir cómo Isabel intuye qué cosas pueden gustar más, divertir o ejemplificar alguna singularidad de la vida flamenca. En 1602, Isabel estaba enviando desde Nieuwport dos pinturas a través de

<sup>12</sup> En 1602 está recordando al duque de Lerma que, si «allá ha parecido extraño el pabo que fue en la pintura, que es pya, podrán ir también dellos, porque tenemos la casta en casa. Tambien me dicen que mi hermano gustaba de unos perrillos, que allá llaman çorreros, que entran en las bocas, y acá los llaman tereres. Avisáme si es ansí, porque los hay acá muy buenos; y yo deseo que hubiese acá mil cosas de gusto para dársele» (Rodríguez, 1905: t. 47, 337).

Felipe-Guillermo Orange de Nassau que «va a dar la norabuena a mi hermano». En la carta que le envía al duque de Lerma le pide que le diga si le gusta una de ellas, que «la otra yo tengo seguridad de que él y el Duque de Lerma olgarán de vella» (Rodríguez, 1905: 330-1). En octubre de 1610, el guardajoyas de «Su Alteza» está apuntando el pago por tres pinturas de devoción a Wenzel Coebergher que «ha embiado Su Alteza a España» (Pinchart, 1858: 176). No hay más datos al respecto, pero se ve que Isabel, en ocasiones, se anticipa a sus gustos e, incluso, se atreve a proponer cosas completamente nuevas.

En 1604, llegan a Valladolid procedentes de Flandes una serie de objetos artísticos y reliquias que fueron depositados por sor Magdalena de San Jerónimo en la Casa Pía de la aprobación de Santa María Magdalena de la ciudad (Marcos, 2021: 204-5). Estos objetos fueron reunidos bajo el amparo de Isabel Clara Eugenia, con quien sor Magdalena tenía muy buena relación. De hecho, una sobrina de sor Magdalena, Ana María Çamudio (o Zamudio), era una de las «doncellas de cámara» de Isabel en Flandes (Houben y Raeymakers, 2014: 123-46). Entre estos objetos que llegan a Valladolid se encuentran tres lienzos que copian composiciones anteriores (Torremocha, 2014: 25-133). Marcos Villán apunta a que pudieron ser realizados por un pintor en el entorno de Isabel Clara Eugenia y en una fecha cercana a la vuelta de sor Magdalena a España (Marcos, 2021: 214-5).

Además de pinturas, miniaturas o tapices, Isabel, debido a las situaciones de agresión que sufrieron diversos objetos de culto devocional en Flandes, tuvo una predilección especial por las reliquias, altares e imágenes atacados por los «herejes» (Duerloo y Thomas, 1998: 22-3; Vergara, 1999: 247; García, 2000: 24-5). Su testamento de 1616 incide en este sentido y especifica que todos estos objetos que ella había recuperado pasen a su heredero (Piot, 1885: 115).

Isabel llama la atención sobre la «magen de Nuestra Señora que maltrataron los herejes» que estaba en su oratorio, y es una de las que detalla que pasara a formar parte del ajuar con el que dota la capilla del Santo Sacramento de la catedral de San Miguel y Santa Gúdula de Bruselas, donde se hace enterrar (Piot, 1885: 115). El 30 de noviembre de 1633 manda hacer expresamente para esa capilla «un buen retablo, y en que los nichos y lugares necesarios para asentar las reliquias que yo mando poner en esta capilla» (Piot, 1885: 120). El retablo fue desmantelado tras la invasión francesa a finales del siglo XVIII (Plumer 2020: 67-175). Puede parecer dejadez por parte de la infanta no haber previsto antes su lugar de enterramiento y su dotación, pero es que su intención era volver a España y terminar sus días en las Descalzas Reales, para lo que ella ya estuvo allanando el camino a través de sus encargos artísticos y envíos desde 1621, tras el fallecimiento de su marido. Sin embargo, esto no llegó a producirse.

## CONCLUSIONES

Isabel Clara Eugenia fue una mujer excepcional, en muchos casos avanzada a su tiempo, y que entendió el intrincado mundo político europeo del siglo XVII en el que supo moverse con soltura. Aprovechó todos los recursos a su alcance, entre ellos los visuales, y los usó para ir tejiendo una opinión favorable en torno a la política que aplicaron ella y su marido en Flandes, así como para dejar testimonio de su presencia. Siempre se habla de Rubens y Van Dyck al recopilar sus imágenes oficiales, pero tan relevantes como ellos fueron Denis van Alsloot, Jan Brueghel el Viejo, Wenzel Coebergher, Jacques Callot, Willem van Deynum, Jacques Francaert, Salomon Nove-liers, Pieter Snayers y un largo etcétera del que deja constancia la documentación.

Quizá hay que empezar a ver las decisiones y encargos artísticos de Isabel más como una estrategia de conjunto y no tanto como aspectos individualizados de su gusto, devoción (*Serie de tapices de la Eucaristía*) o de sus victorias dentro de la Corona hispana (*Sitio de Breda*). Todas las imágenes acompañan al mismo propósito retórico: defender Flandes política y teológicamente y afianzar su hegemonía como heredera de esos territorios. Si se analizan sus encargos y el momento de su difusión se ve que hay unas fechas que inciden en esa idea: 1609, 1615, 1621 y 1625. Todas corresponden a momentos donde la implicación de Isabel y Alberto en el gobierno de Flandes va a ser decisivo, o su posición dentro de la sociedad civil varía. *La Tregua de los doce años* (1609), Isabel coronada como reina del *Grand Serment* (1615), momento en que Isabel es aceptada como soberana por su pueblo en un momento de bonanza y recuperación; fallecimiento de Alberto, de Felipe III, la subida al trono del nuevo monarca, Felipe IV, e Isabel pasa a ser gobernadora de Flandes (1621). Finalmente, el sitio y rendición de Breda (1625), que sitúa a Isabel en una posición activa en la corte de Felipe IV de la que se la estaba intentando relegar, pero sin conseguirlo.

De hecho, por más que Isabel pidiera en sus cartas a su sobrino que la dispensase de continuar en Flandes y que le permitiera retirarse al convento de las Descalzas Reales, fue una decisión que Felipe IV, o más bien el conde duque de Olivares, postergó hasta el final. Tener a una mujer de la valía, personalidad y experiencia política de Isabel Clara Eugenia tan cerca del monarca, en el convento de las Descalzas Reales, no podía ser visto con buenos ojos por la compleja personalidad del conde duque de Olivares.

El poder de persuasión de estas imágenes para remover conciencias dentro de los círculos más cercanos a Felipe III y Felipe IV, y de los más escépticos en Flandes, explica que Isabel y Alberto las aprovecharan de una forma tan destacada, como pocos lo habían hecho con anterioridad. Hay que buscar en María de Hungría y en Felipe II los ejemplos directos que tendría Isabel para imitarlos en el uso de las artes como herramienta retórica. María de Hungría lo había hecho en la Gran Sala del palacio de

Binche, y Felipe II lo había entendido en los Sitios Reales de Aranjuez, El Pardo o El Escorial. Isabel había ayudado a su padre en diferentes encargos artísticos, por lo que había intuido muy bien el poder de persuasión que tiene la presencia del monarca a través de la magnificencia del arte.

Isabel Clara Eugenia es más que la hija mayor de Felipe II y la consorte del príncipe Alberto de Austria. Es un personaje muy dinámico y no es fácil tener una imagen completa de su influencia debido tanto a los diferentes papeles que ha ido asumiendo y a la evolución de los mismos como al modo sutil, en ocasiones, en que los ejerció. Unos roles a los que se supo adaptar sin perder sus convicciones y sus lealtades.

## BIBLIOGRAFÍA

- AUWERS, Michael (2011): «Peter Paul Rubens: la infanta y su pintor-diplomático», en *Isabel Clara Eugenia, soberanía femenina en las cortes de Madrid y Bruselas*, Cordula van Wyhe (coord.), 382-413, Madrid: CEEH.
- BASCHET, Armand (1868): «François Porbus, peintre de portraits à la cour de Mantoue (1600-1610)», *Gazette des Beaux-Arts*, XXV: 277-298 y 438-456.
- BENTLEY-CRANACH, Dana (2002): «Catherine de Medici and her two Spanish Granddaughters: Iconographic additions from a French Sixteenth-Century Book of Hours», *Gazette des Beaux-Arts*, 144: 305-318 (esp. 312-314).
- BERNIS, Carmen (1990): «La moda en la España de Felipe II a través del retrato de Corte», en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*, 65-111, Madrid: Museo del Prado.
- BROWN, Christopher (1999): «Alberto, archiduque de Austria y La infanta Isabel Clara Eugenia. Atribuido al taller de Rubens», en *El arte en la corte de los archiducos Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633)*. Un reino imaginado, comisario Alejandro Vergara, 156-157, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- BRUNETTI, Simona (2010): «Celebraciones y ocasiones festivas en el primer viaje de Vincenzo Gonzaga a Flandes (1599). Avances de investigación a partir del Archivo Herla», en *El legado de Borgoña. Fiesta y Ceremonia Cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*, Krista de Jonge, Bernardo José García García y Alicia Esteban Estringana (eds.), 241-265, Madrid: Fundación Carlos de Amberes-Marcial Pons Historia.
- BULLART, Isaac (1682): *Academié des Schiences et des Arts*, vol. 2, Ámsterdan: Daniel Elzevier.
- BUSSELS, Stijn (2005): «Jaunty Joys and Sinous Sorrows: Rethorick and Body Language in a Tableau Vivant of the Antwerp Entry of 1549», en *Emotions in the Heart of the City (14<sup>th</sup>-16<sup>th</sup> century)*, [Studies in European Urban History, 5 (1100-1800)], Elodie Lecuppre-Desjardin y Anne-Laure Van Brunere (eds.), 257-269, Turnhout: Brepols.
- CARLOS VARONA, María Cruz de (2020): «Débora Habsbúrgica: Isabel Clara Eugenia y el Sitio de Breda de Jacques Callot», en *Creencias y disidencias: experiencias políticas, sociales,*

culturales religiosas en la *Historia de las Mujeres*, Ángela Muñoz Fernández y Jordi Luengo López (eds.), 65-92, Granada: Comares.

- DECEULAER, H. y Ann DIELS (2018): «On the losing side of history. The vanished art collection of Isabella van Laer, “Belgian” lady-in-waiting of Mary of Modena, Queen of England (1688)», *Oud Holland*, 131: 151-178.
- DELFOSE, Annick (2016): «Une divine princesse au zèle fervent: La politique dévotionnelle d’Isabelle Claire Eugénie (1566-1633) dans les Pays-Bas méridionaux», en *La dame de coeur: Patronage et mécénat religieux des femmens de pouvoir dans l’Europe des XIVe-XVIIe siècles*, Murielle Gaude-Ferragu y C. Vincent Cassy (eds.), 193-208, Rennes.
- DIÉGUEZ-RODRÍGUEZ, Ana (2017): «Los pintores flamencos durante el reinado de Felipe IV», en *La corte de Felipe IV (1621-1665): Reconfiguración de la monarquía católica*, vol. 4, Mercedes Simal López (coord.), 2731-2790, Madrid: Ediciones Polifemo.
- (2019): «Los paisajes flamencos para los archiduques Isabel y Alberto como escenarios cortesanos, de los jardines palaciegos a las fiestas populares», en *El rey festivo. Palacios, jardines, mares y ríos como escenarios cortesanos (siglos XVI-XIX)*, Inmaculada Rodríguez (ed.), 27-47, Valencia: Universitat de València.
- (2021): «No solo artistas sino también empresarias. El trabajo femenino en los talleres artísticos flamencos (siglos XVI y XVII)», en *El mundo cultural y artístico de las mujeres en la Edad Moderna (s. XVI)*, Esther Alegre Carvajal (ed.), 197-198, UNED.
- DUCOS, Blaise (2011): *Frans Pourbus le Jeune (1569-1622): le portrait d’apparat à l’aube du Grand Siècle entre Habsbourg, Médicis et Bourbons*, Dijon: Faton.
- DUERLOO, Luc (1998): «L’archiduchesse Isabelle», en *Albert & Isabelle 1598-1621*, Luc Duerloo y W. Thomas (eds.), 21-22, Turnhout: Brepols.
- (1999): «Otto van Veen. Retrato de Alberto e Isabel Clara Eugenia», en *El arte en la corte de los archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un reino imaginado*, catálogo de exposición, Alejandro Vergara (dir.), 162-163, Madrid: Patrimonio Nacional.
- (2012): *Dinasty and Piety: Archduke Albert (1598-1621) and Habsburg political culture in an age of religious wars*, Farnham: Ashgate.
- (2015): *El Archiduque Alberto. Piedad y política dinástica en la época de las guerras de religión*, Madrid: CEEH.
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo José (2000): «Los regalos de Isabel Clara Eugenia y la Corte española. Intimidad, gusto y devoción», *Reales Sitios*, 143: 16-27.
- (2003): «El legado de arte y objetos suntuarios de las testamentarias de Isabel Clara Eugenia y el cardenal Infante (1634-1645)», en *Arte y Diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, José Luis Colomer (dir.), 135-160, Madrid: CEEH.
- GARCÍA SANZ, Ana (1999): «Nuevas aproximaciones a la serie *El Triunfo de la Eucaristía*», en *El arte en la corte de los archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un reino imaginado*, catálogo de exposición, Alejandro Vergara (dir.), 109-111, Madrid.
- GOELNITZ, Abraham (1631): *Ulysses Belgico-Gallicus*, Leyden.
- GRAMAYE, Jan Baptiste (1600): *Andromede Belgica dicta*, Louvain: Laurentius Kellam.
- HORTAL MUÑOZ, José Eloy (2018): «A Key Tool for a New Dynasty: The Use of Royal Sites

- in the Habsburg Netherlands by the Archdukes Albert and Isabella», *The Court Historian*, 23: 13-26.
- Houben, Birgit y Dries RAEYMAKERS (2014): «Women and the Politics of Access at the Court of Brussels. The Infanta Isabella's Camareras Mayores (1598-1633)», en *The Politics of Female Households: Ladies-in-waiting across Early Modern Europe*, Nadine Akkerman y Birgit Houben (eds.), 123-146, Londres: Leiden, Brill.
- IMHOF, Dirk y Karen LEE BOWEN (eds.) (1996): *The Illustration of Books published by the Moretuses*, Anvers: Plantin-Moretus Museum.
- KUBLER, George (1970): «Archiducal Flanders and the Joyeuse Entrée of Philip III at Lisbon in 1619», *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor schone Kunsten*, 157-211.
- KUSCHE, María (2007): *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores*, Madrid: Fundación Arte Hispánico.
- L'HERMITE, Jehan [SAENZ DE MIERA, Jesús (ed.)] (2005): *El pasatiempos de Jehan Lhermite. Memorias de un Gentilhombre Flamenco en la corte de Felipe II y Felipe III*, Aranjuez: Bruselas Bibliotheca Regia, Fundación Carolina, Ediciones Doce Calles.
- MAEYER, Marcel (1955): *Albrecht en Isabella en de Schilderkunst. Bijdrage tot de geschiedenis van de XVII-eeuwse Schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden*, Bruselas: Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België.
- MARCOS VILLÁN, Miguel Ángel (2021): «Los lienzos de Flandes de la Casa Pía de la Aprobación de Valladolid: Pantoja de la Cruz, copista de Memling (¿) y Brueghel de Velours», en *Conocer Valladolid. XII Curso de patrimonio cultural*, 204-205, Valladolid: Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Santiago (2011): «“Reyna esclarecida, Cynthia clara, Hermosa Luna”. El aprendizaje político y cortesano de la infanta Isabel Clara Eugenia», en *Isabel Clara Eugenia. Soberanía femenina en las cortes de Madrid y Bruselas*, Cordula van Wyhe (ed.), 20-59, Madrid-Londres: CEEH.
- MARTÍNEZ LEIVA, Gloria y Ángel RODRÍGUEZ REBOLLO (2007): *Quadros y otras cosas que tiene su magestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año de 1636*, en *Inventario de 1636*, 71-127, Madrid: Fundación Universitaria Española.
- MEGANCK, Tine (1998): «Court Artist Wenzel Coebergher (1557 to 1561?-1634)», en *Albert & Isabella 1598-1621*, Wermer Thomas y Luc Duerloo (eds.), 204-210, Turnhout: Brepols.
- MOREL-FATIOM, Alfred (1905): «La duchesse d'Albe D.<sup>a</sup> María Enriquez et Catherine de Médicis», *Bulletin Hispanique*, 7: 360-386.
- MÜLLER HOFSTEDT, Justus (2009): «Rubens Porträts der Erzherzöge Albrecht und Isabella für Don Rodrigo Calderón, Favorit des Herzogs von Lerma», en *Freiheit, Macht, Pracht. Niederländische Kunst im 17. Jahrhundert*, Gerhard Finckh y Nicole Hartje-Grave (eds.), 63-75. Museum Wuppertal.
- OULTREMANNS, Henricus d' (1601): *Descriptio triumphi et spectaculorum [...] Alberti et Isabellae*, Antwerp.
- PAOLINI, Cecilia (2019): *Peter Paul Rubens e gli argiduchi delle Fiandre Meridionali*, Roma.
- PÉREZ DE TUDELA, Almudena (2011): «Crear, coleccionar, mostrar e intercambiar objetos

- (1566-1599): fuentes de archivo relacionadas con las pertenencias de la infanta», en *Isabel Clara Eugenia. Soberanía femenina en las cortes de Madrid y Bruselas*, Cordula Van Wyhe (ed.), 61-87, Madrid-Londres: CEEH.
- PINCHART, Alexandre (1858): «Archives des Arts, des Sciences et des Lettres», *Messenger des Sciences historiques de Belgique*, 154-182.
- (1881): *Archives des Arts, Sciences et Lettres. Documents inédits publiés et annotés*, vol. III. Gand.
- PIOT, C. (1885): «Le testament et les codicilles de l'Infante Isabelle», *Bulletin de la Commission Royale d'Histoire*, 12: 108-122.
- PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier (2019): «Antes y después de la fiesta regia. Artífices y cronistas de las celebraciones festivas de Felipe II», en *El rey festivo. Palacios, jardines, mares y ríos como escenarios cortesanos (siglos XVI-XIX)*, Inmaculada Rodríguez Moya (ed.), 51-54, Valencia: Universitat de València.
- PIZARRO LLORENTE, Henar (2021): «The Influence of Rome on Spirituality in the Royal Convents of the Habsburg Netherlands: The Foundation of the Capuchin Convent at Tervuren (1621-33)», en *Politics and Piety at the Royal Sites of the Spanish Monarchy in the Seventeenth Century*, José Eloy Hortal Muñoz (ed.), 207-226, Turnhout: Brepols.
- PLUMER, Jean M. (2020): «L'Autel des reliques de Sainte-Gudule à Bruxelles, ses reliques et ses reliquaires (1652-1793)», *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 76: 67-175.
- PRIMS, Floris (1935): «Antwerpsche Blijde Inkomstem», *Antwerpiensia: losse bijdragen tot de Antwerpsche geschiedenis*, 9: 309.
- PULLET, Edmond (1863): *Histoire de la Joyeuse entrée de Brabant*, Bruselas.
- RAEYMAEKERS, Dries (2013): *One Foot in the Palace: The Habsburg Court of Brussels and the Politics of Access in the Reign of Albert and Isabella*, 1598-1621, Leuven University Press.
- RODRÍGUEZ VILLA, Antonio (1905): «Correspondencia de la Infanta Archiduquesa D<sup>a</sup> Isabel Clara Eugenia de Austria con el Duque de Lerma», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 47: 321-361.
- (1906): «Correspondencia de la Infanta Archiduquesa D<sup>a</sup> Isabel Clara Eugenia de Austria con el Duque de Lerma», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 49: 5-87.
- SÁNCHEZ, M. S. (2009): «Sword and Wimple. Isabel Clara Eugenia and Power», en *The Rule of Women in Early Modern Europe*, Anne J. Cruz y Mihoko Suzuki (eds.), 64-79, Chicago: University of Illinois.
- THØFNER, Margiet (1998): «Domina & Princeps proprietaria. The Ideal of Sovereignty in the Joyous Entries of the Archduke Albert and the Infanta Isabella», en *Albert & Isabella 1598-1621. Essays*, W. Thomas y L. Duerloo (eds.), 55-66, Turnhout: Brepols.
- TORREMOCHA HERNÁNDEZ, Margarita (2014): *De la mancebía a la clausura. La Casa de Recogidas de Magdalena de San Jerónimo y el convento de san Felipe de la Penitencia (Valladolid, siglos XVI-XIX)*, Valladolid: Universidad de Valladolid.
- TOURNOY, G. (1999): «Jan Collaert, según composición de Otto van Veen», en *El arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un reino imaginado*, Alejandro Vergara (dir.), 144, Madrid: Palacio Real de Madrid.

- VAN DE VELDE, Carl (2002): «Hans Vredeman de Vries en de blijde intrede te Antwerpen», en *Tussen Stadspaleizen en Luchtkastelen. Hans Vredeman de Vries en de Renaissance*, 81-88, Gent-Amsterdam.
- VAN DER STIGHELEN, Katlijne (2019): «Anna Francisca de Bruyns (1604/5-1656), Artist, Wife and Mother: a Contextual Approach to Her Forgotten Artistic Career», en *Women and Gender in the Early Modern Low Countries, 1500-1750*, Sara Joan Moran y Amanda Pipkin (dirs.), 192-228, Leiden-Boston: Brill.
- VAN SPRANG, Sabine (1999): «Las fiestas de 1615 en Bruselas», en *El arte en la Corte de los Archiducques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un reino imaginado*, Alejandro Vergara (dir.), 173, Madrid: Palacio Real de Madrid.
- (2014): *Denijs van Alsloot (vers 1568-1625/26). Peintre paysagiste au service de la cour des Archiducs Albert et Isabelle*, II, 274-281, Turnhout: Brepols.
- VERGARA, Alejandro (1999): *El arte en la corte de los archiducques Alberto e Isabel Clara Eugenia (1598-1633): un reino imaginado*, Madrid: Palacio Real.
- VERMEYLEN, Filip (2004): «Antwerp beckons. The reasons for Rubens' return to the Netherlands in 1608», *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 55: 17-33.
- VILLERMONT, Condesa de (1912): *L'Infante Isabelle, Gouvernante des Pays-Bas*, 2 vols., Paris: Librairie S. François.
- VLIEGHE, Hans (1987): *Rubens Portraits of identified Sitters Painted in Antwerp* [Corpus Rubenianum, XIX, II], Londres, Nueva York: Havery Miller Publishers.
- WELZEL, Barbara (1999): «Princeps Viuda, Mater Castrorum. The Iconography of Archduchess Isabella as Governor of the Netherlands», *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, 158-175.
- WHITE, Christopher (2007): *The Later Flemish Pictures in the Collections of Her Majesty the Queen*, Londres: Royal Collection.

## Imágenes viajeras y dogmas en definición. Gregorio Fernández, Luisa de la Ascensión y la Inmaculada Concepción<sup>1</sup>

RAMÓN PÉREZ DE CASTRO<sup>2</sup>

*Universidad de Valladolid*

Por una ciudad y una diócesis claves para entender el fenómeno —y la polémica— inmaculista de comienzos del siglo XVII como Granada se derrama un buen número de esculturas de la Inmaculada realizadas por Alonso de Mena y sus seguidores. La historiografía más reciente se sorprende de que allí se siguiese un *modelo castellano* creado por Gregorio Fernández (Gila, 2013: 45, 78-9; Peinado, 2014) y se cuestiona por qué Mena eligió un «prototipo más tosco o arcaico», frontal, hierático<sup>3</sup> e inexpressivo y por tanto «menos bello, más primitivo» (Peinado, 2014b: 55-7). No es un caso único: su *Inmaculada* de la portada norte de la catedral de Jaén (1641) se ha considerado «un modelo ajeno al ámbito andaluz» (Lázaro, 2009: 23) bien diferenciado y definido entre otros por Pablo de Rojas.

Sin salir del entorno andaluz y dejando de lado imágenes tan elocuentes como la *Inmaculada* que preside el retablo de la capilla doméstica de San Luis de los Franceses<sup>4</sup> y otras de origen desconocido (Urrea, 2014: 239-40),<sup>5</sup> la permeabilidad y difusión de un modelo que se expandió por toda la península es evidente. En ello desempeñaron un papel crucial tanto el viaje de las esculturas como de las innumerables copias pictóricas, los verdaderos retratos y sus variantes, que crearon nuevas réplicas y discursos devotos.

<sup>1</sup> El autor es miembro del GIR IDINTAR. Trabajo realizado gracias a los proyectos: «En el palacio y en el convento. Identidades y cultura artística femeninas en Castilla y León» (PID 2019-111459GB-I00) y «Cultura escenográfica en el contexto hispánico de la Edad Moderna» (PID 2020-117415GB-I00).

<sup>2</sup> <<https://orcid.org/0000-0002-5813-9094>>.

<sup>3</sup> Stratton (1988: 78) se refiere a las *inmaculadas* de Fernández que «incluso sus contemporáneos debieron menospreciar» frente a la elegancia de las montañesinas.

<sup>4</sup> Obra vallisoletana del segundo cuarto del XVII, sigue el modelo de los franciscanos de Valladolid y en ocasiones se la ha calificado como *moderna*. Sustituyó tras la expulsión de los jesuitas a una copia de la *Salus Populi Roman* (Ravé, 2010: 27 y 29). Agradezco las sugerencias de Manuel García Luque.

<sup>5</sup> Sin olvidar hitos como la *Purísima* del Corpus Christi (Valencia) (Martín González, 1980: 229-30).

Podemos ilustrarlo viajando miles de kilómetros, al otro lado del Atlántico. En 1756, tras fundar el jesuita Miguel Blasco la parroquia de Güicán (Boyacá, Colombia), los U'wa dijeron poseer una pintura devota «como no hecha por mano de hombre» resguardada en una cueva y que había traído un desconocido. Blasco consiguió que la pintura se trasladase a la nueva parroquia, lo que hizo crecer su fama milagrosa y generar su propia historia: la *Virgen morena* de Güicán (Sanabria, 2012: 49-50), una *Virgen* en la que adivinamos —en último término— las reminiscencias de modelos escultóricos de Gregorio Fernández. Ya Schenone (2008: 45) planteó la posibilidad de ciertos ecos fernandescos en Sudamérica, desde las tallas guaraníes de las misiones jesuíticas hasta ciertas pinturas de la escuela cuzqueña, pasando por obras del altiplano andino o de Mateo Pisarro.

Todo sirve de alguna manera para arropar al grupo de la *Sagrada familia de la Virgen* de los jesuitas de Lima que Fernández realizaría en torno a 1628,<sup>6</sup> una obra excepcional y en la que la imagen de María se presenta como una niña de pleno simbolismo inmaculista. También es crucial y poco conocido el envío en 1626 —y el pago final a Fernández dos años más tarde— de unas «imágenes de la Concepción que llevó a sus reinos del Perú el franciscano de Lima Miguel de Huertas», según dio a conocer Guillermo Lohmann<sup>7</sup> y ha recogido Javier Chuquiray (2019: 282-4).<sup>8</sup> Este encargo acredita el interés de los franciscanos por contar en la capital virreinal ya no solo con dos obras del escultor vallisoletano, sino también —y sobre todo— por obtener sendas versiones de un *icono* en expansión. Tomando Lima como un interesante polo de difusión, sus talleres locales lo replicaron inmediatamente<sup>9</sup> y el convento de San Francisco fue una de sus atalayas: así lo manifiesta la gran *Inmaculada* que preside su portada. Una vez más, este hecho se ha interpretado como un extraño oasis castellano en medio de la hegemonía estética andaluza de ultramar (Chuquiray, 2015: 148 y ss). El debate debe girar también sobre la definición iconográfica de un dogma y su visualización en un contexto de lucha a comienzos del XVII, superando olvidos historiográficos.<sup>10</sup>

<sup>6</sup> «ymagenes muy devotas de Nuestra Señora, de santa Ana y san Joachin y de excelentísima escultura que trajo de Castilla el Procurador que vino el año pasado», se dijo de ellas en 1629 al colocarse en Lima (Vargas, 1963: 35 y 39; Martín González, 1980: 219; Ramos, 2018: 288-9).

<sup>7</sup> Lohmann, 1949: El documento en Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, 4148, f. 173r (27-VII-1628). Agradezco un extracto a J. Chuquiray y una copia a M. Cosío y L. A. Córdoba.

<sup>8</sup> El Archivo General de Indias, CONTRATACIÓN, 5395, 46 guarda la licencia de Huerta para regresar a Lima «con otra cédula que su Majestad me da para poder llevar ymagines y libros» (Madrid, 21-II-1625). Sobre este fraile, su papel en la construcción del convento limeño y esta embajada artística, Bernales (1974: 113-4) y Wuffarden y Guibovich (1990: 428-9).

<sup>9</sup> Así lo explica, convincentemente, Chuquiray (2019) poniendo como ejemplo sendas obras del escultor Pedro Muñoz de 1628 (no localizada, «al modo de la que está en San Francisco en la capilla de los maestros stasres») y 1636 (*Coronación de la Virgen* de la iglesia de la Merced de Lima, conservada).

<sup>10</sup> Obviando los trabajos sobre la escultura castellana de Martín González o Urrea Fernández entre otros,



Fig. 1. Gregorio Fernández,  
*Inmaculada Concepción*, 1626,  
Catedral de Astorga, León.

A la vista de estos ejemplos y de su complejo peregrinar, jalonado de santuarios intermedios y «etapas de la imagen» (Freedberg, 2011: 128), solo podemos ahora presentar el tema y subrayar el papel desempeñado por una mujer en la creación de la que a nuestro juicio es la imagen señera —no la *princeps*, visto el retablo de Miranda do Douro—, tanto en su materialización como en su inmediata difusión.

Acudamos al taller vallisoletano de Gregorio Fernández en 1617. Las mismas gubias que habían tallado el famoso *yacente* de los Capuchinos del Pardo (1614) estaban empuñadas en el *paso de la sexta Angustia* o, aproximadamente, el *Ecce Homo* del Museo Diocesano y Catedralicio, piezas que definen su trayectoria estética. La ciudad hacía una década que había despertado del sueño de su capitalidad, pero aún había resquicios del ambiente cortesano, apurando los últimos meses del valimiento del duque de Lerma. Seguían la Universidad y la Chancillería, un importante conjunto palaciego y la omnipresencia de espacios religiosos en una ciudad sacralizada. Para el monasterio de San Francisco, Fernández comenzó a labrar a comienzos de ese año la que terminaría siendo su imagen principal: una escultura de la Inmaculada Concepción cuyo

---

en las obras de referencia sobre la iconografía inmaculista españolas las referencias al modelo fernandesco son casi testimoniales, por ejemplo, Stratton (1988). Esta herencia se percibe aún en obras recientes y de valía como González (2021). La influyente exposición *The Sacred Made Real* (Londres, Washington, Valladolid, 2009-2010) dedicó un espacio al tema pero omitiendo los ejemplos castellanos.

rastró se escabulle un par de décadas después de la Desamortización (Fernández, 1998: 69, 94-6; Fernández, 2021: 142) (fig. 1).

El encargo se enmarca en la polémica —y fiebre general— en defensa de la Concepción cuyo epicentro fue el convento de San Francisco. Amigo Vázquez ha estudiado intensamente el panorama festivo vallisoletano de los siglos XVII y XVIII en general y los «entusiasmos inmaculistas» en particular, explicando cómo los franciscanos lograron involucrar al pueblo y a las instituciones locales hasta alcanzar una «trascendencia urbana» (Amigo, 2005), usando como fuente fundamental un libro publicado por el P. Antonio Daza (Daza, 1628). Ahora pretendemos subrayar la importancia de este volumen como soporte, justificación y medio de difusión tanto del mensaje inmaculista como de la propia imagen escultórica que lo *encarna*; una unión imagen-relato que lo es también de expectativas e intereses y que ejemplifica perfectamente las líneas generales sobre la retórica de las imágenes religiosas que plantearan autores como Portús (2016: 19-27). Además —siendo el P. Daza el impulsor de la escultura—, pluma y gubia trabajaron casi al unísono, recorriendo tanto lugares míticos como parajes y testigos vivos y reconocibles; palabra de franciscano que fue cronista general y secretario de la orden.<sup>11</sup>

Antonio Daza (+1640) pertenecía a una importante familia de eclesiásticos naturales de Cuéllar (Segovia) vinculada al gobierno de los estados del duque de Alburquerque, entre los que destaca su hermano Agustín, que llegó a ser deán de Segovia, capellán y secretario de Felipe IV. Sobremonte —que lo conoció muy bien— lo definió como «varón verdaderamente espiritual y persona religiosísima de mucha oración y austeridad, devotísimo del misterio de la Inmaculada Concepción».<sup>12</sup> Por esos años había sido dos veces guardián del convento de Palencia, de donde pasó en 1616 al de Valladolid como presidente *in capite* y custodio de San Francisco un trienio, además de provincial de la Concepción. Durante su mandato se desarrollaron las celebraciones en defensa del dogma, antes de viajar a Roma. Escritor fecundo, merece estudiarse detenidamente su figura y su amplia red de contactos, entre las que están los obispos Francisco de Sosa, Francisco Sobrino, Antonio Trejo y el duque de Alburquerque, algunos de los protagonistas de las embajadas regias. El nombramiento de Daza como comisario general en la curia romana a partir de 1621 coincidió con la llegada al trono de Gregorio XV, la embajada de Alburquerque y, no casualmente, con la apertura del

<sup>11</sup> La *Inmaculada* fue bendecida el 25-11-1617. El libro de Daza se publicó en 1628, pero estaría escrito a finales de 1618, pues las aprobaciones previas son de agosto y noviembre de 1619.

<sup>12</sup> Sobremonte (1660: 120v-121v) señala sus principales datos biográficos desde su toma de hábito en Olmedo y sus funciones como secretario provincial, comisario de la Real Chancillería, guardián de Ávila y Medina del Campo, etc. Tras su estancia en Roma fue visitador de la provincia de Burgos y ministro provincial (1627). Además fue cronista general de la orden y calificador del Santo Oficio. Por problemas de salud entre 1630 y 1640 vivió retirado en el convento vallisoletano, donde falleció y se enterró en su capilla mayor, a los pies de la imagen que tanto había promovido.

proceso apostólico para canonizar a Juana de la Cruz, mística y milagrosa monja que fue precuela de la M. Luisa.

El libro dedicado a la Inmaculada Concepción comienza transcribiendo el decreto *Sanctissimus Dominus noster* de Paulo V (12-09-1617), resultado de aquella primera misión diplomática y que imponía el silencio público a los maculistas. El decreto tuvo una particular interpretación en nuestro país y fue festejado como una victoria, también en Valladolid. El 25 de noviembre de ese año se recibió y consagró en el convento de San Francisco la imagen que había realizado Gregorio Fernández al tiempo que se instituía la cofradía que bajo su advocación se había ido fraguando,<sup>13</sup> encabezada por hombres principales y miembros de la Real Chancillería. Mientras se celebraba un *Te Deum* y procesión por su claustro, la Divina Providencia hizo que llegase la noticia del breve «y se tuvo por buen pronostico de la fundación desta cofradía aver llegado en la primera accion della» (Daza, 1628: 177-8).

Los primeros capítulos del libro de Daza presentan un discurso general en favor de la Pura Concepción, trazando su defensa desde la época apostólica. Daza repasa los distintos concilios, los doctores y santos canonizados y presta especial atención a las actuaciones de la orden seráfica hasta llegar a sus coetáneos, con referencias a Sosa y a Trejo. Al *sutil* Duns Escoto dedicó el capítulo quinto del que nos interesa —ya desde el título— que subrayase el milagro por el que una imagen mariana inclinó su cabeza en señal de agradecimiento por tal defensa (Daza, 1628, V: 37). De esta forma Daza comienza a explorar este sugerente mundo en el que el arte y la imagen, el texto y la erudición, la taumaturgia y las pruebas de veracidad se entrecruzan.

Llegados al capítulo octavo, el autor presenta uno de sus objetivos esenciales: publicitar la hermandad creada por Luisa de la Ascensión, religiosa clarisa del monasterio de Carrión de los Condes y mujer ascética que gozaba de una amplia fama e influencia espiritual y política.<sup>14</sup> Frente a las turbulencias vividas en torno a 1614:

Echó mano la divina Magestad de una mujer tan recogida y retirada en su rincón, que apenas ningún hombre la ha visto jamás la cara [...] tan devota deste sagrado misterio, que assi como supo lo que passava en Sevilla y Andalucía [...] hizo voto y juramento de tener y creer, que esta soberana Señora fue concebida sin pecado original; y añadió, que daría la vida por su defensa cada y quando que fuese menester, con la devoción y fervor de que yo soy testigo; cosas que el averlas yo visto, y palpado, despertaron mi tibieza, y animaron para escribir este libro (Daza, 1628: 67) (fig. 2).

<sup>13</sup> «Y aún no estaba acabada la imagen quando a la fama acudía mucha gente en casa del escultor [...] antes que se acabase se alistaron quarenta hombres principales y devotos desta Real Audiencia y Ciudad, y fundaron la cofradía que oy tiene».

<sup>14</sup> La biografía de Luisa Colmenares Cabezón, *La monja de Carrión* merece una mayor atención. Partimos de Miguélez (1890) y García Barriúso (1986). Además, Egido (1990), Márquez (2008), Rico (2015) y Bergonzini (2015: 64).



Fig. 2. Autoría desconocida, *Retrato de la M. Luisa de la Ascensión* (la Monja de Carrión) como *Santa Clara*, primer tercio del siglo XVII, Monasterio de Santa Isabel, Valladolid.

Luisa había empezado una campaña de misivas dirigidas al papa, al monarca y a otras muchas personalidades para defender la causa al tiempo que fundaba una Congregación de la Purísima Concepción. Junto a ella estaba el P. Daza como alentador y difusor de su mensaje, aunque discurriese por terrenos peligrosos.

Esta hermandad espiritual se difundió muy rápidamente, «que en sabiendo era obra suya, no se daban manos las gentes a entrar en ella». Sus miembros juraban —sin distinción de sexo ni estatus— cumplir unos estatutos básicos de cinco reglas esenciales (transcritas en Daza, 1628: 68) que buscaban establecer en último término una unidad católica, caritativa y de acción en favor del misterio. A ella dedicó Daza todo el capítulo noveno, dando cuenta de la ingente cantidad de personalidades que la integraban y que «firmaban de rodillas con lágrimas en los ojos, confessandose por indignos de ser admitidos» o jurando dar la vida en su defensa. El franciscano cifra en más de 80 000 personas las que en pocos años rubricaron su entrada en los libros abiertos a tal efecto, mientras que otras fuentes amplían esta cantidad hasta los 140 000 en 1625 (Miguélez, 1890: 41). Uno de los libros de rúbricas conservados —seguramente el más importante—<sup>15</sup> certifica el carácter global de esa hermandad y sociedad de juramentados y comienza con los miembros de la familia real.<sup>16</sup> El orden

<sup>15</sup> Biblioteca Nacional (BNE), MSS/8540. Otra copia en MSS/4011 (1625).

<sup>16</sup> Daza (1628: 70v-71) parece haber asistido el 4-06-1620 a la firma de Felipe III, cuatro de sus hijos (Felipe IV, María Ana, Carlos y Fernando), la princesa Isabel de Borbón y Filiberto de Saboya. Como lo hicieron

del libro manuscrito de la Biblioteca Nacional no sigue una jerarquización cronológica sino simbólica: por ejemplo, el siguiente folio se dedica al cardenal duque de Lerma, caído en desgracia desde hacía dos años.<sup>17</sup> A continuación aparecen las descalzas reales de Madrid, encabezadas por sor Margarita de la Cruz, tía de Felipe III (resumen bibliográfico en Bosch, 2019). El dato es relevante por la importancia del cenobio madrileño y la influencia de sor Margarita en la corte (a pesar del duque de Lerma), pero sobre todo por su papel en defensa de la Pura Concepción y por la presión ejercida sobre su sobrino y las altas esferas del poder. Además, su firma —acompañada por las del resto de la comunidad— es la más antigua de todas las que aparecen en el libro (9-06-1616), de modo que ha de tomarse el monasterio de las Descalzas Reales como el punto de partida de una campaña de adhesiones que se mantuvo durante casi tres lustros, y que utilizó a sor Margarita y a sor Luisa como abanderadas.<sup>18</sup> Desde luego, habrá que profundizar en estas conexiones claustrales y su influencia extramuros, ratificadas gracias a una amplia correspondencia epistolar (en buena parte recogida en el proceso inquisitorial contra la M. Luisa)<sup>19</sup> que certifica lo que dijo uno de sus defensores:

[...] es un grave indicio de la mucha virtud y del crédito universal que Nuestro Señor infundió en los corazones de toda Europa y América para que desearan de su correspondencia y comunicación las mayores personas della, emperadores, reyes, potentados, cardenales y todas las personas graves de estos reinos que con singular afecto la han escrito [a la M. Luisa] consultando con ella las causas de su alma y buenos aciertos de sus estados (BNE, MSS/6188, f. 207).

Recientemente se ha instalado en el Candilón de las Descalzas Reales una cruz de madera (n.º inv. 00615713) que perteneció a Luisa de la Ascensión, certificando esa relación y el interés por preservarla a pesar de las requisas inquisitoriales. Además de su pertenencia a la misma orden y de compartir intereses, es casi seguro que existie-

---

con su nombre de pila, Daza les pidió que incluyeran sus títulos y el monarca volvió al rubricar «con mucha devoción y gusto [...] que como Felipe con su persona, y como Rey con su reyno la defendería».

<sup>17</sup> Pudiera interpretarse como homenaje del entorno de la M. Luisa. Una carta escrita a Rodrigo Calderón por su confesor (Fr. B. de Radona, Carrión, 24-09-1605) le transmitía: «no ay oy en el mundo quien mas lo quiera [al Duque] que es la hermana Luisa porque muchas veces me dice balgame nuestra señora bendita (que es su manera de hablar esta) que no se que me tengo con el duque de Lerma que le ama mi alma con grandissimo amor», BNE, MSS/12859, f. 17v-18.

<sup>18</sup> Con Margarita de la Cruz, las Descalzas Reales fue el centro del movimiento mariano español de la primera mitad del siglo XVII (Sanz y Vilacoba, 2006: 798). Es curioso que el propio convento de Carrión de los Condes (el segundo en incorporarse) lo hiciera cinco meses después (20-10-1616). En la secuencia del libro se colocó en medio la adhesión de la Encarnación de Madrid y de Mariana de San José (31-10-1620).

<sup>19</sup> El calificador habla de la correspondencia con Felipe III y su mujer («escriveme muy a menudo que hemos de ser muy amigas», le dijo en 1609 la reina), de los infantes Carlos y Francisco, de las reinas de Francia y Hungría, de «Margarita de las Descalzas», así como de casi todos los nobles y prelados (García Barriúso, 1986: 97-8).

ron otros lazos personales: Luisa era nieta del músico Antonio de Cabezón y toda su familia participó en la vida de la corte. De hecho una tía fue dama de la princesa Juana de Portugal y su propia madre estuvo al servicio de la emperatriz María de Austria, madre de sor Margarita.

Volviendo al *Libro de la Purísima Concepción*, el P. Daza incluye una tan interminable como apabullante lista de prelados, dignidades y religiosos, la práctica totalidad de los grandes títulos nobiliarios y hasta doscientos conventos de frailes y monjas.

Dejando de lado el resto de los capítulos, en los que aborda los milagros conseguidos por la intercesión de la Purísima (incluidos los vividos por Daza en Palencia y Valladolid), destaca el capítulo XXIII, centrado en la imagen de la Concepción de San Francisco de Valladolid:

[...] han deseado tener en este convento una imagen deste sagrado misterio [...] hasta que en estos últimos tiempos, viendo la mucha contradición que en algunas partes hazían a este santo misterio y moviendo Dios los corazones de los religiosos determinaron de hacer lo que tanto deseaban y habiéndose informado de los mejores escultores que había en España para encomendarles esta obra, supieron que dentro desta ciudad había uno a medida de su deseo y vistas algunas cosas que había hecho se tomó resolución de dársela y sucedió tan bien que al cabo de siete meses que tardó en hacer esta santa imagen salió tal de sus manos que más parece obra de ángeles que de hombres; tuvo muchos socorros del cielo el artífice que la hizo, que se llama Gregorio Fernández porque conociendo lo mucho que importaba el buen acierto para tan santa obra antes de poner mano en ella confesó y comulgó y un sábado por devoción de la madre de Dios, habiendo primero dicho misa de su Purísima Concepción por el buen acierto de la imagen se comenzó, dando de rodillas un sacerdote los primeros nueve golpes, por devoción de la Virgen y continuándose la fábrica de la imagen se continuó la devoción de misas, oraciones y sacrificios no solo en esta ciudad y convento sino en otros de la misma provincia, especialmente en el de santa Clara de Carrión donde la madre Luisa de la Ascensión era abadesa, que sabiendo nuestros deseos y habiéndola pedido nos ayudase con oraciones lo hizo todo el tiempo que duró la fábrica de la imagen y particulares ejercicios de penitencia, comuniones y novenas; y con estas y con otras ayudas espirituales salió tan acabada y perfecta que parece venció en ella el arte a la naturaleza, hasta el dragón que tiene debaxo de los pies, que es lo menos, salió tan acabado que viéndole un perro en la casa del pintor donde se pintaba la imagen espantándose de él como si fuera vivo le estuvo ladrando desde lejos, sin osar llegarse a él hasta que al cabo de rato le acometió y mordió en una ala y en la cola, tan de buena gana que le señaló los dientes en ambas partes (Daza, 1628: 175v).

La amplia cita es un paradigma del relato sobre la imagen sagrada y sus expectativas a comienzos del XVII: ubica y justifica lo oportuno del encargo en un contexto de consolidación y discusión teológica y política, pero también señala la calidad del escultor como uno de los mejores del reino —el mejor, en palabras de Felipe IV (Martín González, 1980: 23)—, lo que acredita tanto su valía formal como su corrección

devota. Además, Fernández se preparó espiritualmente y la materialización de la talla se realizó entre sacrificios religiosos y oraciones propias y ajenas: la mano hábil —y la mano venerable y *medium*— fue guiada en su creación por la divinidad, la mano no humana y angélica. Al menos así lo parecía: el arte venció a la naturaleza. La narración, en clave de autoafirmación y propaganda, viene a sumarse a otros muchos semejantes recogidos tanto por Palomino como por otros escritores (Arias, 2011 y Arias, 2020: 311),<sup>20</sup> entre los que volvemos a encontrar pasajes de la vida de Juana de la Cruz que escribió Daza. Son varios los relatos similares que giran sobre obras de Fernández y todos ayudan a perfilar la opinión de *venerable* que poseyó en su época, tal como indicaron Palomino<sup>21</sup> y otros elocuentes testimonios.<sup>22</sup> Si algo hace excepcional al texto de Daza es que es rigurosamente contemporáneo, tanto que quién sabe si él mismo dio los primeros nueve golpes. Si Becerra fue «el artista de lo sagrado» en palabras de Tormo, Gregorio Fernández fue «el escultor de la religión».<sup>23</sup> Por eso el P. Daza desarrolla a continuación una justificación del icono sagrado y su correcto uso, con inevitables referencias a san Lucas.<sup>24</sup>

Fernández, como nuevo Zeuxis cuyas obras son capaces de engañar y provocar la reacción de canes —¿y humanos maculistas?—, parte de un naturalismo cuyo origen mismo es la Verdad (Pereda, 2017). Sin espacio para poder desarrollar esta idea, al menos merece la pena adelantar la trascendencia de esta *Inmaculada* en los cruciales planteamientos estéticos de los años centrales de esa década. Uno de los aspectos más evidentes está en la concepción (y construcción técnica) de la escultura como imagen revestida y la importancia concedida a la imitación de las telas, subrayada por la policromía y los efectos de las aplicaciones. Su corporeidad y el especial cuidado prestado al manto, túnica y encajes no solo se adecuaba perfectamente a lo que se esperaba de una imagen religiosa de uso procesional, sino que daba respuesta desde la pericia escultórica a los problemas de decoro que desde hacía décadas suscitaban las imágenes marianas tanto vestideras como revestidas. Con ellas, y con ese imaginario estético tan popular —caso de la *Soledad* de Becerra, con la que guarda tantos paralelismos—, es con las que hay que emparentar la obra de

<sup>20</sup> Una visión de síntesis bien esclarecedora en Portús (2016: 68-77).

<sup>21</sup> Palomino (1715-1724, III: 278) explicó que Fernández era considerado venerable, caritativo y piadoso y que antes de tallar imágenes religiosas siempre se preparaba espiritualmente «porque Dios le dispensase su gracia para el acierto».

<sup>22</sup> En 1751 se le calificó de «Benerable [...] cuyo cuerpo está entero» en la iglesia de los carmelitas calzados de Valladolid (Urrea, 2014: 24).

<sup>23</sup> Bosarte (1804: 192) lo alaba destacando su búsqueda de la belleza, la forma de vestir las figuras y la nobleza del estilo, bien lejos del arquetipo de artista castizo anclado en la paramera y creador de Inmaculadas feas y monótonas que perfiló Orueta.

<sup>24</sup> Relaciona la presentación pública de la talla con «el Evangelista San Lucas pintó la de la Sacratissima Virgen, y la dio a los Christianos para que la adorasen» (Daza, 1628: 178).

Fernández, por más que puntualmente utilizara algunos elementos procedentes de las estampas (Urrea, 2014: 79, especialmente en la parte inferior y el dragón). A ellas remite y a ellas supera como un *non plus ultra* escultórico,<sup>25</sup> anticipando sendas por las que transitarán escultores posteriores. A nuestro juicio, esta interpretación entre tradición y vanguardia naturalista/verista, viene a confirmar que el tema mariano fue además el cauce por el que transitaron conceptos sobre el uso de las imágenes y la propia concepción del arte —en este caso, la escultura—, algo que ya ha sido señalado para la pintura.

El juicio estético de Daza y de los contemporáneos de Fernández están en las anécdotas del que hoy mantiene parte de la historiografía. Así, la *Inmaculada* de Épila (Zaragoza) se alaba hacia 1625 de esta manera:

[...] tan artifiziosa que mas viva que talla parece habiendo esta Señora gastado muchissimo en procurar se le hiziese en Valladolid por un tan grande Artifize que asi por su maravillosa hechura como por el gasto y cuidado que puso en hacerla es obra tan peregrina que mueve a todos la devoçion misma que esta Señora tiene a su Comçeçion (Marco, 2013: 146).

La sacralización del proceso escultórico mismo<sup>26</sup> aseguraba su efectividad y tenía un espacio reservado en el discurso, pero no era una labor en solitario. A los curiosos que se aproximaban al taller para contemplar los progresos se sumaban los conventos y fieles expectantes —en sentido literal— a través de oraciones y sufragios, pues el encargo condensaba los deseos y anhelos colectivos.<sup>27</sup> Daza destaca uno: el de la M. Luisa de la Ascensión y sus monjas de Carrión. No podía haber en Castilla persona más devota ni milagrera, mejor intercesora, ni más famosa, con lo que tenía de autoridad, prestigio y publicidad para la empresa. Ello aseguró el resultado pero también su difusión, utilizando diversos canales como el de la hermandad inmaculista que ella promocionó y en la que se registraban cientos de personas semanalmente; canales que superaban las distancias geográficas, las rejas de las clausuras y hasta los océanos. La *Inmaculada* de Fernández nació y muy pronto se convirtió en su insignia fundamental. Ahí radica también parte del éxito del modelo.

<sup>25</sup> El pintor y canónigo cordobés Juan de Peñalosa describió la talla de la catedral de Astorga (1626) como «obra de mano de hombre mortal (pero inmortal en fama), persuadía a que era más divina que humana [...] Toda en fin bellísima, y donde parece que puso el non plus ultra y términos el arte admirable» (Peñalosa, 1996: 19).

<sup>26</sup> La *Inmaculada* que Andrés Solanes —estrecho colaborador de Fernández— hizo para La Santa Espina se acompañó con festividades marianas. Por ejemplo, el día de la Purísima, «con devoción y con ternura y digo que aquel día hizo el rostro» (Urrea, 2019: 188).

<sup>27</sup> Otro ejemplo muy similar ocurrió a Mariana San José (Madrid, 1645) fundadora de la Encarnación de Madrid respecto al encargo del *Atado a la columna* al mismo Gregorio Fernández; últimamente Arias (2019: 254) y Checa (2018: 96-8 y 115-8).



Fig. 3. Domingo de la Fuente, *Verdadero retrato de la Inmaculada Concepción de San Francisco de Valladolid*, 1618, Real Monasterio de Santa Clara, Carrión de los Condes, Palencia.

Hay elementos para creer que el discurso del P. Daza se ajustaba a la realidad. Sabemos, por ejemplo, que Gregorio Fernández fue cofrade de la cofradía de la Concepción de Valladolid y hermano de la congregación fundada por la M. Luisa. En su libro de firmas aparece su rúbrica junto a la del pintor Bartolomé de Cárdenas<sup>28</sup> (fig. 3).

El relato de Daza justifica también que la primera imagen que replica a la *Inmaculada* de Valladolid se colocase en 1619 en el presbiterio del convento de clarisas de Carrión de los Condes. Se trata de un verdadero retrato pictórico firmado por Domingo de la Fuente que tuvo que realizarse pocos meses antes y se envió como presente por su intervención.<sup>29</sup> La pintura sustituye a la escultura y es *testimonium* de ella. Por eso la (re)presenta con todo lujo de detalles, incluido el cordón franciscano de la aureola

<sup>28</sup> Se encuentran tras la larga dedicatoria y voto de la M. Ana de Austria, abadesa de Las Huelgas de Burgos e hija de don Juan de Austria, quien lo hace en su nombre y el de su comunidad, los doce monasterios dependientes (800 monjas) y resto de súbditos (15-07-1620), BNE, MSS/8540, f. 162. En el reverso está la jura de los franciscanos de Carrión (13-08-1620), por lo que probablemente Fernández firmase entre ambas fechas. Sobre Cárdenas, Urrea y Valdivieso (2017: 103-122).

<sup>29</sup> RETRATO DE NV[e]STRA S[eñora] DE LA CONCEPCION DE S[an] FRAN[cisco] DE LA CIVIDAD DE VALLADOLID y firma del pintor en su peana. En el marco se copiaron los primeros versos del *Tota pulchra es Maria* y la leyenda LA MADRE LVISA DE LA ASCENSION PVSO AQUÍ ESTE QVADRO A[ñ]O 1619. Sobre el pintor, Urrea y Valdivieso (2017: 161-2).

o las aplicaciones de pasamanería y joyeles que también describe Daza y conocemos por otras muchas pinturas y esculturas. Y por esto mismo, aunque en el convento se conservan dos excelentes obras de Gregorio Fernández —una *Piedad* (1620) y un *crucificado* (h. 1626) (Martín González, 1980: 182 y 186; Urrea, 1999b)—, la ausencia de una *Inmaculada* de talla hecha por el escultor o sus seguidores ha de justificarse por la consideración inicial de *unicum* que tenía la de Valladolid como fruto de un proceso devoto y simbólico exclusivo.

Otra temprana reproducción, en este caso escultórica y de piedra, fue mandada colocar expresamente por la M. Luisa sobre la puerta principal del convento carrionés «y me dixo lo hazía deseando que todos los que entrassen en aquel templo entrassen por la puerta de la Concepción de la Virgen, como quien entra confesando su preservación y pureza» (Daza, 1628: 67v). La renovación del convento es el testimonio mejor conservado de la fama que llegó a alcanzar la M. Luisa. La directa implicación de Felipe III y las cuantiosas limosnas ofrecidas por él y por otros muchos miembros de la corte se concretaron en un constante envío de dinero y obras de arte (Gómez, 2010: 71-116 y García, 2012: 593-609 y ss.), mantenido durante los primeros años del reinado de Felipe IV. Su templo (1614-1619) está cargado de inscripciones que acreditan la labor de sor Luisa como recuerdo y reclamo. Este carácter propagandístico y la vinculación con el ambiente cortesano se manifiesta en una amplia e inusual fachada clasicista que aún merece un estudio detenido. Sus esculturas debieron de realizarse inmediatamente antes de 1619, pues parece que ya estaban colocadas durante la consagración del templo el 13 de enero. Esa cita se solemnizó aún más con el voto y juramento en defensa de la Concepción virginal de María que la villa hizo en el mismo templo al día siguiente. Frente al atrio de entrada se formó un castillo de fuegos artificiales defendido por musulmanes culminado con un gigante con maza que representaba el Pecado original y que se consumió tras la señal del *Ave María*: «vino de inprovisto un cohete por el aire, enviado de parte de una ymagen pequeña de Nuestra Señora de la Concepción que estaba enfrente del castillo, puesta en lo alto del remate de la puerta nueva de la iglesia» (Cisneros y Tagle, 1629, 73-85). A estas fiestas acudió el P. Daza, quien, como hombre de confianza de Luisa, había supervisado la construcción del templo desde sus inicios.

De esta forma arranca también la difusión de la imagen, que en muy pocos meses comenzó a fructificar, empezando quizás por la escultura de Salamanca («del mismo tamaño, altura, perfección y ropaje») y, muy próxima, la de la Encarnación de Madrid, Monforte de Lemos, etc. Todas siguen el mismo modelo icónico pero con distintas variantes que habrá que analizar: cambian detalles, cambian peanas (y por ello parte de su significado, haciendo desaparecer el dragón), mutan ciertos colores y, lo que es más importante, se da paso a una nueva generación de historias autónomas (Carboneras de Madrid, Castroverde, etc.).



Fig. 4. Jerónimo López Polanco, *Inmaculada (Nuestra Señora de la Paloma)*, c. 1622, Museo Diocesano de Arte Sacro, Las Palmas de Gran Canaria.

Si desde Valladolid se siguieron produciendo esculturas de este tipo durante casi toda la centuria<sup>30</sup> en distintos formatos y para distintos usos, la difusión a través de verdaderos retratos y otras composiciones iconográficas demuestra su inmediata aceptación. El contexto cortesano y madrileño desempeñó en ello un papel esencial y desde allí también se replicó y reelaboró a partir de los años veinte (fig. 4).

Sin espacio ahora para poder desarrollarlo, pongamos como ejemplo el de las *Inmaculadas* de Jerónimo López Polanco, uno de los más tempranos y destacados pintores madrileños que reelaboraron el modelo escultórico. Sus obras para Dueñas (Palencia) y Las Palmas de Gran Canaria son el muestrario de un fecundo viaje. Sobre la última de las pinturas (1622) se ha planteado incluso un destino americano, pues consta en el testamento del pintor varias partidas de pinturas con tal fin (Sánchez, 1998: 177; Rosario, 2004). Lo cierto es que su propietario, el canónigo Juan Fernández de Oñate, era natural de Alaejos (Valladolid) (Cazorla, 1992: 94) y pasó a su capilla de la catedral canaria tras hacerlo por su morada. Del espacio doméstico al altar, como la *Inmaculada* que preside la sala del *Milagro de san Francisco de Asís* del imponente lienzo de

<sup>30</sup> En las condiciones impuestas a Andrés Solanes en 1623 para hacer una *Inmaculada* se especificó que fuese del «tamaño de las demás que an salido desta ciudad [...] con un dragón a los pies con su hurna y rayo y su luna a los pies como se azen las demás» (Urrea, 2014: 205).

José Juárez (Museo Nacional de Arte, México), formando parte de un ejercicio metapictórico y simbólico tan habitual en este artista novohispano. Además de ilustrar a la perfección este viaje —tanto como las esculturas que Fernández envió a Lima— y los recursos visuales que Juárez tenía a su alcance, se remarca la defensa del dogma por parte de la orden como «la cosa más ilustre que pudo suceder a esta sagrada religión» (Daza, 1628: 182).

Volvamos por un instante a Jaén y a la *Inmaculada* de su catedral. Alonso de Mena se comprometió a seguir «los modelos que de ello hay» (Galiano, 2007: 135). Queda demostrado que el modelo ni era tan extraño en Nueva España o Lima ni en la capital andaluza. Al fin y al cabo, su promotor, el obispo Baltasar de Moscoso y Sandoval, pertenecía a la hermandad de inmaculados de sor Luisa y conocía las réplicas escultóricas y pictóricas que estaban en plena expansión. Era la misma imagen que aparece —más o menos elaborada— en conocidas representaciones de la defensa de la Inmaculada por la monarquía como uno de los pilares de la *pietas* hispánica y habsbúrgica (fuese Felipe III en la sarga de la Universidad de Salamanca o su hijo en la de Pedro Valpuesta del Museo de Historia de Madrid). El foco de atención en ambos casos se ha fijado en la representación de los monarcas. Nosotros deseamos orientarla algo más arriba, hacia esa imagen que nació en el taller de Gregorio Fernández gracias a las oraciones de una monja de Carrión.

Imagen y relato, medallas y copias pictóricas viajaron, se transformaron y globalizaron, confirmando que «el estudio de las copias y transformaciones continúa siendo una de las grandes tareas por realizar en este campo de la historia de las imágenes» (Freedberg, 2011: 153).

## BIBLIOGRAFÍA

- AMIGO VÁZQUEZ, Lourdes (2005): «Entusiasmos inmaculistas en el Valladolid de los siglos XVII y XVIII», en *La Inmaculada Concepción en España. Religiosidad, historia y arte*, 409-443, San Lorenzo de El Escorial: RCU Escorial-M.<sup>a</sup> Cristina.
- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel (2011): «“La copia más sagrada”: la escultura vestidera de la Virgen de la Soledad de Gaspar Becerra y la presencia del artista en el convento de Mínimos de la Victoria de Madrid», *Boletín de la Real Academia de la Purísima Concepción*, 46: 33-56.
- (2019): «“A las arterias solo les falta el pulsar...” Aproximación a la escultura policromada en dos fundaciones monásticas reales», en *La otra corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*, 246-259, Madrid: Patrimonio Nacional.
- (2020): *Gaspar Becerra en España. Entre la pintura y la escultura*, Astorga: C. E. Astorganos Marcelo Macías e Instituto de Estudios Giennenses

- BERGONZINI, Massimo (2015): *Il culto mariano e immaculista della monarchia di Spagna: l'ambasciata romana di D. Luis Crespi de Borja (1659-1661)*, Oporto: CITCEM.
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge (1974): «Escultura montañesina en el virreinato del Perú», *Archivo Hispalense*, 57, 95-120.
- BOSARTE, Isidoro (1804): *Viage artístico a varios pueblos de España*, I. Madrid: Imprenta Real.
- BOSCH MORENO, Victoria (2019): «Sor Margarita de la Cruz», en *La otra corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*, 111-115. Madrid: Patrimonio Nacional.
- CALDERÓN, Fr. Francisco (2008): *Primera parte de la Crónica de la santa Provincia de la Purísima Concepción*, Hipólito Barriguín (ed.), Valladolid: Diputación de Valladolid.
- CAZORLA LEÓN, Santiago (1992): *Historia de la Catedral de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria: R. S. Económica de Amigos del País.
- CHECA CREMADES, Fernando (2018): «“Aquí está Dios”. El Real Monasterio de la Encarnación de Madrid, teatro de la Contrarreforma habsbúrgica», en *La Piedad de la Casa de Austria. Arte, dinastía y devoción*, Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez (dirs.), 87-122, Gijón: Trea.
- CHUQUIRAY GARIBAY, Javier (2015): *La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII. El caso del grupo de la Sagrada Familia de Pedro Muñoz de Alvarado*, Lima: UNM de San Marcos, disponible en línea en <<https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/4480>> (última consulta: 10 de octubre de 2022).
- (2019): «El escultor Pedro Muñoz y la impronta de Gregorio Fernández en su obra limeña», en *Pinceles y gubias del barroco iberoamericano* (VII), M.<sup>a</sup> Ángeles Fernández, Carme López e Inmaculada Rodríguez (eds.), 275-287, Santiago de Compostela-Sevilla: Enredars-Andavira
- CISNEROS Y TAGLE, Juan (1629): *Recopilación de las grandezas y antigüedades de la muy noble villa de Carrión* (manuscrito), Real Academia de la Historia, Col. Salazar, ms. H-14.
- DAZA, Fr. Antonio (1628): *Libro de la Purissima Concepcion de la Madre de Dios en el qual a lo Historial y Teólogo se tratan las cosas más principales que acerca deste Misterio han sucedido en el mundo*, Madrid: viuda de Luis Sánchez.
- EGIDO, Teófanos (1990): «Religiosidad popular y taumaturgia del barroco (Los milagros de la monja de Carrión)», en *Actas del II Congreso de Historia de Palencia. III*, 11-39, Palencia: Diputación de Palencia.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.<sup>a</sup> Antonia (1998): *Patrimonio perdido. Conventos desaparecidos de Valladolid*, Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.
- (2021): «La desaparición del convento: su repercusión urbana y la dispersión de su patrimonio mueble», en *El convento de San Francisco de Valladolid. Historia y memoria*, 135-149, Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.
- FREEDBERG, David (2011): *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid: Cátedra.
- GALIANO PUY, Rafael (2007): «Las esculturas de la catedral de Jaén (S. XVII). Corpus documental y fotográfico», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 195: 121-190.

- GARCÍA BARRIÚSO, Patrocinio (1986): *La Monja de Carrión. Sor Luisa de la Ascensión Colmenares Cabezón (Aportación documental para una biografía)*, Madrid: Monte Casino
- GARCÍA GARCÍA, Lorena (2013): *Evolución del patrimonio religioso en Carrión de los Condes, Palencia, desde la Baja Edad Media hasta nuestros días*, tesis doctoral, Valladolid: Universidad de Valladolid, disponible en línea en <<https://uvadoc.uva.es/handle/10324/3026>> (última consulta: 10 de octubre de 2022).
- GILA MEDINA, Lázaro (2013): «Alonso de Mena y Escalante (1587-1646). Escultor, ensamblador y arquitecto», en *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Lázaro Gila Medina (coord.), 17-82, Granada: Universidad de Granada.
- GÓMEZ PÉREZ, Enrique (2010): *El Real Monasterio de Santa Clara de Carrión de los Condes*, Palencia: Cálamo
- GONZÁLEZ TORNEL, Pablo (2021): *Ver es creer. La Inmaculada Concepción y España en el siglo XVII*. Madrid: CSIC.
- LÁZARO DAMAS, M.<sup>a</sup> Soledad (2009): «El programa iconográfico de la portada norte de la Catedral de Jaén y su vinculación con el escultor granadino Alonso de Mena», *Códice*, 22: 7-27.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo (3 de noviembre de 1949): «Imágenes de Gregorio Hernández en Lima», *El Comercio*, n.º 58.027, 4.
- MARCO GARCÍA, Víctor (2013): «“Con la mayor hermosura y arte”. Pinturas de Juan Ribalta para los Condes de Aranda», *Ars Longa*, 22: 143-158.
- MÁRQUEZ DE LA PLATA, Vicenta M.<sup>a</sup> (2008): *Mujeres pensadoras: místicas, científicas y heterodoxas*, Madrid: Castalia.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1980): *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid: Ministerio de Cultura.
- MIGUÉLEZ, Manuel F. (1890): *Un proceso inquisitorial de alumbrados en Valladolid o Vindicación y semblanza de la monja de Carrión*, Valladolid: Luis N. de Gaviria.
- PALOMINO, Antonio (1715-1724): *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid: Lucas Antonio de Bedmar.
- PEINADO GUZMÁN, José A. (2014b): «La iconografía inmaculista de Alonso de Mena y su escuela en Granada», *Iberian*, 9, 55-73.
- (2014): «La Inmaculada Concepción en Granada», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 45, t. 23: 7-368.
- PEÑALOSA Y SANDOVAL, Juan de (1996): *Relación de las fiestas que celebraron en la ciudad de Astorga, el obispo y su cabildo, Marqués y su ciudad, en el voto y solemnidad de la Purísima Concepción de Nuestra Señora*, Astorga: Museo de la Catedral.
- PEREDA, Felipe (2017): *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el Siglo de Oro*, Madrid: Marcial Pons.
- PORTÚS, Javier (2016): *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*, Madrid: Museo Nacional del Prado.
- RAMOS SOSA, Rafael (2018): «Ver con la vista de la imaginación. La escultura: entre el icono y la belleza», en *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*, Ramón

- Mújica, Luis E. Wuffarden y Juan D. Bendezú (coords.), 269-308, Lima: Banco de Crédito del Perú.
- RAVÉ PRIETO, Juan L. (2010): *San Luis de los Franceses*, Sevilla: Diputación de Sevilla.
- RICO CALLADO, FRANCISCO L. (2015): «La Inquisición y las visionarias clarisas del siglo XVII: el caso de sor Luisa de la Ascensión», *Bulletin of Spanish Studies*, 92/5: 771-790.
- ROSARIO LEÓN, M.<sup>a</sup> Teresa del (2004): «Nuestra Señora de la Paloma», *La Huella y la Senda*, catálogo de exposición, 529-531, Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Diócesis de Canarias.
- SÁNCHEZ DÍEZ, Carlos (1998): «Un retrato de Juan de Briviesca por Jerónimo López Polanco», *Archivo Español de Arte*, 282: 172-178.
- SANZ DE BREMOND, Ana y VILACOBIA, Karen M.<sup>a</sup> (2006): «Siguiendo el espíritu de Santa Clara: Sor Margarita de la Cruz, la monja infanta», en *El Franciscanismo en Andalucía. Clarisas, Concepcionistas y terciarias regulares*, 787-804, Córdoba: A. H. de Estudios Franciscanos.
- SCHENONE, Héctor (2008): *Santa María. Iconografía del arte colonial*, Buenos Aires: Educa.
- SOBREMONTÉ, Fr. Matías de (1660): *Noticias cronographicas y topographicas [...] de San Francisco de Valladolid*, Biblioteca Nacional, MSS/9351.
- STRATTON, Suzanne (1988): «La Inmaculada Concepción en el arte español», *Cuadernos de arte e iconografía*, 1, 2: 3-128.
- URREA, Jesús (1999). *Gregorio Fernández 1576-1636*, Madrid: Fundación Santander Central Hispano.
- (1999b): «Cristo crucificado», *Memorias y esplendores* (catálogo de la exposición), 337, Palencia: Las Edades del Hombre.
- (2014): *El escultor Gregorio Fernández 1576-1636 (apuntes para un libro)*, Valladolid: Universidad de Valladolid.
- (2019): *Estudios de arte y sociedad en Valladolid (siglos XVI-XIX)*, Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.
- URREA, Jesús y Enrique VALDIVIESO (2017): *Pintura barroca vallisoletana*, Sevilla: Universidad de Sevilla y Universidad de Valladolid.
- VARGAS UGARTE, Rubén (1963): *Los jesuitas del Perú y el arte*, Lima: Gil.



# Alberta de Barrasa, camarera mayor de Vittoria Colonna y la Inmaculada de Gregorio Fernández. Arte, piedad y signos de poder<sup>1</sup>

JOSÉ JAVIER VÉLEZ CHAURRI<sup>2</sup>

*Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea*

El 4 de enero de 1652 a las tres de la mañana moría en su casa de Miranda de Ebro Alberta Eguíluz Barrasa y Cárcamo, «en la postrera edad de la vida (y) sin hijos que subcedan en mis bienes». <sup>3</sup> Nadie de su familia había alcanzado título de nobleza, pero cargos de confianza como los de mayordomo, aya o camarera que ella, su padre y hermanos ocuparon en el servicio a los almirantes de Castilla la situaron en un puesto privilegiado de la sociedad del Antiguo Régimen durante los reinados de Felipe III y Felipe IV. Como camarera de Ana de Mendoza y Mendoza y de Vittoria Colonna, duquesas de Medina de Rioseco y esposas de los almirantes, comprendió el valor representativo de las artes y la importancia de los signos de preeminencia y poder. Para valorar a tan singular mujer analizaremos su promoción artística, la posesión de tallas y pinturas, sus redes familiares y la manera en que mostró su religiosidad y prestigio a través de su capilla funeraria o la fundación del mayorazgo. Su temprana viudedad, la devoción por la Inmaculada, el orgullo del linaje, los bienes atesorados en vida y el servicio en la casa de los Enríquez son las claves por las que discurrió su dilatada vida. <sup>4</sup>

<sup>1</sup> Este capítulo se ha llevado a cabo en el marco del proyecto de investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España PID2020-114496RB-100, «Disrupciones y continuidades en el proceso de la modernidad, siglos XVI-XIX. Un análisis multidisciplinar (Historia Arte, Literatura)», y del Grupo de Investigación del Gobierno Vasco IT1465-22, «Sociedades, Procesos, Culturas (siglos VIII-XVIII)».

<sup>2</sup> <<https://orcid.org/0000-0001-6079-0137>>.

<sup>3</sup> Archivo Histórico Provincial de Burgos (AHPB), Protocolos Notariales (PN), Rodrigo Gobantes, n.º 4097, año 1652, f. 631v y 644. Testamento, inventario y tasación de los bienes de Alberta de Barrasa, f. 600-800 (en adelante, Testamento). Se conservan varios traslados, uno en el Archivo Municipal de Miranda de Ebro (AMME), sig. H00276-008, que incluye la aceptación del convento de San Francisco de Miranda de las fundaciones y mandas.

<sup>4</sup> Sobre Alberta de Barrasa, Vélez, 1992. Añadimos ahora nuevos datos y una visión acorde a las actuales líneas de investigación sobre arte y mujer (las más recientes: Blasco y otros, 2021; Vélez y Erkizia, 2022).

## DEL SERVICIO A LAS DUQUESAS DE MEDINA DE RIOSECO A LA MIRANDA DE EBRO RURAL

Alberta alcanzó el cargo de camarera mayor de las duquesas gracias a la mediación de su padre, Juan de Eguíluz y Barrasa, natural de Salinas de Añana, quien ya servía a los Enríquez como mayordomo.<sup>5</sup> Del matrimonio entre Juan de Eguíluz y la mirandesa Alberta de Cárcamo, nacieron además de Alberta<sup>6</sup> otros cuatro hijos: Fernando, Juan, María y Diego. Fernando fue caballero de Calatrava, alcalde de la fortaleza de Lucena y camarero del VI duque Cardona;<sup>7</sup> Juan, obtuvo el hábito de Alcántara, fue mayordomo del duque de Cardona y después camarero y secretario del Juan Alfonso Enríquez, IX almirante, y administrador de sus estados;<sup>8</sup> María estuvo al servicio de la familia como «aya del señor Almirante» Juan Gaspar Enríquez y contrajo matrimonio con Juan Ocón, mayordomo de Vittoria Colonna;<sup>9</sup> el franciscano fray Diego de Barrasa llegó a ser consultor y calificador de la Inquisición, provincial de Cantabria, reformador apostólico y comisario general de su orden.<sup>10</sup> Durante décadas Alberta de Barrasa, su padre y dos de sus hermanos sirvieron a los Enríquez en un denso entramado de red social familiar.

Alberta había nacido en Salinas de Añana en el seno de una familia de la hidalguía local, de la que tenemos noticias desde finales del siglo xv y cuyos miembros fueron alcaldes de hermandad, recaudadores o jurados (Pozuelo, 2007: 4, 276, 329, 414 y 606).<sup>11</sup> Fue bautizada en la parroquia de Santa María de Villacones, donde estaban enterrados sus padres y antepasados.<sup>12</sup> El ascenso social de la familia la llevó a contraer matrimonio con Simón Rodríguez de Lorenzana, natural de León, ciudad donde residió algún tiempo como parroquiana de San Isidro. Su marido falleció en 1602 y,

<sup>5</sup> Testamento, f. 600. En 1583 fue alcalde ordinario de la villa salinera y en 1584 regidor. Archivo del Territorio Histórico de Álava 008-004-01, f. 1-6. Hacia 1575 era familiar de la Inquisición (Simón Díaz, 1946: 94).

<sup>6</sup> Los abuelos paternos de Alberta fueron Diego de Eguíluz y Juana García de Barrasa, de Salinas de Añana, y los maternos Hernando de Cárcamo y Juana de Angulo y Frías, de Miranda de Ebro. Archivo Histórico Nacional (AHN), Órdenes Militares (OO. MM.), Caballeros de Alcántara, exp. 453. Genealogía de Juan de Eguíluz Barrasa, presentada para su ingreso en la orden de Alcántara en 1621.

<sup>7</sup> AHN, OO. MM., Caballeros de Calatrava, exp. 242. Genealogía de Fernando Barrasa y Cárcamo García de Barrasa y Angulo y Frías para su ingreso en la orden de Calatrava en 1619. Era natural de Salinas de Añana, falleció en 1625 y fue enterrado en la capilla de San Diego del convento de San Francisco de Lucena; aunque se ha indicado que es sobrino de Alberta, se trata de su hermano (Serrano, 2018: 80 y 90).

<sup>8</sup> AHN, OO. MM., exp.453. Caballeros de Alcántara, exp. 453, año 1621.

<sup>9</sup> Testamento, f. 601v.

<sup>10</sup> *Ibidem*, fray Diego nació en Salinas de Añana en 1572.

<sup>11</sup> En la parroquia de Santa María se conserva una custodia renacentista, donada por Pedro López de Barrasa, obra del platero Alonso de la Hoz.

<sup>12</sup> Testamento, f. 611. Alberta nació en esa localidad alavesa y no en Italia (Mauro, 2021: 200) y María, aya del almirante, es su hermana.

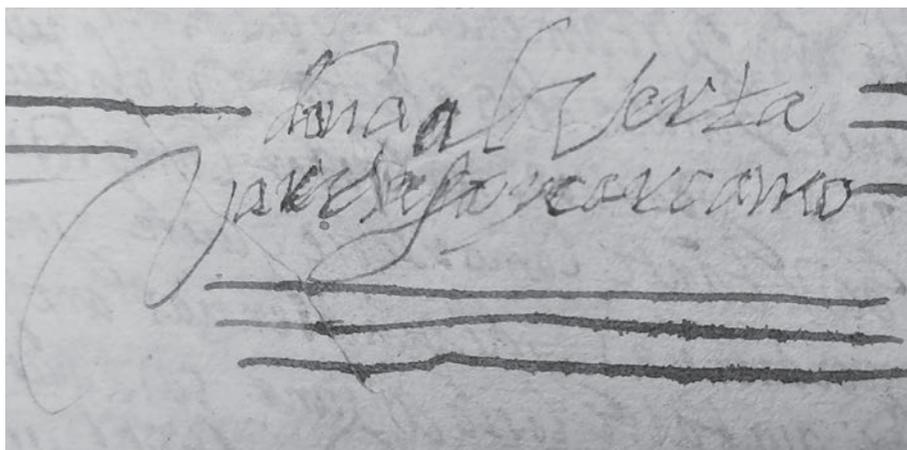


Fig. 1. Firma de Alberta de Barrasa de 1649. AHPB, PN, Rodrigo Gobantes, n.º 4097, f. 643v (Testamento, inventario y tasación de los bienes de Alberta de Barrasa, año 1652).

aunque los Lorenzana tenían panteón en la parroquia de Santa Ana, fue enterrado en el convento de San Francisco.<sup>13</sup> La ausencia de hijos y viudedad contribuyeron a su independencia, promoción personal y enriquecimiento (Alegre: 2022), situación que le permitió llevar a cabo obras pías, otras de promoción artística y adquirir una capilla para su enterramiento en Miranda de Ebro, muy lejos de su marido.

A finales de la década de los treinta, tras una vida al servicio de las duquesas de Medina de Rioseco, se acercó en Miranda de Ebro como parroquiana de la iglesia de San Juan Bautista. En esta villa, donde nació su madre, tenía fuertes lazos con los Velandia, en particular con Clara, Lope, caballero de Calatrava, y Gaspar de Velandia Arellano, colegial en Bolonia, y con otros personajes de gran proyección como fray Pedro de Urbina y Montoya, virrey y arzobispo de Valencia y luego de Sevilla.<sup>14</sup> Alberta dictó su testamento el 12 de mayo de 1649, «estando en su cama, a muchos días, con algunos achaques y en su juicio» (fig. 1). Aún vivió otros dos años y medio y finalmente falleció con «mucha edad», el 4 de enero de 1652 a las tres de la mañana.<sup>15</sup>

Alberta Barrasa consiguió el puesto de camarera mayor de Ana de Mendoza y Mendoza, esposa de Luis II Enríquez de Cabrera, duque de Medina de Rioseco y VII almirante de Castilla.<sup>16</sup> Tras la muerte de ambos en Valladolid, el almirante en 1596 y su esposa un año antes, pasó a servir a la nueva duquesa Vittoria Colonna, quien

<sup>13</sup> *Ibidem*, 617v. Sus cuñados eran Isidro y Jacinta.

<sup>14</sup> Fray Pedro de Urbina vivió en Miranda de Ebro y allí fundó una importante obra pía. A instancias de Alberta, acogió a Agustín Barrasa Varona, que había sido criado por ella. Testamento, f. 615.

<sup>15</sup> Testamento, f. 615, 643v y 644.

<sup>16</sup> Sobre los Enríquez: Ortega (1999), Ceballos-Escalera (2006) y Agüero (2018).

había contraído matrimonio con Luis III Enríquez de Cabrera y Mendoza, futuro VIII almirante. El cargo que desempeñó era de mucha confianza, pues tenía que asistir directamente a la duquesa en cuestiones tanto públicas como íntimas, detentaba autoridad sobre el resto de los miembros de la casa y recibía salario y otras mercedes honoríficas y materiales (López-Cordón, 2003: 130).

La prematura muerte en 1600 del VIII almirante y la minoría de edad de Juan Alfonso Enríquez, hijo de Vittoria, dejó en manos de esta el control de los estados familiares, quien los administró con rigor y firmeza y evitó su ruina (Sobaler, 2021: 135, 136 y 144).<sup>17</sup> Su camarera mayor estuvo a su lado en Medina de Rioseco, Valladolid y Madrid, donde ambas se establecieron tras el traslado de la corte y Alberta tuvo casa de forma estable hasta al menos 1642, diez años después de la muerte de su señora.<sup>18</sup> Con la mayoría de edad de su hijo, Vittoria Colonna se dedicó a la piedad y al apoyo a comunidades religiosas, como el convento de San José de Medina de Rioseco (Ferrerro, 2000: 169-75). Esta situación permitió a Alberta Barrasa conocer de primera mano las costumbres, gustos y signos utilizados por las élites para mostrar la imagen de distinción que años después trató de imitar en Miranda de Ebro.

Acreditan la estrecha relación con los Enríquez y sus esposas unas palabras de Alberta de Barrasa reconociendo haber recibido «mercedes y favores» de los duques, las duquesas y de Juan Alfonso Enríquez, futuro almirante, «a quien amé y respeté particularmente».<sup>19</sup> En su testamento Vittoria Colonna recuerda con mucho cariño a sus criadas más cercanas y especialmente a Alberta, de quien dice «ha muchos años que me sirbe cuidando de mi salud y regalo con el amor y celo [ ... ] y yo la e estimado y estimo por su sangre, virtud y buenas artes».<sup>20</sup> Otra prueba más del vínculo establecido entre ellas es su nombramiento como depositaria de los bienes de la duquesa registrados en su inventario. Este se celebró en 1634 con la presencia de Alberta y su hermano Juan de Eguíluz Barrasa.<sup>21</sup>

Las posesiones heredadas en León, Miranda de Ebro y Salinas de Añana, y su cargo de camarera le permitieron alcanzar una holgada situación económica, ya que llegó a

<sup>17</sup> La duquesa viuda tuvo una gran actividad, «sirviendo a la reina, regalando a los reyes y al valido, resolviendo los negocios de la casa, recibiendo a los nobles y embajadores que visitaban la corte».

<sup>18</sup> En 1642 Alberta firmaba en Madrid una escritura de censo, Testamento, f. 603. La duquesa vivió en Madrid en el palacio levantado frente al convento de San Noberto y mandó construir La Huerta en el Paseo Recoletos. Agüero, 2016: 144-5. Agüero, 2019: 82-93.

<sup>19</sup> Testamento, f. 601v.

<sup>20</sup> Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), PN. Francisco Testa, 2689, f. 1338-1338v y 1343. La condesa la dejó entre otros bienes, mil ducados de renta anuales, una tapicería, su cama, alfombras, ropa de servicio y plata. Mauro, 2021:199-200.

<sup>21</sup> Burke, 1997: 297 y 97v del inventario. Por nombramiento de Juan Alfonso Enríquez, su camarero Juan de Eguíluz Barrasa representaba a Feliche Enríquez, hija de Vittoria. AHPM, PN. Mateo Sanz, 6415, f. 84. Agradezco estos datos a Cristina Agüero Carnerero. Alberta tenía en su poder una copia del testamento de Vittoria Colonna como garantía de lo que en él había recibido. Testamento, f. 667.

tener veintiocho millones de maravedís y cuatrocientos treinta y nueve doblones de oro.<sup>22</sup> Con estos recursos fundó un mayorazgo, varias obras pías, compró inmuebles y llegó a ser prestamista de nobles como el duque de Segorbe (Serrano, 2018: 90), el III marqués de Valderrábano, Inés de Toledo Colonna, viuda del II marqués de Cerralbo, el I conde de Humanes, el VII conde de Oropesa y su esposa la VI condesa de Alcaudete, el III conde de Molina de Herrera, y Pedro Nuño Colón de Portugal, VI duque de Veragua y almirante mayor de las Indias;<sup>23</sup> incluso llegó a prestar puntualmente a los propios almirantes de Castilla.

LOS SIGNOS DEL PODER: «SER COSA COMBENIENTE Y ONRRADA FUNDAR  
VÍNCULOS Y MAYORAZGOS PARA LA CONSERVACIÓN DE LAS FAMILIAS  
Y NOBLES APELLIDOS»

La fundación del mayorazgo, las obras pías, la ostentación de las armas familiares y la ceremonia y preeminencia en ciertos lugares como iglesias y capillas fueron signos de identidad del estamento más privilegiado del Antiguo Régimen. A distinta escala respecto a la gran nobleza o los pequeños títulos, también Alberta Barrasa acumuló varios signos de distinción.<sup>24</sup> Vinculó sus bienes, colocó sus armas en varios lugares y objetos, ayudó con sus obras pías a jóvenes de Miranda y Salinas de Añana y dispuso una solemne ceremonia funeraria.

Decidió instituir un mayorazgo, «por ser cosa conveniente y onrrada [...] para la conservación de las familias y nobles apellidos [...] y para memoria y agradecimiento que se debe a los fundadores».<sup>25</sup> Formaban parte del mismo sus censos, casas en Salinas de Añana y Miranda de Ebro, la capilla del convento de San Francisco de Miranda, las misas, capellanías y obras pías, y las rentas dejadas a sus criados. Todo lo legó a su sobrina María de Eguíluz Barrasa y Ocón, hija de su hermana María y de Juan Ocón.<sup>26</sup>

Las armas del linaje, expuestas en casas, capillas y ornamentos, reflejaban su historia y honor. Alberta no fue ajena al uso propagandístico de la heráldica, colocó sus emblemas en la capilla de la Inmaculada y en lámparas, ornamentos y ajuares que entregó al convento de San Francisco y la parroquia de San Juan de Miranda de

<sup>22</sup> Testamento, f. 631v y 668v. En censos poseía 28 424 000 maravedís que anualmente le rendían 1 422 000 maravedís. De los doblones de oro, 308 eran de dos escudos, 96 de cuatro y 35 de ocho.

<sup>23</sup> Testamento, f. 602-603. Las escrituras de censo están fechadas entre 1626 y 1635.

<sup>24</sup> Lo mismo hicieron otras dos mujeres contemporáneas de Alberta Barrasa, en el País Vasco, Mariana Vélez Ladrón de Guevara (Vélez, 2022) y María de Lazcano (Benito, 2022: 218-22).

<sup>25</sup> Testamento, f. 321v.

<sup>26</sup> *Ibidem*, 636v-637. En segundo lugar del orden sucesorio estaba el hijo de su sobrina Juan de Eguíluz Barrasa Ocón, y en tercer lugar su otra sobrina Catalina de Eguíluz Barrasa Ocón. El mayorazgo recayó más tarde en los condes de Murillo de Río Leza y después en los de Bornos.



Fig. 2. Escudo de armas con los cuarteles de las familias Eguíluz, Barrasa, Cárcamo y Angulo, en la Capilla de Alberta de Barrasa, Antiguo convento de San Francisco (hoy iglesia de los Sagrados Corazones), Miranda de Ebro, Burgos.

Ebro. Como era frecuente, obligó a sus herederos a usar «el apellido y harnas de la noblísima sangre de eguíluz y barrasa de quien yo deciendo», por delante de las propias.<sup>27</sup> La capilla ostenta hoy dos escudos con esas armas en los cuarteles primero y tercero, y se han incluido en el segundo y cuarto las de la rama materna: Cárcamo y Angulo (fig. 2); en los tres primeros se han añadido además las cruces de Calatrava y Alcántara.

Reflejo de su religiosidad trentina, que demandaba una fe acompañada de obras, y en consonancia con los usos de las élites del siglo XVII, Alberta proporcionó ayudas a jóvenes de Miranda de Ebro y Salinas de Añana. Pagó los estudios de Teología y Artes en el colegio de San Juan Bautista de la Universidad de Alcalá, conocido como de los Vizcaínos, a Francisco Eguíluz, dotándole con mil cien reales anuales durante siete años (Vidal-Abarca, 1992: 266) e instituyó dos obras pías, una con la misma cantidad, para que dos jóvenes estudiaran en Salamanca, Alcalá o Valladolid «ciencia de hartes, theoloxia, canones e leies», y otra para dotar a seis huérfanas con dos mil doscientos reales cada una.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> *Ibidem*. Las armas de los Eguíluz son: «un escudo blanco y en medio una encina y en el lado derecho dos lobos que caminan distintos uno de otro y en el lado yzquierdo dos calderas negras distintas una encima de otra y la orla aspas amarillas en campo rasso», y las de Barrasa «son un escudo rojo y en él siete leones de oro rapantes en al medio una espada desnuda que divide los seis de ellos y su punta estriba sobre el bajero de todos y la orla son unas aguas en campo blanco».

<sup>28</sup> Testamento, f. 619v y 620.

Es bien conocida la preocupación de las élites por el lugar que debían ocupar en procesiones y ceremonias o por la ubicación de sus capillas, escudos y estrados, lo que, en muchas ocasiones, acabó en pleitos (Polo, 2019). Alberta no descuidó estos aspectos y demandó la colocación de un estrado en su capilla para que sus patronos «se sienten y acomoden en él a oyr los sermones y demás oficios divinos»;<sup>29</sup> también fundó memorias de misas en el convento de San Francisco y las parroquias de San Juan Bautista de Miranda y Santa María de Villacones de Salinas de Añana para que perpetuamente se la recordara.

En el desarrollo de algunas de esas misas se escenificaba, a través de un minucioso ceremonial, la preeminencia de doña Alberta. Destaca la que debía celebrarse el día de su patrón en el convento de San Francisco. Uno de los frailes, acompañado de otros dos, daría a su sucesor una vela en reconocimiento de su patronato y, si no estuviera, la vela debía entregarse a la imagen de la Inmaculada. Lo mismo sucedía en las dos misas de difuntos a celebrar en el aniversario de su muerte y el día de Todos los Santos, cuando la capilla debía ser engalanada con velas amarillas, cuatro sobre el altar y otras tantas en su tumba, que debía estar cubierta por un paño, y cuatro hacheros. Para que el ritual de las misas tuviera la dignidad necesaria dejó a los franciscanos casullas, dalmáticas, ternos, capas y otros ornamentos, además de cálices y patenas. Las cuatro misas semanales que había instituido en Salinas de Añana debían celebrarse sobre las sepulturas de sus padres.<sup>30</sup>

## PIEDAD Y DEVOCIÓN

Las frases iniciales del testamento de Alberta de Barrasa no son meras fórmulas legales, sino el reflejo de su profunda religiosidad en sintonía con los mandatos del Concilio de Trento: «Reconociendo [...] que fui creada de la nada por el verdadero Dios, padre, hijo e Espíritu Santo, tres personas y una sola exencia, redimida por Nuestro Señor Jesuchristo, hijo de Dios vivo, concebido y nacido hombre en las [...] purísimas entrañas de la ynmaculada Virgen María».<sup>31</sup> Tomo el hábito de terciaria franciscana, colaboró en los procesos de canonización de María de la Cabeza y Juana de la Cruz y probablemente acompañó a Vittoria Colonna en las labores asistenciales hacia las que esta orientó su vida al dejar el control de los estados de los Enríquez. Llama la atención el encargo de mil misas a celebrar en los quince días siguientes de su fallecimiento en el convento de San Francisco y las parroquias de San Juan de

<sup>29</sup> *Ibidem*, f. 609.

<sup>30</sup> *Ibidem*, f. 608v y 611. *La Gaceta de Madrid* del 10 de septiembre de 1866 publicaba que la capellanía de Alberta Barrasa en Salinas estaba vacante.

<sup>31</sup> *Ibidem*, f. 600.

Miranda de Ebro y Santa María de Salinas de Añana. Aunque este tipo de mandas no reflejaba realmente la religiosidad de los fallecidos, el número y la minuciosidad con la que se describen el tipo de misas, las horas o los ornamentos a utilizar sí nos parece significativo.

Su casa en Miranda tenía un oratorio dotado con un completo ajuar litúrgico, toda clase de ornamentos y un misal impreso en Madrid, y para sus traslados contaba con otro portátil con pequeñas imágenes del Crucificado, un San Juan Bautista de alabastro, dos niños de cera y dos pequeños cuadros flamencos del siglo xv con el *Ecce Homo* y la Virgen de las Angustias. En sus rezos se ayudaba de ocho libros devocionales y rosarios, que el inventario denomina «camándulas». El decreto conciliar sobre las imágenes y reliquias incrementó, sin que ese fuera su objetivo, el afán por poseer estas últimas (Porrás, 2018), agrupándolas en relicarios como los que tenía Alberta Barrasa, uno de bronce dorado, dos cajas-relicarios y una calavera de una de las once mil vírgenes que, según sus criados, estimaba mucho. Tampoco faltaban en su casa esculturas, pinturas o láminas de sus devociones.

Desde «sus más tiernos años» Alberta tenía a la Virgen y en particular a la Inmaculada como su «abogada y señora». <sup>32</sup> La veneración por la Inmaculada estuvo muy arraigada en la casa de los Enríquez desde Fadrique, I conde de Medina de Rioseco, quien, junto a su esposa, fundó en esa villa el convento de clarisas de la Inmaculada Concepción. La cercanía a los franciscanos, firmes defensores del dogma, se fue fraguando también con los Enríquez, protectores de la orden, y se acrecentó gracias a su hermano Diego, provincial de Castilla. Así lo acreditan las palabras de doña Alberta declarándose «la más umilde hixa de la dicha relixió». En este sentido no extraña la elección del convento de San Francisco de Miranda como custodio de su cuerpo, su pertenencia a las terciarias franciscanas, la posesión de escapularios de San Francisco y las devociones por el fundador de la orden seráfica San Antonio de Padua, Santa Clara y San Diego de Alcalá, este último muy querido en la corte y patrón de su hermano.

La devoción por María y el amor maternal por el Niño justifican la posesión de imágenes de vestir de la Virgen o un Niño Jesús desnudo con varios vestidos, tan frecuente en conventos femeninos. En Madrid conoció el culto popular a las Vírgenes de las Maravillas, del Traspaso y la Soledad, a las que después nos referiremos. El fervor por el Crucificado se manifestaba en su capilla funeraria, donde perpetuamente ardía una lámpara de plata «en honor a la Cruz y Santa María», y en los cinco crucifijos, alguno de marfil que poseía en su casa.

Otros de sus «protectores e intercesores» eran el Ángel de la Guarda, los apóstoles Pedro y Pablo, los Santos Juanes y San José, titular de la capilla-ermita de sus casas de

<sup>32</sup> *Ibidem*, f. 600.

Salinas de Añana. La devoción por los santos Juanes nació en la parroquia de Santa María de Salinas de Añana, pues su capilla más importante tenía esa advocación y su padre y hermano tenían ese nombre.<sup>33</sup> Los miembros de su familia materna eran parroquianos de la iglesia de San Juan Bautista de Miranda de Ebro y ella también lo fue en sus últimos años de vida. Además tenía en su poder dos lienzos de San Juan Bautista, uno de casi tres metros de alto, dos esculturas y una lámina con la cabeza del Bautista en manos de Herodías.

#### LUGARES Y CASAS DONDE VIVIR

La trayectoria de Alberta Barrasa la llevó de Salinas de Añana a León, Medina de Rioseco, Valladolid, Madrid y Miranda de Ebro. Tras su matrimonio se avecindó en León y, más tarde, vivió junto a las duquesas en Medina de Rioseco, Valladolid y Madrid. Sabemos que en la capital del reino adquirió una «huerta y jardines del señor Almirante de Castilla», probablemente una parte de la que Vittoria Colonna tenía en Recoletos.<sup>34</sup> Para pasar sus últimos años de vida escogió Miranda de Ebro, villa natal de su madre en la que residían algunas familias con las que tenía fuertes vínculos.

En 1647 compró unas casas en Salinas de Añana a Andrés Hurtado de Corcuera y su esposa María Manuela Ruiz de Soto.<sup>35</sup> Estaban situadas en la calle de la Fuente, tenían jardines y «dentro dellas un capilla de la advocación de San Joseph», descrita como «oratorio y hermita que tengo en las casas principales».<sup>36</sup> En la plaza de la Fuente y en el arranque de la calle de San José, advocación de la capilla, se conserva una casa con amplios terrenos que pueden identificarse con los jardines y huerta de Alberta Barrasa.

En Miranda de Ebro no le quedaban familiares directos, pero allí vivían miembros de las familias Velandia y Frías, muy cercanos a ella. Aunque debió de llegar algunos años antes, fue en 1648 cuando compró las casas situadas en la «calle de la Fuente (frente a la de Sancho de Encío) y a linde con la calle del Racimo y por las espaldas con casas del capitán Jerónimo de Salinas y Avellaneda».<sup>37</sup> La estancia más rica era la alcoba de la señora y contaba también con una «sala principal», otras salas más pequeñas, varios cuartos, oratorio, un «corredor» o solana en el tercer piso, caba-

<sup>33</sup> Estaba situada en el lado del evangelio del crucero y fue fundada por Juan Pérez de Santa Gadea y su esposa en 1526. Su retablo preside hoy la parroquia de Villanueva de Valdegovia.

<sup>34</sup> Testamento, f. 667. La duquesa le pidió a su hijo que permitiera a Alberta Barrasa seguir ocupando «el cuarto en que bibe por todos los días de su vida». Agüero, 2016: 144-5. Agüero, 2019.

<sup>35</sup> Andrés Hurtado de Corcuera fue caballero de Santiago y juez del contrabando en Cádiz (Vélez, 1990: 218 y 262).

<sup>36</sup> Testamento, f. 602, 611, 612, 632v y 667v.

<sup>37</sup> *Ibidem*, f. 667 v.

llerizas y soportal. Formaba parte de la casa un amplio jardín, situado frente a ella y «a surco de [...] la muralla desta villa y puerta de la Fuente»<sup>38</sup>, que la recordaría sus paseos por los jardines de La Huerta de Vittoria Colonna en Madrid. Otro de los espacios de la casa era un «solar cercado», que «arora sirbe de guerto», ubicado en la calle de la Fuente, frente a la fachada principal de la casa y junto a la de Sancho de Encío.<sup>39</sup>

Alberta murió en su alcoba en una cama de nogal con colgaduras de sayal franciscano forrado de «vaqueta camellada». En la habitación había ocho paños franceses que colgaban de las paredes, alfombra, escritorios, bufetes, cofres y arcas, un biombo decorado con ramajes y un brasero. Tenía un cuadro de «Nuestra Señora con su hijo, precioso»,<sup>40</sup> tres santos cristos, relicarios y reliquias. No faltaban cuadros de «países» y un clavicordio, instrumento indispensable en las habitaciones femeninas de las élites. Junto a la alcoba se encontraba un aposento donde vivía su criada Beatriz Pérez, que la asistía en todo momento. Otra de las estancias era la sala principal donde Alberta atendía a la administración de sus posesiones, en varios bufetes y escribanías, rezaba en un oratorio portátil y cosía telas floreadas de oro y seda o madejillas de «seda floxa de Italia», al igual que lo hacía la imagen de cera «Nuestra Señora haciendo labor» de uno de sus relicarios. También era el lugar donde tomaba el chocolate y se entretenía con dos loros;<sup>41</sup> llenaban este mismo espacio unos veinticinco cuadros religiosos y alguna imagen. Cubrían los suelos varias alfombras, una de ellas para el estrado, y las paredes se tapaban con colgaduras, tapicerías y reposteros que, en fechas señaladas, también se mostraban ostentosos en ventanas y balcones.<sup>42</sup> Destaca entre esos paños la tapicería de siete piezas con la histórica bíblica de Daniel, probablemente la que recibió de Vittoria Colonna. El indispensable oratorio contaba con todo lo necesario para la celebración de la Eucaristía: altar, candeleros, cálices, patenas, una pila de alabastro, esculturas, lienzos y misales. Entre los ornamentos se enumeran varias casullas, una de Italia y otra de tabí verde con flores, frontales con los diversos colores litúrgicos o floreados, uno procedente de talleres valencianos, y doseles de seda bordados, en un caso con la imagen de Cristo.

Aunque Alberta de Barrasa exigió a sus sucesores vivir y tener «la casa abierta y poblada», pronto quedó prácticamente deshabitada. En 1731 necesitaba reparos<sup>43</sup> y a finales del siglo XIX se encontraba en ruinas, pues su propietaria, la condesa de los Bornos, María Asunción Ramírez de Haro, no se ocupaba del mantenimiento. En 1915,

<sup>38</sup> Era fruto de la compra y posterior demolición de algunas casas de Juan de Montoya Molina.

<sup>39</sup> Testamento, f. 631v, 666v y 667v. AMME. Sig. Ho525-008.

<sup>40</sup> Testamento, f. 644.

<sup>41</sup> *Ibidem*, 670-670v. Se inventarían dos paños de tomar chocolate.

<sup>42</sup> Tenía dos colgaduras de diez y veinte paños, dos tapicerías de siete paños y ocho reposteros.

<sup>43</sup> AMME, Sig. Ho0525-008. Archivo Histórico de la Nobleza//BORNOS, C.356, D.5.



Fig. 3. *Capilla de Alberta de Barrasa*, Antigo convento de San Francisco (hoy iglesia de los Sagrados Corazones), Miranda de Ebro, Burgos.

año de su fallecimiento, el ayuntamiento intentó comprarla, aunque no lo consiguió hasta 1932, cuando la demolió.<sup>44</sup>

#### LA CAPILLA FUNERARIA Y LA INMACULADA DEL «CÉLEBRE BARÓN» GREGORIO FERNÁNDEZ

En 1648 Alberta de Barrasa comenzó a preparar su lugar de enterramiento al recibir en donación una capilla en el convento de San Francisco de Miranda de Ebro, ubicada en el lado del evangelio del crucero, el lugar más privilegiado (fig. 3). Era propiedad de María de Puelles y Padilla, ya fallecida, y su marido Pedro de Rivamartín, quien la cedió a doña Alberta porque era de «su sangre» y por la ayuda económica que habían recibido de doña Alberta años atrás.<sup>45</sup> Como la señora se encontraba «impedida sin poderse levantar de la cama», la toma de posesión en presencia de todos los frailes la llevó a cabo su administrador Gaspar de Tobalina, a quien tenía «mucho amor por

<sup>44</sup> En el solar se construyó la Alhóndiga municipal. Se conservan fotografías que permiten ver la galería sur y la fachada trasera a la calle del Racimo.

<sup>45</sup> AMME. Sig. H00276-008.

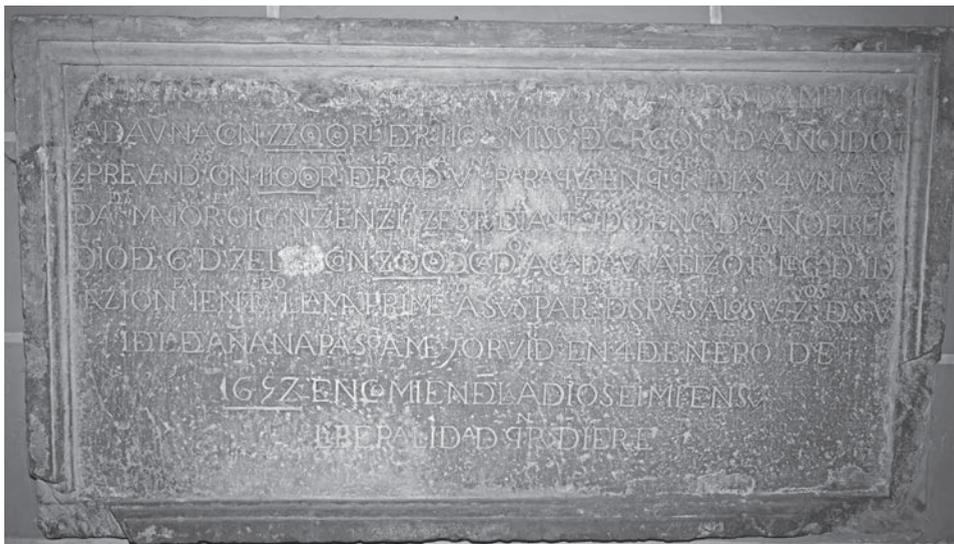


Fig. 4. Inscripción con la fecha del fallecimiento de Alberta de Barrasa y sus fundaciones, Capilla de Alberta de Barrasa, Antiguo convento de San Francisco (hoy iglesia de los Sagrados Corazones), Miranda de Ebro, Burgos.

lo bien que le [...] sirve en las cosas más importantes de mi casa». Las donaciones y compras de capillas evitaban costosas fundaciones y respondían a un patrón repetido entre las familias sin título, donde se da cita una posición económica desahogada y la cercanía a los círculos señoriales, circunstancias que concurren en la camarera de Vittoria Colonna (Serrano, 2018: 88).

La antigua capilla de los Padilla, abierta en el brazo del evangelio del crucero, «frente de las gradas del presbiterio y sepulturas del», se había construido a partir de 1564 y para 1568 ya estaba terminada, a excepción de su bóveda de crucería, que se volteó en la década de los ochenta.<sup>46</sup> Alberta de Barrasa la puso bajo la advocación Nuestra Señora de la Concepción y mandó colocar en ella sus armas, una inscripción pétrea, reja, un retablo con una talla de la Inmaculada, una lámpara de plata «con quatro escudos de las armas de Eguíluz y Barrasa», estrado y un arca de tres llaves para guardar los documentos de sus obras pías.<sup>47</sup> En consonancia con el espíritu conciliar de evitar el lujo y las manifestaciones ostentosas en las capillas de enterramiento, Alberta no encargó monumento funerario alguno (Novero, 2021: 31-5). La capilla

<sup>46</sup> Vélez, 2005, 969-70. En 1594 Fernando Padilla y Cárcamo, prior de la catedral del Burgo de Osma, colocó sus escudos en el crucero, convirtiendo a su linaje en el más determinante del templo. En 1576 fundó el colegio de los jesuitas de Soria. En 1616 Pedro de la Cuadra realizaba su bulto funerario.

<sup>47</sup> Testamento, f. 608v.

conserva su estructura original y los arcos, escudos e inscripción que cita el testamento.

Los dos escudos, importantes signos de ostentación y propiedad de la capilla, son obras barrocas labradas en caliza blanca donde aún se advierten restos de su policromía original. En el carnero abierto en el muro norte se encuentra la inscripción «tallada en piedra», con la fecha de su muerte y la fundación de memorias que Alberta de Barrasa pidió. Aunque dañada en su primera línea, puede leerse casi en su totalidad (fig. 4):

[...] DE AÑANA DOTO 2 MEMORIAS /  
CADA UNA CON 2200 RALES DE RENTA,  
1108 MISAS DE CARGO CADA AÑO I DOTO  
/ 2 PREVENDAS CON 1100 REALES DE  
RENTA CADA UNA PARA QUE EN QUAL-  
QUIERA DE LAS 4 UNIVERSI / DADES  
MAIORES OIGAN ZIENCIA 2 ESTUDIAN-  
TES. I DOTO EN CADA AÑO EL REME /  
DIO DE 6 DONZELLAS CON 200 DUCADOS  
A CADA UNA E IZO OTROS LEGADOS I DO  
/ TACIONES I EN TODO LLAMA PRIMERO  
A SUS PARTES DEPUES A LOS VEZINOS  
DESTA VILLA / I DE LA DE AÑANA. PASO  
A MEJOR VIDA EN 4 DE ENERO DE / 1652.  
ENCOMIÉNDELA A DIOS E IMITEN SU /  
LIBERALIDAD QUIEN PUDIERE.

El amueblamiento debió esperar hasta 1667, cuando Juan de Eguíluz Barrasa Salcedo, hijo de María de Eguíluz Barrasa y Ocón, sobrina y heredera de doña Alberta, contrató con Juan Bautista Galán la realización del retablo (fig. 5), marco y reja de la capilla;<sup>48</sup> aunque las obras han desaparecido se conservan las trazas. El lienzo de la Virgen, que hasta entonces presidía la capilla, fue co-

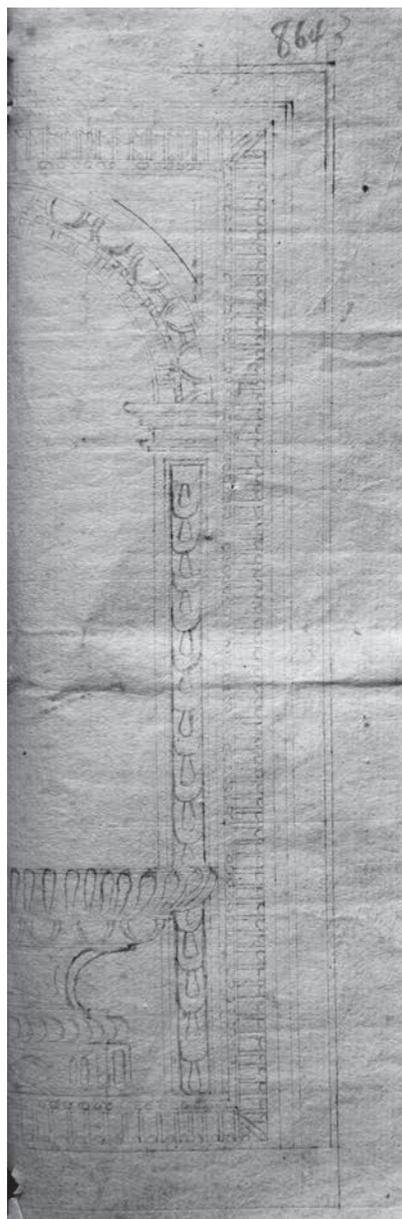


Fig. 5. Juan Bautista Galán, Trazas para el retablo de la capilla de la Inmaculada en el antiguo convento de San Francisco de Miranda de Ebro, Burgos. AHPB. PN. Rodrigo Gobantes, 4099, f. 864, año 1667.

<sup>48</sup> Vélez, 1990: 248. Las trazas fueron publicadas en Vélez, 1992: 401-402.

locado en el arco del muro norte, en un nuevo marco y sobre la inscripción. La reja de madera, con remate en frontón curvo, aletones y pirámides de bolas ajarronadas, se pintó «de color de yerro al olio» para imitar el metal. En el muro oriental se dispuso una hornacina clasicista con marco de gallones y una rica peana para recibir «la figura de la Concepción de vulto que su merced dejó en su oratorio».

La Inmaculada era una talla de Gregorio Fernández, hoy desaparecida, por la que Alberta de Barrasa tenía una especial devoción y guardaba en una caja estofada: «Yo tengo una imagen de bulto de la Purísima Ynmaculada Concepción de la Birgen Santísima cuia escultura es hecha de mano del célebre barón Gregorio Fernández, vezino que fue de Valladolid».<sup>49</sup> Quince años después de la muerte del escultor, sus obras seguían siendo muy valoradas y llenaban de orgullo a sus poseedores. En la tasación de los bienes se estimó para ella un precio de mil quinientos reales, cifra que no alcanzaron otras Inmaculadas del maestro, a excepción de la Vera Cruz de Salamanca, que costó dos mil. Que doña Alberta tuviera tan excepcional imagen solo es posible gracias a su cercanía a los Enríquez, clientes del escultor, y en particular Vittoria Colonna, quien poseía «una ymagen de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Conception de bulto [...] grande». En 1652 su hija Ana, duquesa de Alburquerque, intentó adquirir una Inmaculada a la viuda del escultor, y su cuñada Luisa de Sandoval y Rojas, esposa de Juan Alfonso, el IX almirante, ya tenía en su poder una similar (Pérez de Castro, 2009: 178).

El fervor de Alberta Barrasa por la Inmaculada Concepción, a quien dedicó su capilla y de la que poseía dos tallas y una lámina, se debe poner en relación, como hemos señalado, con el que practicaban los Enríquez y sus esposas y la estrecha relación mantenida con los franciscanos defensores del dogma, fraguada también en el entorno de los almirantes. En una de las primeras frases de su testamento afirma que «Jesuchristo [...] [fue] concebido [...] en las [...] purísimas entrañas de la ynmaculada Virgen María». Un año después de la muerte de doña Alberta el concejo mirandés y el cabildo de las parroquias unidas de la villa hicieron voto en favor de la Inmaculada,<sup>50</sup> siguiendo una corriente de fidelidades iniciada a comienzos del siglo XVII en otras villas, órdenes de caballería, universidades y la propia monarquía.

El funeral de Alberta de Barrasa tuvo lugar a las once de la mañana del 6 de enero de 1652. Un día después de morir, fue enterrada «en metad del querpo» de su capilla, en una caja forrada de sayal y «vestida con abito entero de Nuestro Padre Señor San Francisco y con una cruz en las manos».<sup>51</sup> Una de sus cláusulas testamentarias establecía que se celebrasen por su alma ocho días de misas cantadas en el convento de San Francisco y, a partir del noveno, dos misas solemnes diarias, «en cada día de todos los del año», en el altar de su capilla, con los respectivos responsos sobre su sepultura y

<sup>49</sup> Testamento, f. 608v-609.

<sup>50</sup> AMME. Sig. H-0134. Libro de Cuentas 1652 a 1666.

<sup>51</sup> Testamento, f. 649.

con velas y blandones sobre las gradas. Treinta y ocho de ellas debían ser misas solemnes, estar presididas por un diácono y subdiácono y con todos los frailes del convento presentes en el coro. Nueve correspondían a las fiestas de la Vida de Jesús, incluyendo la Trinidad, otras tantas a las festividades de la Virgen María, y las diecinueve restantes a los días de sus numerosos patronos. La minuciosidad de Alberta de Barrasa preparando estas disposiciones la llevó a fijar las horas de las misas, las 6 y las 11 de la mañana en invierno y las 4 y las 10 de la mañana en verano, anunciándolas con treinta toques de campana para que acudieran los vecinos. La capilla de la Inmaculada fue la súplica de Alberta de Barrasa a Dios para «que sin poner los ojos en mis pecados, reciba de mi corazón esta umilde ofrenda que le ago».<sup>52</sup>

### ESCULTURAS, PINTURAS Y GUSTOS CORTESANOS

Alberta de Barrasa fue el prototipo de mujer de la élite cortesana con grandes recursos económicos, religiosa y conocedora del valor representativo de las obras de arte. Sus esculturas y pinturas fueron tasadas por Pedro Ruiz de Salazar, pintor de Santo Domingo de la Calzada con obra en el monasterio de San Millán de la Cogolla.<sup>53</sup> Como es lógico tenía más pinturas que tallas, pero estas poseían un gran valor devocional y artístico. De los seis pequeños crucificados, dos eran de marfil, sobresalen entre los de madera el expuesto en el oratorio portátil junto a dos pinturas «antiguas doradas» sobre tabla, una con el *Ecce Homo* y otra con la Virgen de las Angustias, sin duda un díptico flamenco de la segunda mitad del siglo xv. La Pasión de Cristo estaba representada por un Cristo a la Columna y un *Ecce Homo* de pasta de gran calidad, si atendemos a su valor, estimado en casi novecientos reales. Ya nos hemos referido a las imágenes de vestir de una pequeña Virgen de rostro moreno con sus cuatro vestidos y un Niño Jesús desnudo, tan frecuente en los inventarios de la nobleza y sobre todo en conventos de monjas; una talla de San Juan Bautista se cubría asimismo con pieles de seda.

Los únicos lienzos con temática profana eran setenta cuadros de países, puestos de moda a comienzos del siglo xvii y de los que Vittoria Colonna tuvo una importante colección (Mauro, 2021: 208). El resto representaban escenas religiosas con especial protagonismo para la Virgen en sus advocaciones más frecuentes, María con el Niño, la Virgen de la leche o la Inmaculada Concepción, o en devociones populares que Alberta de Barrasa había conocido en Madrid. Entre estas últimas se encontraban las de la *Virgen del Traspaso*, cuya imagen se venera en el convento de la Concepción Francisca,<sup>54</sup> la milagrosa *Virgen de las Maravillas*, hoy desaparecida, que custodiaba

<sup>52</sup> *Ibidem*, f. 607.

<sup>53</sup> *Ibidem*, f. 700v. Gutiérrez, 2005: 147-163.

<sup>54</sup> Existe un grabado de Marcos Orozco del «Verdadero Retrato de la Milagrosa imagen de Nuestra

desde 1627 el convento de carmelitas de San Antonio Abad, y *Nuestra Señora de la Soledad*, «que es de Madrid», lienzo que sería una de las muchas copias salidas de los talleres de la capital con esta devoción nacida en el convento de la Victoria; a ellas se unía la Virgen de Guadalupe de la que también poseía una pintura. Al ciclo de la vida de María pertenecían los lienzos de la Epifanía y la Anunciación, este valorado en mil quinientos reales. Se registran lienzos de El Salvador con dos ángeles, la Ascensión, valorada en algo más de mil reales, y una tabla con Cristo en la Cruz.

Uno de sus patronos más queridos, san Juan Bautista, estaba representado en dos lienzos, uno de casi tres metros de alto que fue valorado en mil reales. La relación con los franciscanos la refrendan dos cuadros de san Francisco, uno de los cuales se mostraba sostenido por dos ángeles, desfallecido tras la Estigmatización, y otro de San Antonio de Padua.<sup>55</sup> Como su señora la duquesa, Alberta de Barrasa tenía dos lienzos con la popular terciaria franciscana Juana de la Cruz, cuyo proceso de canonización se había iniciado en 1621. La canonización de santa Teresa en 1622 y san Bruno en 1623 justifican la presencia de lienzos con sus imágenes. Del segundo colgaban en su casa dos cuadros, uno de los cuales fue tasado en dos mil reales, el valor más alto entre todas las obras de Alberta. Se inventaría un retrato de san Carlos Borromeo, canonizado en 1610, quizá una copia del de la ambrosiana obra de Giovanni Ambrogio Figino. El famoso arzobispo de Milán era cuñado del hermano de Vittoria Colonna y la duquesa también tenía retratos suyos (Mauro, 2021: 202). El cuadro de san Jerónimo penitente nos informa del interés por los santos ermitaños en esos años. La posesión de estampas o «láminas», frecuente entre la nobleza y expuestas en marcos de bronce o madera de ébano que rodeaban con hilos de plata, reforzaba sus devociones particulares. De las quince que consigna el inventario deben mencionarse las de la Epifanía y Herodías con la cabeza de san Juan, valoradas en ochocientos ochenta reales cada una.

Alberta de Barrasa no llevó a cabo una edilia destacadada, pero con sus rentas y obras pías contribuyó a la realización de diversas obras. Colaboró en las de la capilla de San Diego de Alcalá en el monasterio de Santa María de Jesús de Alcalá de Henares,<sup>56</sup> y su obra pía en Salinas de Añana todavía pagaba en 1760 parte de la torre de la parroquia de Santa María.<sup>57</sup> La cofradía de la Vera Cruz de Miranda de Ebro recibió de Alberta de Barrasa ciertas cantidades para que se hicieran «algunas hechuras y pasos para la procesión» (Vélez y Diez, 1985: 1; Diez, 2014: 68)

---

Señora del Traspaso» de 1670 en la Calcografía Nacional. N.º inventario: E-7363. También otro de Juan Palomino con la Virgen de las Maravillas del convento de Padres Recoletos de Madrid.

<sup>55</sup> Vittoria Colonna tenía veinticuatro lienzos de la vida del padre seráfico (Mauro, 2021: 204).

<sup>56</sup> Testamento, f. 602. Agulló, 2003: 4.

<sup>57</sup> AHDV. Sig. 2334-2. Villacones. Fábrica III, 1733-1790, fols. 115 v-116.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGÜERO CARNERERO, Cristina I. (2016): «El ocaso de los Enríquez de Cabrera. La confiscación de sus propiedades en la Corte y la supresión del almirantazgo de Castilla», *Tiempos Modernos*, 33: 132-153.
- (2018): *Los Almirantes de Castilla en el siglo XVII: políticas artísticas y coleccionismo nobiliario en la España de los Austrias*, tesis doctoral, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- (2019): «La Huerta de los Almirantes de Castilla. Fragmentos del ocio nobiliario», en *Arte, ciudad y culturas nobiliarias en España (siglos XV-XIX)*, Luis Sazatornil y Antonio Urquizar (eds.), 82-93, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- AGULLÓ Y COBO, Mercedes (2003): «El convento de San Diego de Alcalá», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 23: 3-76.
- ALEGRE CARVAJAL, Esther (2022): «El controvertido poder de las aristócratas viudas en el siglo XVI. Patronazgo arquitectónico y conflictividad familiar», en *Mujeres, promoción artística e imagen del poder en los siglos XV al XIX*, José J. Vélez y Aintzane Erkizia (coords.), 101-139, Bilbao: Universidad del País Vasco, Servicio Editorial.
- BENITO CONDE, César J. (2022): *Emulación cortesana y devoción en la promoción artística de María de Lazcano (1593-1664) en Guipúzcoa*, Bilbao: Universidad del País Vasco. Servicio Editorial.
- BLASCO, Beatriz, Jonatan J. LÓPEZ y Sergio RAMIRO (coords.) (2021): *Las mujeres y las artes: mecenas, artistas, emprendedoras, coleccionistas*, Madrid: Abada Editores.
- BURKE, Marcus B. y Peter CHERRY (1997): *Collections of paintings in Madrid, 1601-1755*, Los Ángeles: Provenance Index of the Getty Information Institute.
- CEBALLOS-ESCALERA Y GILA, Alfonso (2006): *Norma y ceremonia de los Almirantes de Castilla*, Villanueva de la Cañada: Fundación Institución Educativa SEK y Universidad Camilo José Cela.
- DIEZ JAVIZ, Carlos (2014): «Notas sobre los Pasos Procesionales de la Semana Santa de Miranda de Ebro: Cristo Yacente y la Soledad», *Barribozo. Revista Digital de Historia de Miranda de Ebro y su entorno*, 1: 60-68, disponible en línea en <[https://www.mirandadeebro.es/Archivo\\_files/barribozo.pdf](https://www.mirandadeebro.es/Archivo_files/barribozo.pdf)> (última consulta: 4 de noviembre de 2022).
- FERRERO, Concepción (2000): «Los Almirantes de Castilla y Medina de Rioseco», en *Arte y Mecenazgo*, Jesús Urrea (dir.), 153-176, Valladolid: Caja Duero, Norte de Castilla.
- GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2005): «La pintura del Barroco en La Rioja. El siglo XVII», en *Historia del Arte en La Rioja. Los siglos XVII y XVIII*, José Gabriel Moya (dir.) y Begoña Arrúe Ugarte (coord.), 133-207, Logroño: Fundación Caja Rioja.
- LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, María Victoria (2003): «Entre damas anda el juego: las camareras mayores de Palacio en la edad moderna», *Cuadernos de Historia Moderna*, Anejo II: 123-152.
- MAURO, Ida (2021): «Mecenas de los márgenes. Vittoria Colonna Enríquez-Cabrera (1558-1637) y el contexto femenino de la circulación de obras entre Sicilia, Roma y Castilla»,

- en *Las mujeres y las artes: mecenas, artistas, emprendedoras, coleccionistas*, Beatriz Blasco, Jonatan J. López, Sergio Ramiro (eds.), 187-212, Madrid: Abada Editores.
- NOVERO PLAZA, Raquel. (2021): «Poder, honor y élites. La capilla funeraria barroca en España», en *Élites, promoción artística e imagen del poder (siglos XV-XIX)*, Fernando R. Bartolomé y Eneko Ortega (coords.), 13-44, Bilbao: Universidad del País Vasco.
- ORTEGA GATO, Esteban (1999): «Los Enríquez, Almirantes de Castilla», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 70: 23-65.
- PÉREZ DE CASTRO, Ramón (2009): «Una Inmaculada de Gregorio Fernández en el Convento de Santa Clara de Palencia», en *Estudios de Historia del Arte Homenaje al Profesor de la Plaza Santiago*, Jesús M.<sup>a</sup> Parrado y Fernando Gutiérrez (coords.), 173-178, Valladolid: Universidad de Valladolid.
- POLO SÁNCHEZ, Julio J. (2019): «Conflictos de representación, patronato y sepultura de las élites urbanas en la España moderna», en *Arte, ciudad y culturas nobiliarias en España (siglos XV-XIX)*, Luis Sazatornil y Antonio Urquizar (coords.), 110-129, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- PORRAS GIL, María C. (2018): «Sagrados fragmentos. Arte y protocolo en torno a las reliquias», en *La Piedad de la Casa de Austria. Arte, dinastía y devoción*, Víctor Mínguez Cornelles e Inmaculada Rodríguez (dirs.), 227-246, Gijón: Trea.
- POZUELO RODRÍGUEZ, Felipe (2007): *Archivo Municipal de Salinas de Añana-Gesaltza. Libro de elecciones, acuerdos y cuentas (1506-1531). Fuentes documentales medievales del País Vasco*, Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos.
- SERRANO MÁRQUEZ, Nereida (2018): «Moradas para el más allá. Élites rurales y fundaciones funerarias en Época Moderna: Lucena, siglos XVI al XVIII», *Historia y Genealogía*, 8: 56-101.
- SIMÓN DÍAZ, José (1946): «La inquisición de Logroño (1570-1580)», *Berceo*, 1: 89-120.
- SOBALER SECO, M.<sup>a</sup> Ángeles (2021): «Voluntad y compromiso en la trayectoria vital de una mujer de la nobleza cortesana en los siglos XVI y XVII: Vittoria Colonna, duquesa de Medina de Rioseco», *Investigaciones Históricas, época moderna y contemporánea, extraordinario I*: 119-152.
- VÉLEZ CHAURRI, José Javier (1990): *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja*, Vitoria: Diputación Foral de Álava
- (1992): «El mecenazgo artístico de doña Alberta Barrasa y la Inmaculada de Gregorio Fernández», en *Actas del VII Congreso del CEHA*, 397-402, Murcia: Universidad de Murcia.
- (2005): «La iglesia del exconvento de San Francisco de Miranda de Ebro. Patronos, fases constructivas y ornato», en *El franciscanismo en la Península Ibérica. Balance y perspectivas*, 967-991, Madrid: GBG Editora.
- (2022): «De Vitoria a Valladolid. Promoción artística y linaje de Mariana Vélez Ladrón de Guevara, I condesa de Treviana (1576-1627)», en *Mujeres, promoción artística e imagen del poder en los siglos XV al XIX*, José J. Vélez y Aintzane Erkizia (coords.), 249-298, Bilbao: Universidad del País Vasco, Servicio Editorial.

VÉLEZ CHAURRI, José Javier y Aintzane ERKIZIA MARTIKORENA (coords.) (2022): *Mujeres, promoción artística e imagen del poder en los siglos XV al XIX*, Bilbao: Universidad del País Vasco, Servicio Editorial.

VÉLEZ CHAURRI, José Javier y Carlos DIEZ JAVIZ (1985): «Pasos procesionales en la iglesia de Santa María de Miranda de Ebro», *López de Gámiz*, VI, 1-3.

VIDAL-ABARCA, Juan (1992): «Personajes y familias a través de la heráldica de Salinas de Añana», en *850 Aniversario del Fuero de Población de Salinas de Añana*, Jesús M. Torre (coord.), 255-279, Vitoria: Diputación Foral de Álava.



# La colección de pintura de María de Lazcano (1593-1664): memoria, monarquía y piedad<sup>1</sup>

CÉSAR JAVIER BENITO CONDE<sup>2</sup>

*Universidad de Murcia*

## INTRODUCCIÓN

Durante mucho tiempo el estudio de la promoción artística en el Antiguo Régimen dirigió su mirada a la masculina, atribuyendo con frecuencia a la dinastía o linaje la realizada por los miembros femeninos de la familia. No obstante, esta tendencia ha cambiado en las últimas décadas con un número creciente de publicaciones y actividades que tienen a la mujer comitente de arte como protagonista (García, 2006: 121-8). En esos trabajos se observa una mayor atención por la labor edilicia y fundacional femenina, en detrimento de otras facetas como el coleccionismo de pintura. Y sin embargo, tal y como han revelado los estudios dedicados a reinas, infantas y nobles, la posesión de cuadros por parte de estas damas fue la norma, elemento esencial del ornato de sus palacios, conventos y capillas. En sus manos, lienzos, tablas y cobres fueron soporte de expresión de los valores de su dinastía, estamento, piedad y preferencias estéticas. Desde su posición de gobernadoras de territorios de la monarquía y esposas de virreyes y diplomáticos, estas mujeres conocieron gustos y lenguajes foráneos, como el flamenco o el napolitano, que trajeron a su regreso en sus ajuares.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> El presente trabajo se ha realizado en el marco de la beca postdoctoral Margarita Salas del programa Next Generation 2022-2024; del Grupo de Investigación del Gobierno Vasco Sociedades, Procesos, Culturas (siglos VIII-XVIII) (GIC21/177) y del Proyecto de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación Disrupciones y continuidades en el proceso de la modernidad siglos XVI-XIX (PID2020-114496RB-I00).

<sup>2</sup> <<https://orcid.org/0000-0001-8760-4330>>.

<sup>3</sup> Así lo han revelado las publicaciones dedicadas a las reinas e infantas de la monarquía hispana como Isabel y Juana de Castilla; Isabel de Portugal; Juana de Austria; Isabel de Farnesio y Bárbara de Braganza: Sánchez, 1950; Yarza, 1991: 57-64; Redondo, 2013: 121-145; Pérez de Tudela, 2017; Toajas, 2000: 101-116; Hermoso, 2001: 133-170; García, 2018: 121-138. Los investigadores también han prestado atención a la nobleza femenina del Antiguo Régimen y su relación con la pintura, con trabajos que dan a conocer sus inquietudes estéticas y

En este trabajo queremos aproximarnos a la colección de pintura de una de estas damas, María de Lazcano. El elevado número de obras, la calidad de algunas de ellas, merecedoras de estudios pormenorizados, y la complejidad del panorama pictórico en el País Vasco (Tabar, 2000: 117-49) exigen un estudio más extenso que este, que no puede ser sino un acercamiento.

#### MARÍA DE LAZCANO Y SU COLECCIÓN

María de Lazcano y Sarría (1593-1664), XIV señora de la casa de Lazcano, fue heredera y cabeza de uno de los linajes más ricos y poderosos de Guipúzcoa durante la Edad Moderna. Su condición y la de su marido, Antonio de Oquendo, como almirante de la Armada, le proporcionaron una posición destacada en la nobleza guipuzcoana de mediados del XVII, y vínculos con Felipe IV y su corte. Mujer ambiciosa y poseedora de una gran fortuna, María de Lazcano llevó a cabo en solitario y con sus propios recursos una brillante promoción artística en las décadas centrales del seiscientos. En esta sobresalen el palacio y los conventos de Santa Teresa y Santa Ana de Lazcano, de carmelitas descalzos y bernardas recoletas, respectivamente, y el colegio de la Compañía de San Sebastián, que acogieron su sepultura, la de su esposo y las de sus hijos Antonio Felipe y María Teresa.<sup>4</sup>

Las noticias bibliográficas acerca de las piezas objeto de este estudio son muy escasas. Ignacio de Arzamendi se refirió a algunos retratos familiares muy brevemente, mientras Julián de Pastor y Juan María Ferreras aportaron algunas informaciones, como la intervención del pintor guipuzcoano Diego de Mugarrieta (Arzamendi, 1980: 236-7; Pastor, 1985: 178; Ferreras, 2015: 58-9).<sup>5</sup> Más relevantes han sido los aportes de Pedro Luis Echeverría Goñi y Ricardo Fernández Gracia, que dieron a conocer la participación de Vicente Berdusán en los lienzos del retablo mayor del convento de Santa Teresa, y María Concepción García Gainza (Echeverría y Fernández, 1982b: 287 y ss.; García y Fernández, 1998; Echeverría, 2001, vol. 2: 780).

María de Lazcano debió de realizar las primeras comisiones y compras hacia 1638, a raíz del comienzo en este año de la construcción del palacio, se intensificaron con las fundaciones de Santa Teresa y Santa Ana, en 1640 y 1645, respectivamente, y continuaron hasta su fallecimiento en 1664. Una parte de esas pinturas es conocida por referencias en su testamento, inventarios de bienes y escrituras fundacionales, pero

---

las pinacotecas que decoraban sus capillas y palacios. Buenos ejemplos son Mencía de Mendoza, marquesa del Zenete; María Girón, duquesa de Frías; y María de Zúñiga y Avellaneda, condesa de Miranda, que han sido analizadas en García, 2019: 195-207; Barrón, 2008: s. p.; Zapparain y Escorial, 2017: 203-223.

<sup>4</sup> Para conocer mejor su biografía y promoción artística, remitimos a Benito Conde, 2022.

<sup>5</sup> También podemos encontrar información sobre Mugarrieta en «Correspondencia...», 1905: 17.

un número significativo se ha mantenido en los conventos. En el de Santa Teresa la desamortización del XIX provocó la desaparición de casi todo su patrimonio artístico, pero respetó los lienzos del retablo mayor, y en el de Santa Ana el mantenimiento casi ininterrumpido de la clausura ha posibilitado la conservación de un nutrido grupo. En cualquier caso, las alusiones documentales y los temas y cronologías de las conservadas nos permiten atribuir a María de Lazcano la posesión de una cantidad muy elevada, aproximadamente ciento cincuenta, con similar peso de las profanas, unas setenta, sobre todo retratos, y las religiosas, alrededor de ochenta.

La colección está formada principalmente por óleos sobre lienzo, con algunas tablas y cobres, claramente deudores de la pintura española del seiscientos en cuanto estilo e iconografía. Están representados el retrato de gusto cortesano y, en menor medida, las naturalezas muertas y las escenas de género, que se combinan con las religiosas. En estas se observan asuntos tradicionales de la Iglesia, otros muy tridentinos y temas expresivos de la piedad de la comitente y su familia, resueltos según el naturalismo tenebrista con indicios del barroco pleno en los trabajos más avanzados. Las obras oscilan entre el pequeño y mediano formato, empleado para los retratos familiares y las devociones personales, y el grande, apropiado para los de la realeza y los episodios neotestamentarios, como la Pasión de Jesús.

En cuanto a los artistas y talleres intervinientes, la calidad y filiaciones de algunos de los trabajos revelan la autoría de pintores foráneos significados, todavía sin identificar. Los retratos proceden del ámbito cortesano con referentes en Velázquez, Martínez del Mazo, Andrés López Polanco o Gaspar de Crayer.<sup>6</sup> Por su parte, en la pintura sacra se advierten influjos de Ribera y la pintura napolitana y Ribalta, y sobresale la presencia, acreditada, del prestigioso pintor aragonés Vicente Berdusán, responsable de los lienzos del retablo mayor del convento de Santa Teresa. En contraste, otros cuadros evidencian la mano de artistas locales como Diego de Mugarrieta, con talento pero desconocido para la historiografía.

#### LOS CUADROS DE UNA NOBLE: RETRATOS, LINAJE Y LEALTAD A LOS AUSTRIA

La comisión y compra de pinturas fue, con la actividad constructora, habitual entre la nobleza del Antiguo Régimen, quienes cubrieron los muros de sus palacios y casas con retratos, mitologías, paisajes y naturalezas muertas. Su valor como expresión de la riqueza del propietario y su eficacia para la transmisión de mensajes de representación y distinción convirtieron la pintura en uso cultural de la aristocracia y signo de la

<sup>6</sup> La presencia en el País Vasco de pintura barroca, adquirida o encargada en el mundo de la corte, ha sido tratada por Echeverría y Vélez (2002: 21-31) y Tabar (2000: 117-49).

condición nobiliaria (Pérez, 1992: 57). Así ocurrió en el caso de María de Lazcano, que dotó a su palacio de un rico conjunto de obras, conocido por referencias documentales y por las conservadas. Sus numerosos encargos y la presencia en su biblioteca de un ejemplar de los *Diálogos de la Pintura* de Carducho apuntan a su predilección por este arte (Benito, 2022: 51).

María de Lazcano contó con algunas escenas de género, bodegones y paisajes, pero la falta de obra y de alusiones nos hace pensar en una escasa presencia de estos temas. La documentación menciona unas contadas composiciones de «muchachos», tal vez pícaros o niños al estilo de Murillo, floreros y paisajes.<sup>7</sup> Con estos colgó una serie dedicada a la batalla naval de Pernambuco, encargada por Oquendo a Juan de la Corte para conmemorar su triunfo sobre los holandeses. Estos lienzos fueron heredados por su viuda, que los conservó en su palacio, donde permanecieron hasta hace algunos años. Por el contrario, la abundancia de retratos, conservados o documentados, permite deducir un particular interés de María de Lazcano por este género, que fue protagonista en la casa. Aquí colgaron los retratos de sus familiares más cercanos: su marido e hijos; sus sobrinos fray Juan de Jesús María, Baltasar y Diego de Espina y Lazcano y las familias de estos; once de emperadores romanos; dos de monjas bernardas y veintiuno de la casa de Austria.<sup>8</sup> María de Lazcano encargó asimismo otros destinados al convento de Santa Ana: dos autorretratos para el coro y el refectorio y un tercero de su hijo que debía colocarse en su sepultura, junto al altar mayor, en señal de patronazgo.<sup>9</sup> María de Lazcano dispuso que junto a este se colgara un estandarte del almirante Oquendo, como forma de exaltación de la figura de su hijo mediante la exhibición de los triunfos militares de su padre.<sup>10</sup> Entre todas estas vamos a prestar atención a aquellas conservadas particularmente relevantes por su calidad, relaciones y carácter emblemático, ejecutadas por artistas foráneos conocedores del

<sup>7</sup> Archivo General de Guipúzcoa-Gipuzkoako Artxibo Orokorra (AGG-GAO), Protocolo Notarial (PN) 2407, Domingo de Hercilla, año 1667, f. 85. Inventario de los bienes y documentos dejados por María de Lazcano a su muerte, de 26 de mayo de 1667; Archivo Histórico Nobiliario de La Monclova (AHNM), Fondo Lazcano, leg. 2, n.º 43, s.f. Inventario de los bienes del palacio de Lazcano realizado por María Eugenia Enríquez de Navarra y Álava, viuda de Baltasar de Lazcano y Espina, el 21 de febrero de 1695, ante Ignacio de Arza, escribano de Villafranca de Ordicia.

<sup>8</sup> AGG-GAO, PN 2407, Domingo de Hercilla, año 1667, f. 85. Inventario de los bienes y documentos dejados por María de Lazcano a su muerte, de 26 de mayo de 1667; AHNM, Fondo Lazcano, leg. 2, n.º 43, s.f. Inventario de los bienes del palacio de Lazcano realizado por María Eugenia Enríquez de Navarra y Álava, viuda de Baltasar de Lazcano y Espina.

<sup>9</sup> Archivo del Convento de Santa Ana de Lazcano (ACSAL), leg. H, n.º 4, Domingo de Hercilla, año 1645, f. 9. Escritura primera de fundación del convento de Santa Ana de Lazcano, de 21 de marzo de 1645. Antonio Felipe de Oquendo y Lazcano aparece en la escritura fundacional de Santa Ana como patrón a título póstumo, junto a su madre.

<sup>10</sup> AHNM, Fondo Lazcano, leg. 25, n.º 23, Domingo de Hercilla, año 1650, f. 5. Escritura definitiva de fundación del convento de Santa Ana de Lazcano, de 26 de junio de 1650.

gusto y lenguaje cortesanos. Se trata del retrato de María de Lazcano y su hijo, el de su hija María Teresa y el de Margarita de Austria, en la clausura de Santa Ana, y el de Felipe IV ecuestre, expuesto en el palacio. Los dos primeros hacen pareja y debieron de realizarse a partir de 1658, año en que ella profesa como religiosa en Santa Ana, tal y como aparece representada. Aunque son cuadros de intenso valor sentimental y conmemorativo, dado que son retratos póstumos de Antonio Felipe y María Teresa, no se puede pasar por alto su componente representativo, pues los personajes aparecen rodeados del aparato propio de su rango, concretado en la indumentaria, joyas y mobiliario (Gállego, 1987: 217-8). En el de María de Lazcano y su hijo, los personajes se disponen orantes flanqueando la Inmaculada, ella como novicia y él como un caballero adolescente, en una exhibición de piedad familiar y fervor inmaculista muy tridentino. La composición recuerda trabajos de Carreño de Miranda, Claudio Coello o Sebastián Herrera Barnuevo, entre otros. Hoy esta pintura cuelga en la sala capitular del convento, acompañada por los retratos de las primeras abadesas, en una escenografía de la memoria fundacional. En el de María Teresa la niña aparece como una pequeña menina ricamente enjoyada, vestida con guardainfante y peinada a la moda, en una composición muy barroca que sigue modelos de Velázquez y Martínez del Mazo. Al regalar estos retratos a Santa Ana, María de Lazcano continuaba una tradición que puede observarse en casas religiosas patrocinadas tanto por la monarquía como por nobles: en el coro de la Encarnación madrileña se colgaron los de Felipe III y su mujer Margarita de Austria, y en las Descalzas Reales, sobre el acceso a una capilla, se puso el de la fundadora, Juana de Austria, y enfrente el de la emperatriz María, que se retiró a vivir allí. Un ejemplo más cercano lo tenemos en el colegio de jesuitas de Orduña, en Vizcaya, donde los retratos de los patronos, Juan de Urdanegui y Constanza de Luján, se exhiben a ambos lados del altar mayor. De los retratos de la realeza han llegado hasta nosotros dos: uno de Margarita de Austria, hija de Maximiliano II y de María de Austria, profesa en las Descalzas Reales, y otro de Felipe IV ecuestre. El primero es copia anónima del realizado hacia 1610 por Andrés López Polanco, y el segundo es una obra de clara filiación en estilo y recursos del flamenco Gaspar de Crayer. Con este lienzo María de Lazcano imitaba la costumbre de la nobleza de tener en sus palacios un retrato del rey en señal de lealtad. Su intenso valor emblemático como imagen de la majestad real, equivalente a la propia presencia del monarca (Gállego, 1987: 217-8), queda subrayado por su colocación en lo alto de la escalera, lugar para el que fue expresamente encargado (figs. 1, 2, 3 y 4). La presencia en el País Vasco de un lienzo relacionado con Crayer no debe extrañarnos: en la catedral de Vitoria podemos contemplar otro atribuido al flamenco con el tema de la Lamentación sobre Cristo muerto (Bartolomé, 2011: 153-79).

Aparte de la posible inclinación estética de María de Lazcano por el retrato, no cabe duda de que su papel dominante en el ajuar del palacio obedece a las expectati-



Fig. 1. Autoría desconocida, *María de Lazcano y Antonio Felipe de Oquendo y Lazcano*, c. 1658, Convento de Santa Ana, Lazcano, Guipúzcoa.



Fig. 2. Autoría desconocida, *María Teresa de Oquendo y Lazcano*, c. 1658, Convento de Santa Ana, Lazcano, Guipúzcoa.

vas que persiguió con su construcción: el enaltecimiento personal y familiar. Desde el momento en que se convirtió en cabeza del linaje, emprendió una estrategia de engrandecimiento del mismo que tuvo en la promoción artística y el gobierno de su mayorazgo sus principales ejes, y en la obtención del título nobiliario, su máxima aspiración.<sup>11</sup> Estas esperanzas se materializaron en un gran palacio como signo más visible y contundente, en particular en la monumental portada, coronada por el escudo de la dueña de la casa. Este fue el punto de partida de un discurso de glorificación que se desarrollaba en el interior a través de los retratos, eficaces soportes de mensajes emblemáticos. El programa culminaba en el más importante de todos, el de Felipe IV en lo alto de la escalera, lugar de dominio y privilegio, desde donde publicitaba la lealtad de María de Lazcano al monarca y su dinastía.

<sup>11</sup> Los Lazcano eran un linaje noble, pero sin títulos porque el fuero los prohibía en el territorio de Guipúzcoa. Las ambiciones de María de Lazcano de acceso a la aristocracia titulada tuvieron su recompensa en la boda de su hija María Teresa con el marqués de Urbina, y fueron compartidas por sus parientes: su hermano Felipe solicitó el de marqués y su marido iba a ser nombrado vizconde, paso previo al marquesado, por Felipe IV, pero sus muertes frustraron su obtención (Benito, 2022: 65-7).



Fig. 3. Copia de un original de Andrés López Polanco, *Margarita de Austria con hábito de clarisa*, c. 1610-1620, Convento de Santa Ana, Lazcano, Guipúzcoa.



Fig. 4. Autoría desconocida, *Felipe IV a caballo*, c. 1650, Palacio de los Lazcano, Lazcano, Guipúzcoa.

#### LAS PINTURAS DE UNA DEVOTA: ALABANZA Y CONTRARREFORMA

El tradicional fervor religioso de la sociedad española alcanzó su cénit en el seiscientos avivado por el espíritu contrarreformista, que encontró en la pintura una excelente herramienta para estimular la oración y el afán de perfección de fieles y comunidades religiosas. Para Francisco Pacheco este era justamente su objetivo: «Más hablando de las imágenes cristianas, digo que el fin principal será persuadir los hombres a la piedad y llevarlos a Dios». Por tanto, para él la pintura más noble era la que representaba «las historias sagradas y misterios divinos que enseña la fe, de las obras de Cristo y de su Santísima Madre, vidas y muertes de los santos mártires, confesores, y vírgenes...» (Pacheco, 1649, lib. I, cap. XI: 253 y 265). En la atmósfera de exacerbación piadosa del XVII, los asuntos evangélicos, marianos, hagiográficos y, en menor medida, veterotestamentarios se convirtieron en la producción mayoritaria de artistas y talleres (Pérez, 1992: 41 y 43). Estos intentaron satisfacer a una clientela que demandaba esas imágenes para la devoción privada y para la dotación de los cientos de nuevos conventos

erigidos a lo largo de la centuria al abrigo de Trento (Atienza, 2008: 29 y 33). Así lo hizo María de Lazcano, que comisionó pintura religiosa para decorar su palacio, especialmente su capilla, pero sobre todo para el ornato de sus fundaciones de Lazcano, principales receptores de esos encargos.

A diferencia de las pinturas de su residencia, muchas en paradero desconocido, en los conventos se ha conservado una cantidad significativa, que se completa con las informaciones documentales sobre otras desaparecidas. En el de Santa Ana podemos ver un buen número debido a que no sufrió la desamortización y a que María de Lazcano vivió aquí sus últimos años. Las diferencias en estilo y ejecución revelan distintas autorías y cronologías, hay obras que pueden datarse en los años centrales del XVII, con ocasión de la fundación, y otras más avanzadas, encargadas por la patrona más adelante y que quedaron en posesión de la comunidad a su muerte. Estilísticamente se advierte la deuda con el naturalismo español, plasmado en la cercanía o «inmediatez doméstica» de tipos y ambientes, con una sencillez que roza en ocasiones cierta rusticidad. Son escenas inmersas en una realidad cotidiana, exentas de idealización, pero que al mismo tiempo mantienen el decoro exigido por la Iglesia para las representaciones sagradas (Pérez, 1992: 46). Junto a estos rasgos se observan otros propios del tenebrismo, como el uso de la luz, aplicada en potentes focos en diagonal que recuperan de las sombras rostros y cuerpos. En aquellos lienzos más tardíos, estas cualidades se combinan con novedades que anuncian el barroco pleno, expresadas en una mayor luminosidad y una paleta de color más variada que enriquece ropas y paisajes.

Desde un punto de vista iconográfico, vemos temas clásicos de la Iglesia, devociones contrarreformistas y cultos personales y familiares, alusivos a las grandes verdades de la fe católica junto a escenas más emotivas, muy en línea con la espiritualidad tridentina, que buscó seducir al fiel a través de lo afectivo. Encontramos representaciones dogmáticas, como la Trinidad, la vida y Pasión de Cristo, la Virgen y el misterio inmaculista y hagiografías. María de Lazcano encargó un conjunto de cuadros dedicado a la vida de Jesús, desde su nacimiento hasta su resurrección. Muy sentimentales son dos sencillos lienzos dedicados a la Sagrada Familia y los Santos Niños, que hacen pareja y que colgaron en espacios íntimos del palacio. El primero permanece allí mientras el segundo se encuentra en Santa Ana, a donde lo llevó la fundadora, que quiso tenerlo con ella en su retiro. Este mismo encanto, pero mayor calidad, tuvieron dos escenas sobre el Nacimiento de Jesús y la Adoración de los Reyes realizadas por Diego de Mugarrieta y valoradas en tres mil trescientos reales.<sup>12</sup> Estas obras fueron donadas a la muerte de María de Lazcano por Baltasar, su sobrino y heredero, al santuario de

<sup>12</sup> AGG-GAO, PN 2407, Domingo de Hercilla, año 1667, fs. 84 y 85. Inventario de los bienes y documentos dejados por María de Lazcano a su muerte, de 26 de mayo de 1667. Además de esas obras, Mugarrieta pintó otros cuadros para María de Lazcano, sin identificar en este momento, y tasó e inventarió los que dejó a su muerte en la clausura de Santa Ana.



Fig. 5. Autoría desconocida, *La flagelación*, c. 1620-1630, Convento de Santa Ana, Lazcano, Guipúzcoa.



Fig. 6. Autoría desconocida, *Calvario*, c. 1635-1645, Convento de Santa Ana, Lazcano, Guipúzcoa.

la Virgen de Aránzazu, devoción muy arraigada en Guipúzcoa, por la que los Lazcano sentían especial veneración. Aquí colgaron en la capilla del Santo Sepulcro, frente al altar mayor y, aunque destruidas en el incendio de 1834, sabemos que eran «de figuras algo menores que el natural, formas redondas y aflamencadas, aunque el tono, las tintas, la composición y el agrupamiento tenían el estilo de Velázquez» (Pastor, 1985, t. XI: 178, 260, 263 y 267).

En contraste con la amabilidad de esos encargos, María de Lazcano regaló al convento de Santa Ana un ciclo entero de la Pasión de Jesús. Son pinturas de grandes dimensiones y muy dramáticas que recogen: la expulsión de los mercaderes del templo; la oración en el huerto; Jesús atado a la columna; la flagelación; varios *Ecce Homo*; la caída de Cristo con la cruz auestas; los preparativos para la Crucifixión y un calvario. Este programa se completa con tres lienzos más: un Santo Cristo de Burgos, devoción que pudo tomar de su hermana Fausta, vecina de esa ciudad, y que se conserva en el palacio, un descendimiento y una resurrección (figs. 5 y 6).

Uno de los puntos de controversia con los protestantes en los que Trento insistió fue la defensa del culto a la Virgen y de su papel como intercesora. En una demostra-



Fig. 7. Autoría desconocida, *Inmaculada*, segundo tercio s. XVII, Convento de Santa Ana, Lazcano, Guipúzcoa.



Fig. 8. Autoría desconocida, *La Magdalena*, c. 1650-1660, Convento de Santa Ana, Lazcano, Guipúzcoa.

ción de amor mariano, María de Lazcano poseyó dieciséis cuadros de la Virgen con el Niño y varios de la Inmaculada, de los que conocemos uno en el convento de Santa Ana (fig. 7). Se trata de una obra a medio camino entre las Inmaculadas del XVI y las de la segunda mitad del XVII: por un lado carece de la contención y severidad del tipo de Juan de Juanes, pero no alcanza el dinamismo de las de Alonso Cano o Murillo. Si advertimos ecos de composiciones de Carreño de Miranda, como las del Museo de Guadalajara y la de la Capilla de la Trinidad de la Catedral Vieja de Vitoria. En este fervor por el misterio de la Concepción, María de Lazcano imitaba a la casa de Austria, su principal valedora en España, que la adoptó como devoción privativa al lado de la eucaristía, y seguía a sus órdenes preferidas, el Carmelo Descalzo y la Compañía. Su cariño por la Concepción reflejaba asimismo la intensa piedad inmaculista de Guipúzcoa, que desde 1620 juraba anualmente su defensa (Soraluce, 1985: 137-8).<sup>13</sup>

Trento también promovió la veneración a los santos y su eficacia mediadora, que hizo de las hagiografías uno de los temas más recurrentes en la pintura española del

<sup>13</sup> Este juramento se realizó hasta 1858, cuando fue suprimido al elevarse la Inmaculada Concepción a dogma de la Iglesia.

seiscientos. En Santa Ana podemos contemplarlos en sus representaciones iconográficas más conocidas: orantes y solitarios en parajes naturales; en composiciones narrativas que cuentan sus milagros y en los momentos más populares de sus vidas. Unos tienen un claro sentido de defensa del dogma católico; otros eran objeto del aprecio de María de Lazcano y su familia y algunos son peculiares del carisma de la orden bernarda. Entre los primeros no podían faltar Pedro, en alusión a la primacía papal, la conversión de san Pablo, pilares de la Iglesia, san Juan Evangelista y una monumental Magdalena, personificación del sacramento de la penitencia e imagen de la pecadora arrepentida, *castissima meretrix* o *beata peccatrix*, tal y como aparece en *La Leyenda Dorada* (Vorágine, 1999: 382-91) (fig. 8). Igualmente están presentes Teresa de Jesús e Ignacio de Loyola, santos de la Contrarreforma muy queridos por la patrona, y san Bernardo, del que Antonio Felipe era muy devoto.<sup>14</sup> El cuadro de la mística abulense no ha llegado hasta nosotros, pero sabemos que María de Lazcano le tuvo particular apego: quiso llevarlo con ella cuando se retiró en Santa Ana y lo donó al de Santa Teresa a su muerte. En cuanto a san Bernardo, su imagen no puede faltar en un convento de bernardas: en el zaguán cuelgan dos lienzos que narran el milagro del premio lácteo. Muy cerca podemos ver un pequeño ciclo dedicado al Bautista formado por un san Juanito con el Niño Jesús, san Juan como pastor y su degollación. Y tenemos noticias documentales de cuadros de santa Úrsula, san Francisco, san Gerónimo, san Cristóbal, san Antonio, santo Tomás y san Simón leproso, que estuvieron en el palacio.<sup>15</sup> Por último, no podían faltar los padres de la humanidad: Adán y Eva.<sup>16</sup>

Como fundadora de Santa Teresa y Santa Ana, María de Lazcano comisionó sus respectivos retablos mayores, en los que se decantó por la pintura como soporte iconográfico, demostrando de nuevo su especial inclinación por este arte, en detrimento de la talla.<sup>17</sup> Esta elección los aproximaba a modelos cortesanos que tuvieron en el de la basílica escurialense su epítome, lo que resulta singular en Guipúzcoa, donde la riqueza de bosques propiciaba los de escultura (Vélez, 2001: 251 y 253; Echeverría, vol. 1, 2001: 53). El de Santa Teresa acoge nueve lienzos de Vicente Berdusán, excelente pintor del ámbito navarro-aragonés activo en el último tercio del XVII. En el banco se disponen episodios de la vida de la mística; la calle del evangelio acoge representaciones de la Inmaculada y san Elías; la de la epístola, los de la Visitación y san Eliseo; y el

<sup>14</sup> ACSAL, leg. H, n.º 12, Miguel de Tellería, año 1662, fs. 1, 4, 6 y 10. Testamento de María de Lazcano, de 29 de mayo de 1662.

<sup>15</sup> AGG-GAO, PN 2406, Domingo de Hercilla, año 1665, f. 4. Declaración de la abadesa y otras religiosas del convento de Santa Ana de Lazcano.

<sup>16</sup> ACSAL, leg. H, n.º 12, Miguel de Tellería, año 1662, fs. 1, 6 y 10. Testamento de María de Lazcano, de 29 de mayo de 1662.

<sup>17</sup> Estas preferencias se ven confirmadas por la escasa escultura conservada y las pocas alusiones documentales a encargos de tallas.

ático, un gran calvario (Echeverría y Fernández, 1982a: 201 y ss.; Cendoya y Montero, 2001: 779-83). Para el de Santa Ana, la patrona comisionó quince cobres flamencos con los misterios de la Virgen, de más de seiscientos ducados de valor, en paradero desconocido, que las monjas colocaron en el altar de una capilla que utilizaban mientras se levantaba la iglesia conventual.<sup>18</sup>

## CONCLUSIONES

María de Lazcano llevó a cabo sus encargos y compras de pintura de modo continuo durante las décadas centrales del XVII. Tal y como se desprende de la documentación y las piezas conservadas, su labor se inicia en los años en que acomete la construcción de su palacio y conventos de Lazcano, hasta su fallecimiento en 1664. La necesidad de decorar estos edificios y la disponibilidad de cuantiosos recursos justifican su labor, que se hace eco de las ideas artísticas vigentes en esos años: el naturalismo tenebrista y las novedades del pleno barroco. Su promoción respondió siempre a una idea central: la exaltación, fuera esta la del linaje, la monarquía o la religiosa. Para su palacio, levantado a mayor gloria de su apellido, se inclina por los retratos, con los que se presenta como cabeza de una casa noble leal a los Austria. Para sus conventos elige iconografías que dan testimonio de su amor por la Iglesia y su doctrina, de su veneración por la Virgen y de su adhesión a la Contrarreforma. La colección que hemos presentado perfila a María de Lazcano como la más importante comitente de pintura de su época en Guipúzcoa, revela su predilección por la misma sobre otras artes y el papel clave que supuso su voluntad en la recepción de lenguajes y modelos exitosos del seiscientos en el País Vasco.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARZAMENDI, Ignacio de (1980): «Aspectos de la biografía de don Antonio de Oquendo», *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián*, 14: 219-271.
- ATIENZA LÓPEZ, Ángela (2008): *Tiempos de conventos. Una historia social de las fundaciones en la España moderna*, Madrid: Marcial Pons Historia; Universidad de La Rioja.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio (2008): «El oratorio y colección de obras artísticas de María Girón, duquesa de Frías, en 1608», en *Actas del Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, s.p. Murcia: Universidad de Murcia.

<sup>18</sup> AHNM, Fondo Lazcano, leg. 25, n.º 23, s/d., s.f. Memoria de las condiciones de la fundación del convento de Santa Ana de Lazcano y AHNM, Fondo Lazcano, leg. 25, n.º 23, Domingo de Hercilla, año 1650, f. 5. Escritura definitiva de fundación del convento de Santa Ana, de 26 de junio de 1650.

- BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. (2011): «Lamentación sobre Cristo muerto de la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz atribuido a Gaspar de Crayer. Revisión y nuevas aportaciones», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII: Historia del Arte*, n.º 24, disponible en línea en <<https://doi.org/10.5944/etfvii.24.2011.1405>> (última consulta: 13 de septiembre de 2022).
- BENITO CONDE, César Javier (2022): *Emulación cortesana y devoción en la promoción artística de María de Lazcano (1593-1664) en Guipúzcoa*, Bilbao: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea.
- CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio y Pedro María MONTERO ESTEBAS (2001): «Lazkao. Retablo mayor de Santa Teresa», en *Erretaulak. Retablos*, Pedro Luis Echeverría Goñi (dir.), vol. 2, 779-783, Vitoria: Gobierno Vasco.
- «CORRESPONDENCIA epistolar entre Don José de Vargas y Ponce y Don Juan Agustín Ceán Bermúdez durante los años de 1803 á 1805, existente en los Archivos de la Dirección de Hidrografía y de la Real Academia de la Historia» (1905), *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. XLVII, cuadernos I-III.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA (1982<sup>a</sup>): «Aportación de los Carmelitas Descalzos a la Historia del Arte Navarro. Tracistas y Arquitectos de la Orden», en *Santa Teresa en Navarra en el IV centenario de su muerte*, José María Jáuregui (coord.), 183-230, Pamplona: Grafinasa.
- (1982b): «Vicente y Carlos Berdusán, pintores de santa Teresa. Nuevos lienzos en Pamplona y Lazcano», en *Santa Teresa en Navarra. IV centenario de su muerte*, José María Jáuregui (dir.), 285-298, Pamplona: Grafinasa.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (dir.) (2001): *Erretaulak. Retablos*, vol. 1, Vitoria: Gobierno Vasco.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y José Javier VÉLEZ CHAURRI (2002): «Pintura barroca con vinculación histórica al País Vasco», en *Lucas del Barroco. Pintura y escultura del siglo XVII en España*, Fernando Tabar Anitua (coord.), 21-31, Vitoria: Fundación Caja Vital Kutxa.
- FERRERAS ORBEGOZO, Juan María (2015): *La parroquia de Elgoibar y sus anejas*, San Sebastián: Centro Unesco de San Sebastián.
- GÁLLEGO, Julián (1987): *Visión y Símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- GARCÍA GAINZA, María Concepción y Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA (1998): *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697)*, catálogo de la exposición, Pamplona: Gobierno de Navarra; Institución Príncipe de Viana.
- GARCÍA MARTÍNEZ, José Luis (2018): «Bárbara de Braganza. Una aproximación a su faceta como coleccionista», *Ars Bilduma*, n.º 8, disponible en línea en <<http://hdl.handle.net/10810/44950>> (última consulta: 23 de agosto de 2022).
- GARCÍA PÉREZ, Noelia (2006): «El patronazgo artístico femenino y la construcción de la historia de las mujeres: una asignatura pendiente en los Estudios de Género», en *Los feminismos como herramientas de cambio social* [vol. I: *Mujeres tejiendo redes históricas, desarrollos en el espacio público y estudios de las mujeres*], Esperanza Bosch, Victoria Aurora

- Ferrer Pérez y Capilla Navarro Guzmán (eds.), 121-128, Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears.
- (2019): «Mencía de Mendoza y el Bosco: originales, copias y obras de taller», *Goya*, 368: 195-207.
- HERMOSO CUESTA, Miguel (2001): «Obras de Lucas Jordán en la colección de Isabel de Farnesio», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 85: 133-170.
- PACHECO, Francisco (1649): *Arte de la pintura* [Bonaventura Bassegoda i Hugas, ed., 2009], Madrid: Cátedra.
- PASTOR Y RODRÍGUEZ, Julián de (1985): *Historia de Aránzazu*, Echévarri: Amigos del Libro Vasco.
- PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, Almudena (2017): *Los inventarios de Doña Juana de Austria, princesa de Portugal (1535-1573)*, Jaén: Universidad de Jaén.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1992): *Pintura Barroca en España 1600-1750*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- REDONDO CANTERA, María José (2013): «La contribución de Isabel de Portugal al coleccionismo de pintura imperial», en *Museo Imperial: el coleccionismo artístico de los Austria en el siglo XVI*, Fernando Checa Cremades, Elena Vázquez Dueñas y Santiago Arroyo Esteban (dirs.), 121-145, Madrid: Fernando de Villaverde.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1950): *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- SORALUCE Y ZUBIZARRETA, Nicolás de (1869): *Historia General de Guipúzcoa*, en *Antiguos Recuerdos de Guipúzcoa* [1985], Echévarri (Vizcaya): Editorial Amigos del Libro Vasco.
- TABAR ANITUA, Fernando. (2002): «La pintura del Barroco en Euskal Herria. Arte local e importado», *Ondare*, 19: 117-149.
- TOAJAS ROGER, María Ángeles (2000): «Juana de Austria y las artes», en *Actas del Congreso Internacional Felipe II y las artes*, 101-116, Madrid: Universidad Complutense.
- VÉLEZ CHAURRI, José Javier (2001): «El retablo barroco», en *Erretaulak. Retablos*, Pedro Luis Echeverría Goñi (dir.), 226-309. Vitoria: Gobierno Vasco.
- VORÁGINE, Santiago de la (1999): *La Leyenda Dorada*, Madrid: Alianza Editorial.
- YARZA LUACES, Joaquín. (1991): «Isabel la Católica, promotora de las artes», *Reales Sitios*, 110: 57-64.
- ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José y Juan ESCORIAL ESGUEVA (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*, María del Amor Rodríguez Miranda y José Antonio Peinado Guzmán (coords.), 203-223, Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo.

## La actividad femenina en las sociedades artísticas decimonónicas y su papel en el ámbito cultural burgués: los liceos artísticos y literarios<sup>1</sup>

MARÍA VICTORIA ALONSO CABEZAS<sup>2</sup>

*Universidad de Córdoba*

Las últimas décadas han supuesto un avance significativo en la relectura histórica, sociológica y artística del siglo XIX. El concepto de sociabilidad ha constituido un punto de partida para el estudio de las dinámicas sociales decimonónicas a través del análisis de aquellos espacios, formales o informales, en los que las relaciones sociales y las inquietudes de burgueses y obreros tomaron cuerpo y forma, visibilizando desde distintas perspectivas las preocupaciones y retos de una sociedad en progresiva transformación. Desde el punto de vista artístico, la sociabilidad y el asociacionismo constituyen pilares esenciales para reconstruir la historia del arte decimonónico, y muy especialmente el de la primera mitad del siglo, prescindiendo del discurso romántico del genio y abordando otros espacios no académicos que fueron clave para la dinamización cultural, para el establecimiento de relaciones profesionales entre artistas y clientes y para la difusión del gusto (pictórico, musical y literario) entre las élites, como es el caso de los liceos artísticos y literarios.

Entre las investigaciones fundamentales para reconstruir la historia del arte del siglo XIX desde el prisma de la sociabilidad y el asociacionismo destaca el detallado estudio de Aránzazu Pérez Sánchez sobre el Liceo Artístico y Literario de Madrid (2005a), institución especialmente relevante como modelo a imitar en los liceos provinciales y por su papel en la organización de exposiciones. Es preciso destacar que los liceos, ya sea el madrileño o los provinciales, han sido más estudiados desde el campo de la musicología. Sirvan de ejemplo las investigaciones realizadas por Lécuyer (1994), Sara Navarro Lalanda (2018; 2019) sobre la sección de música del liceo

<sup>1</sup> El presente trabajo se ha realizado en el marco del GIR IDINTAR de la Universidad de Valladolid y del Proyecto I+D+I de la AEI «En el palacio y en el convento. Identidades y cultura artística femeninas en Castilla y León durante la Edad Moderna» (ref. PID2019-111459GB-100).

<sup>2</sup> <<https://orcid.org/0000-0002-5199-5488>>.

madrileño, la de Antonio Álvarez Cañibano (2001) sobre el liceo sevillano o la valiosa aportación de María Antonia Virgili Blanquet (2008) al estudio, pionero, sobre el liceo vallisoletano. En lo que respecta al estudio de los liceos desde la historia del arte y desde una perspectiva de género, destaca el análisis que dedica Ester Alba Pagán (2021) al liceo valenciano, replanteando nuevas interpretaciones sobre el papel de las mujeres artistas en unos espacios de sociabilidad que, a pesar de ser mixtos (Lécuyer, 2001: 234), han solido ser considerados exclusivamente desde el prisma de la sociabilidad masculina y de la construcción social del hombre artista decimonónico, debido en parte a la escasa (y paternalista) presencia que tuvo en su momento el trabajo de las liceístas en las fuentes:

En ocasiones, la única fuente de información que poseemos es la que nos proporciona las publicaciones periódicas de la época: diarios, semanarios, revistas culturales o las publicaciones que actuaban como órganos de comunicación de sociedades, liceos y asociaciones. [...] Volver sobre estos trabajos resulta, hoy, necesario con el objeto de analizar no solo la información objetiva que en estas publicaciones se arroja, sino aprehender el sutil velo que envuelve los comentarios que enjuician la obra y a las propias artistas, así como las relaciones sociales que conformaron los círculos artísticos de los que formaron parte (Alba, 2021: 49-50).

En efecto, volver sobre los estudios ya realizados así como a las fuentes, por escasas que estas puedan parecer, no solamente nos permite replantear la labor de los artistas y la negociación de su visibilidad entre las élites sociales (Alonso, 2018), sino también profundizar en el papel efectivo que las mujeres artistas, así como las aficionadas y las profesionales de carrera trunca<sup>3</sup>, tuvieron en estas asociaciones, el tipo de relaciones que establecieron con sus consocios y las diferencias existentes en distintos contextos geográficos.

#### LA PRESENCIA FEMENINA EN EL LICEO ARTÍSTICO Y LITERARIO DE MADRID

Sin lugar a dudas, la recepción de mujeres como socias facultativas o de mérito en el Liceo Artístico y Literario de Madrid constituyó el punto de referencia para que los liceos provinciales se caracterizaran también por un carácter mixto y liberal, en el que el ideal de *república de las letras y de las artes* primase por encima de diferencias de estatus social y de género. A pesar de esta aparente democratización, el sesgo de las fuentes respecto a la presencia de mujeres en las distintas secciones de los liceos,

<sup>3</sup> Respecto a las carreras truncadas en el ámbito musical, especialmente en el caso de aquellas músicas profesionales que interrumpieron su carrera tras contraer matrimonio, véase Aguilar Hernández (2013), que analiza el concepto de aficionada y diletante dentro del contexto democratizador —a través de la realización de actividades comunes entre profesionales y aficionados— de las sociedades artísticas y musicales como el liceo.

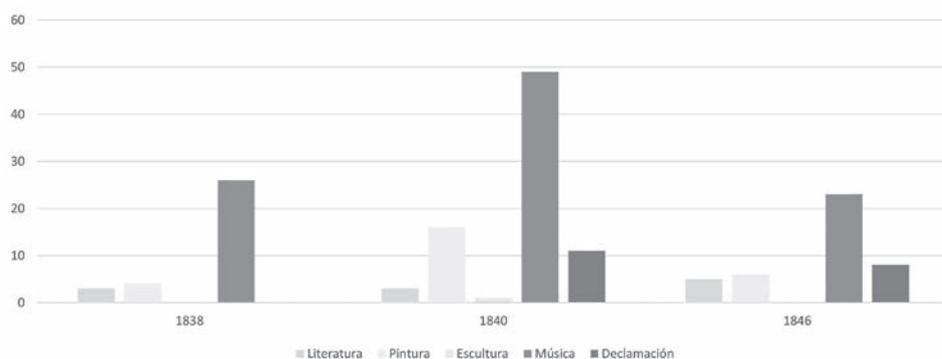


Fig. 1. Gráfico del número de socias registradas en el Liceo Artístico y Literario de Madrid por años y secciones. Fuente: elaboración propia a partir de información hemerográfica.

así como a su participación en sesiones de competencia y exposiciones, no deja de ser relevante. Así, por ejemplo, las constituciones del liceo madrileño, modificadas en 1840, establecían que los socios facultativos solo debían pagar la cuota mensual, mientras que «las señoras admitidas como facultativas nada pagan», si bien estaban igualmente obligadas a contribuir a los trabajos de su sección (*Liceo Artístico y Literario*, 1840a: art. 10). Este tipo de prerrogativa de exención de cuota o de disminución de la misma era señalada por Lécuyer (1994: 52) como una de las razones que permitió que la composición de los liceos fuese realmente mixta y que en ocasiones casi la mitad de los socios de alguna de las secciones estuviera formada por mujeres, como efectivamente sucedió con la sección de música (fig. 1<sup>4</sup>), debido al importante papel que esta tenía en la formación de señoritas de buena familia.

La lista de socios de 1840 (*Liceo Artístico y Literario*, 1840b) revela una presencia dispar de mujeres en las distintas secciones del liceo: tan solo 3 en la sección de literatura (de un total de 54 socios facultativos), 16 en la de pintura (de un total de 69), 1 en la de escultura (de un total de 18), ninguna en la de arquitectura y ciencias naturales y exactas (de un total de 33), 11 en la de declamación (de un total de 64) y 49 en la de música (de un total de 87), lo que constituye en efecto más de la mitad de la sección. En lo que respecta a la presencia femenina en la sección de pintura, a pesar de que el número pueda parecer limitado, el hecho de que hubiese dieciséis socias suponía un incremento extremadamente notable, pues la anterior lista de individuos, publicada en las páginas de *El Liceo Artístico y Literario*, únicamente incluía a cuatro: Rosario Weiss, Petronila y Flora Menchaca y María del Carmen Velasco.<sup>5</sup> Las señoras que en

<sup>4</sup> Fuentes hemerográficas consultadas para elaborar el gráfico: *El Liceo Artístico y Literario Español* (s. f., n.º 3), *Liceo Artístico y Literario* (1840b) y *Boletín del Liceo* (3 de febrero de 1846, n.º 13).

<sup>5</sup> «Lista de las señoras individuales del Liceo», *El Liceo Artístico y Literario Español*, n.º 1, p. 151.

1840 formaban parte de la sección de pintura eran María Adán y Cervero, Mercedes Aponse, Gertrudis Aranda y Escobedo, Engracia y Francisca Carrasco, Ramona Campuzano, Isabel Fernández de Castro, Isabel Lavra de Mengs, Petronila Menchaca, María de la Concepción Maruti, Teresa Obispo, Adelaida O'Dena, María Ramírez de Villaurrutia, Joaquina Viado, María del Rosario Weiss y Luisa Viergol. Mariana Valverde de Alonso pertenecía a la de escultura.

Las sucesivas modificaciones de los estatutos, el incremento de las cuotas de entrada y la limitación del número de socios por sección motivó que el número de socias también se redujese notablemente; en 1846 tan solo constan seis socias de número en la sección de pintura, junto a seis socios honorables y los cuarenta y cinco de número: continuaban perteneciendo al liceo Petronila Menchaca, Teresa Obispo, Adelaida O'Dena y María Ramírez de Villaurrutia, a las que se sumaban Ventura Rubiano y Ramona Zarazaga.

De esta nutrida nómina de mujeres vinculadas con la práctica de las artes, destacan rápidamente algunos nombres por su reconocimiento *oficial* como artistas profesionales. Por supuesto, Rosario Weiss sobresale en celebridad sobre sus compañeras, a pesar de que su pertenencia al liceo se limitaría a los primeros años de existencia de este, hasta su fallecimiento en 1843, dado que su carrera se había impulsado notablemente tras su regreso de Francia, cuando se presentó a las exposiciones de la Academia de San Fernando (Álvarez, 2003: 161) y fue nombrada académica de mérito de la misma en 1840 y maestra de dibujo de Isabel II y de la infanta Luisa Fernanda en 1842. Su presencia en el liceo es manifiesta tanto en las sesiones de competencia semanales desde 1837 hasta 1840, donde figuraba entre los artistas profesores cuya fama empezaba a despuntar,<sup>6</sup> como en las exposiciones de 1838 y 1839, contribuyendo además a la revista de la institución, *El Liceo Artístico y Literario Español*, con la estampa *La Pasiéga*. En la exposición de 1838 presentó «dos obritas», al parecer copias de los caprichos de Goya, valorados en mil reales, que fueron adquiridas en la propia exposición por María Cristina,<sup>7</sup> si bien en la reseña de la exposición en la revista oficial del liceo tan solo se dijese de ellas que llamaron en extremo la atención por su delicadeza y gracia: «faltaríamos a nuestro deber, como escritores y como caballeros, si no tuviéramos el placer de ofrecer nuestros pobres elogios a esta ilustre artista».<sup>8</sup> La estima

<sup>6</sup> En este sentido, es interesante observar cómo artistas y aficionados ocupaban de manera distinta el espacio, pues tal y como recoge Pérez Sánchez (2005a: 238-9) a los profesores y artistas cuya fama empezaba a despuntar se les asignaba caballete, mientras que los aficionados, entre los que figuran Petronila Menchaca, Adelaida Odena, Isabel Fernández de Castro y María Ramírez de Villaurrutia, se distribuían en mesas de trabajo.

<sup>7</sup> Nota de los pintores que han concurrido con sus obras a la exposición del liceo, Archivo del Museo del Prado, caja 1341, leg. 11200, exp. 4, disponible en línea en <<https://archivo.museodelprado.es/prado/doc?q=recordIdentifier:1@7024>>.

<sup>8</sup> L. González Brabo: «Crónica artística y literaria. Exposición de objetos artísticos verificada en los salones del Liceo», *El Liceo Artístico y Literario*, n.º 1, p. 97.

en que se tuvo a Rosario Weiss en los salones del liceo es indiscutible, y José Musso y Valiente la incluía como ejemplo de profesora del dibujo y la pintura en su artículo sobre la escuela moderna española, a pesar de ser el único que indicaba: «a fin de no hacer una prolija enumeración de cuantas lo merecen»,<sup>9</sup> incluyéndose en las páginas siguientes la reproducción de *La Pasiéga*, reseñada por el propio Musso y Valiente.<sup>10</sup> En 1841, con motivo de las funciones filarmónicas del liceo, se pusieron a la venta los retratos de dos socios de la sección de música, Manuela Oreiro y Rubini, realizados en litografía por la propia Rosario Weiss, como se indicaba en el *Semanario Pintoresco Español* (Alonso, 2018: 311; Alba, 2021: 52), para que pudiesen ser adquiridos por los asistentes, al tiempo que la sociedad encargaba los retratos al óleo, con destino a las colecciones del liceo, a Antonio María Esquivel. Álvarez Lopera (2003: 158) no duda en relacionar la presencia de Weiss en el liceo con el impulso que cobró su carrera entre 1838 y 1842, apuntando a esta sociedad como uno de los núcleos donde la artista fraguó importantes relaciones con nuevos clientes de la burguesía madrileña.

Sin embargo, ningún homenaje se le dedicó en el liceo tras su fallecimiento el 30 de julio de 1843, si bien se le dedicaron algunos sentidos apuntes biográficos en la prensa periódica;<sup>11</sup> este aparente olvido se justifica por los vaivenes políticos y el estado de abatimiento del liceo en 1843: se suspendieron las sesiones semanales y mensuales a favor de Juegos Florales anuales (*Liceo Artístico y Literario*, 1843: 5), relegando la labor creativa a los espacios de soledad y dejando la sociedad liceísta entregada en su mayor parte al entretenimiento de las élites madrileñas a través de sus secciones de música y declamación. Díez Canseco, en su *Diccionario biográfico universal de mujeres célebres* (1845: 645), indicaba además que la mayor parte de los dibujos y cuadros realizados por Rosario Weiss en el liceo habían quedado en propiedad del Sr. Vega, que bien podría aludir al fundador y primer director del mismo, José Fernández de la Vega, los pintores Gutiérrez de la Vega (padre e hijo) o Ventura de la Vega. De manera póstuma, el liceo dedicó las dos primeras salas de su exposición de 1846 a honrar la memoria de los artistas fallecidos, donde figuró la obra de Rosario Weiss en compañía de las de Goya y Leonardo Alenza; destacaba el retrato de Mesonero Romanos, sumamente alabado por la crítica (Pérez, 2005b: 100), así como algunas copias de Velázquez.

<sup>9</sup> J. Musso y Valiente: «Bellas Artes. De la escuela moderna española de pintura», *Liceo Artístico y Literario Español*, n.º 2, p. 65.

<sup>10</sup> J. Musso y Valiente: «La pasiega. Cuadro pintado y litografiado por la señorita doña Rosario Weys», *El Liceo Artístico Español*, n.º 2, p. 100.

<sup>11</sup> Notable es el que le dedicó Rascón en las páginas de la *Gaceta* (20 de septiembre de 1843), y reproducido posteriormente en el *Semanario Pintoresco Español* (26 de noviembre de 1843, pp. 377-8) y en Díez Canseco (1845: 640-50).

Menos conocida es la labor de Petronila González de Menchaca y San Martín en el liceo, quien a pesar de formar parte de la sección de pintura desde 1838 vio su labor eclipsada no solamente por el protagonismo de sus compañeros masculinos, que monopolizan la mayor parte de las escasas fuentes que aluden a las sesiones (y muy especialmente las de competencia de la sección de pintura),<sup>12</sup> sino también por la figura excepcional de Rosario Weiss. Conocida fundamentalmente por su labor como miniaturista, y respaldada por el título de académica supernumeraria de la de San Fernando que ostentaba desde 1830, Petronila participó activamente en las sesiones de competencia. Presentó obras a la exposición de 1837,<sup>13</sup> y en la de 1848, «algunas lindas miniaturas».<sup>14</sup>

Respecto a Adelaida O'Dena, a pesar de constar como socia de la sección desde 1840 y también en la de música en 1838, pocas son las noticias de su participación en el liceo con anterioridad a 1846. Asistente a las sesiones de competencia, en mayo de 1845 presentó una obra para ser rifada entre los asistentes, junto a otras tres obras de Panati, Hispano y Manrique. La pintura de Adelaida O'Dena era una *Concepción* realizada al óleo.<sup>15</sup> Examinando los temas presentados por cada uno de estos cuatro artistas, puede verse cómo mientras Panati e Hispano se adaptaban a la moda romántica con sus *Pórtico árabe* e *Interior de un convento*, la obra de O'Dena probablemente se adecuase a la consabida limitación de la copia. Participó en la exposición de 1846, en la que figura consignada dentro de la extensa reseña publicada en *El Heraldo*, habiendo contribuido a la exposición con «varias copias bien ejecutadas y algunos retratos muy parecidos».<sup>16</sup> De acuerdo con Ossorio, la obra de Adelaida O'Dena, que también era autora de trabajos literarios publicados, era abundante en retratos, floreros y copias de cuadros del Museo del Prado, que presentó a las exposiciones de la Academia de San Fernando.<sup>17</sup> No obstante, en la exposición del liceo 1849 su participación queda enmarañada con otras «señoritas»,<sup>18</sup> sin especificar más que se trataba de copias, las

<sup>12</sup> Cabe señalar a este respecto que las sesiones de competencia de pintura tenían lugar mientras se realizaban las representaciones teatrales, declamaciones y conciertos, lo que motivaba que el protagonismo quedase monopolizado por tales espectáculos, mientras los pintores «se ven arrinconados sin que nadie mire lo que hacen aunque pinten un cuadro cada noche», como señalaba José de Madrazo en sus cartas a Federico (Díez, 1998: 200).

<sup>13</sup> «Liceo artístico y literario. Exposición pública de pinturas», *Siglo XIX*, 1 de enero de 1838, pp. 111-2.

<sup>14</sup> «Exposición de pinturas y esculturas en el Liceo artístico y literario», *El Heraldo*, 15 de julio de 1848, p. 2.

<sup>15</sup> *La Esperanza*, 30 de mayo de 1845, p. 3.

<sup>16</sup> «Exposición de obras de pintura y escultura en el Liceo», *El Heraldo*, 1 de julio de 1846, p. 3; E. Velaz de Medrano: «Exposición del Liceo», *El Español*, 24 de julio de 1846, p. 3.

<sup>17</sup> En la de 1844 constan «algunas copias bastante buenas» ubicadas en la biblioteca de la Academia. E. Ochoa: «Exposición de obras de bellas artes en la Academia de San Fernando», *El Heraldo*, 13 de octubre de 1844, p. 4.

<sup>18</sup> «Exposición del Liceo», *El Clamor Público*, 27 de enero de 1849, p. 3. Figuraban las señoritas de Dou-

más reseñadas la de la señora de Velasco por su retrato de fray Gerundio, un frutero y varias copias, y la señorita de Argumosa por sus dibujos a pluma y tinta china.

También entre las socias que figuraban en la sección en esta primera etapa del liceo figura Isabel Fernández de Castro o Isabel Castro, asidua a las sesiones de competencia de la sección de pintura, quien según Ossorio presentó un paisaje para la rifa en beneficio de Antonio María Esquivel; de acuerdo con las noticias recogidas en la prensa, junto a los pintores de la sección también pudieron verse en esa rifa obras «de esas artistas que fueron a ofrecer el tributo de su talento a la memoria del desgraciado pintor [ ... ] ¿Hay nada más bello en el mundo que una artista joven y hermosa, amante a la par que compasiva?».<sup>19</sup>

De manera análoga, María Ramírez de Villaurrutia, de la que escasean los datos, participó en algunas de las sesiones ofreciendo obras para las rifas habituales. Así, en 1844 queda registrada ya su pertenencia al liceo, presentando una pintura para la rifa de la sesión de competencia, junto a Ramona Zarazaga (consignada como Zaragoza) y Zarza.<sup>20</sup> Sabemos que Ramona Zarazaga de Gelabert también participó en la exposición de 1846, junto con Adelaida O'Dena; los cuadros de ambas figuraron en la sala once, junto a la *Ascensión* de Antonio María Esquivel —duramente criticada por sus anatomías caprichosas— y varios de sus retratos, así como junto a los dibujos de los alumnos de las cátedras de paisaje y dibujo al natural del liceo.

## EL MODELO LICEÍSTA EN VALLADOLID

La expansión del modelo liceísta fuera de Madrid encontró una excepcional acogida en aquellas ciudades que, por su elevada población y por la presencia de una rica burguesía, vieron en la creación de liceos el modo de colmar las necesidades de revitalizar la vida cultural local. Los casos más tempranos y llamativos los configuran los liceos de Valencia y Sevilla, fieles al modelo madrileño; no obstante, la fiebre asociacionista llegó también a ciudades mucho menos pobladas y en plena transformación burguesa. Sin embargo, a diferencia de los liceos de Valencia<sup>21</sup> y Sevilla, el modelo liceísta que se implanta en Castilla no es el romántico y abiertamente liberal que caracterizó al liceo

---

gorvad, O'Dena, Iturbietta, Zarco, Muñoz y Ziriza, cuyas copias «bastante bien pintadas demuestran que no se ha perdido enteramente la afición a la pintura entre el bello sexo».

<sup>19</sup> D. Coello y Quesada: «Liceo de Madrid. Sesión a beneficio del desgraciado artista Esquivel», *El Corresponsal*, 11 de abril de 1840, p. 2.

<sup>20</sup> *El Heraldo*, 14 de diciembre de 1844, p. 3.

<sup>21</sup> La participación de mujeres artista en el liceo valenciano fue también destacada, figuraron en él académicas de la de San Carlos como Dolores Caruana e Inés González en sus sesiones y exposiciones, así como aficionadas como Gertrudis Battifora, Luisa Dupui, Concepción Ruiz y Enriqueta Benavides (Roig, 1993: 459; Alba, 2021).

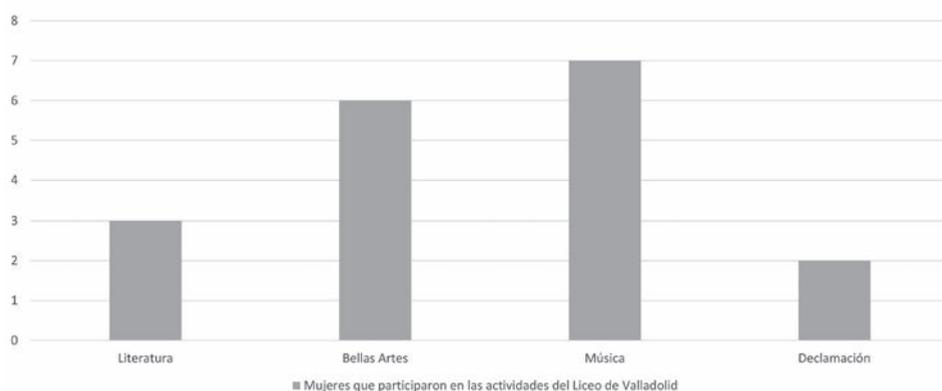


Fig. 2. Gráfico del número de mujeres de cuya participación en las sesiones del Liceo Artístico y Literario de Valladolid se tiene constancia y la sección en la que participaron. Fuente: elaboración propia a partir de información hemerográfica.

madrileño desde su fundación, en 1837, hasta 1840, que casi se calificaría de un liceo por y para artistas y literatos, sino el modelo de sociedad instructiva y de recreo que marcará a la asociación en la década de los cuarenta.

En 1841 las élites vallisoletanas se implican activamente en el movimiento asociacionista, y en los últimos meses de ese mismo año se dan las primeras reuniones, en tono informal, para la constitución de un Liceo Artístico y Literario. La historia y proyección de esta sociedad, que vería la luz oficialmente en 1842, ha pasado relativamente desapercibida dentro del estudio del movimiento asociacionista, debido en primer lugar a la escasez de fuentes, tanto documentales como hemerográficas, relativas a ella, y en segundo lugar por haber quedado tempranamente eclipsada por otras sociedades de buen tono, como el Círculo de Recreo, fundado tan solo dos años después que el liceo. De manera excepcional ha sido estudiado con una perspectiva general por Luengo Sánchez (2005), y de forma más exhaustiva en lo relativo a su labor musical por Virgili Blanquet (2008), si bien aún quedan muchos aspectos desconocidos de esta sociedad burguesa, como lo es su actividad pictórica y la presencia femenina.

A diferencia del liceo madrileño, e incluso del valenciano, el liceo de Valladolid no contó con un boletín o revista oficial de la sociedad, y las noticias relativas al mismo deben localizarse o bien en boletines de índole institucional, como sucede con el *Boletín Oficial de la Provincia de Valladolid*, en la prensa local, como sucede inicialmente con *El Mostrador*, al que pertenecen algunos socios liceístas como Jerónimo Morán (si bien solo llegaron a publicarse unos pocos números en enero y febrero de 1842) y con

*El Correo de Valladolid*, publicado entre 1844 y 1845,<sup>22</sup> o en reseñas de corresponsales en la prensa nacional. A través de la literatura existente y de estas fuentes, podemos reconstruir en cierto modo algunos de los aspectos de la sociabilidad vallisoletana en 1842 y 1843, así como la presencia femenina en la misma (fig. 2<sup>23</sup>).

En lo que respecta a las listas de socios, Luengo ya publicaba en 2005 la que hasta ahora es la única conocida, recogida en su momento tanto en el *Boletín Oficial de la Provincia de Valladolid* como en *El Mostrador*. En ella únicamente se consignan, por orden de inscripción, los socios fundadores del liceo vallisoletano, inscritos entre enero y el 19 de febrero de 1842, que según el reglamento tan solo pagarían una cuota de entrada reducida de sesenta reales. En esta lista de socios no queda recogida ninguna división<sup>24</sup> ni adscripción por secciones,<sup>25</sup> dado que hasta el momento no se ha podido localizar ningún otro listado de socios publicado, ni el registro de socios «con distinción de nombres, clases en el Liceo y fecha de entrada» que debía llevar el secretario (Liceo Artístico y Literario de Valladolid, 1842: art. 20), aunque puede servir de idea para mostrar el interés que esta sociedad tuvo desde su inicio entre las élites locales: 172 socios fundadores, de los cuales tan solo 7 eran mujeres.<sup>26</sup>

A estas deben sumarse las que figuran consignadas en la prensa como participantes de las distintas sesiones de competencia y exposiciones, que sin formar un listado cerrado podemos desglosar como sigue: en la sección de literatura, o vinculadas con ella, hemos podido localizar un total de tres mujeres, entre ellas Manuela Cambronero, que además de poemas estrenó algún drama en el liceo; su compañera Amalia Fenollosa, que probablemente ostentase el título de socia corresponsal, y Venancia López Villabrille. En la sección de música se ha podido rastrear la labor de siete mujeres, la mayor parte de ellas relacionadas con las élites (políticas y militares) de la ciudad, como las dos hermanas Lara, la señora de Ubac, la señorita de Casariego,

<sup>22</sup> Para la consulta de estas fuentes se han empleado los ejemplares existentes de *El Mostrador* en la Hemeroteca Municipal de Madrid y los de *El Correo de Valladolid* de la Biblioteca Nacional de España.

<sup>23</sup> Fuentes hemerográficas consultadas para elaborar el gráfico: *El Mostrador* (1842), *El Correo de Valladolid* (1844-1845), *El Eco del Comercio* (7 de junio de 1842), *El Heraldo* (6 de julio de 1842; 1 de junio de 1843), *El Espectador* (3 de mayo de 1843; 10 de mayo de 1843), *El Anfitrión Matritense* (11 de junio de 1843) y *Revista de teatros* (19 de mayo de 1845).

<sup>24</sup> Una vez aprobado el reglamento por el que se regiría el liceo, los socios quedaban divididos en tres clases: de número (los que, siendo hombres o mujeres, se limitaban a suscribirse y participar de los entretenimientos), de mérito (aquellos que contribuían con su saber al desarrollo del liceo) y profesores (los que se encargaban de la enseñanza de alguna cátedra. Liceo Artístico y Literario de Valladolid, 1842: art. 4). Los socios de mérito no podían ser más de doce por sección y se encontraban exentos de pago de la cuota mensual. Del mismo modo, las socias de mérito estaban igualmente exentas.

<sup>25</sup> De acuerdo con el reglamento de la sociedad (Luengo, 2005: 171), se constituyeron tres secciones, ampliadas posteriormente a cuatro: ciencia y literatura, bellas artes, música y declamación.

<sup>26</sup> De acuerdo con el listado publicado por Luengo Sánchez (2005: anexo 6), que reproduce los del *Boletín Oficial* y *El Mostrador*, se trataba de Mariana de Herrán Aguilera, Fernandina de Rivero, Jacoba Mojados, Manuela de la Mora y Campo, Jacinta Fernández Jalón, Antonia Arias de Pino y Teresa Aragón.

Laureana Pescosillas de Vallina, la señorita Sánchez Torres y la señorita Navarro; relacionadas con la labor de la sección de declamación pueden contarse a Joaquina Jove y a la señorita de Daza.

Lo más interesante para nuestro estudio, sin embargo, es analizar la presencia femenina en la sección de bellas artes, en la que se ha podido comprobar la labor de siete mujeres en la exposición organizada por la sociedad en 1843 con motivo del primer aniversario del liceo, la única de la que tenemos, por el momento, noticias extensas gracias a las reseñas publicadas en la prensa periódica nacional, siendo la más completa la incluida en *El Anfión Matritense*. Como ya indicase Urrea (2020: 68), la reseña escrita por Cipriano López Salgado se acompañaba de una composición poética dirigida a Francisco Saco, académico de la Purísima Concepción y con toda probabilidad socio del liceo, reconociendo de este modo la labor de este pintor como «maestro de los autores de los mejores cuadros que se han espuesto»,<sup>27</sup> lo que abre también la hipótesis de que, además de socio, fuese profesor de alguna de las cátedras del liceo.<sup>28</sup> Parece que las obras que se expusieron (64 en total) fueron en su mayor parte obra de discípulos, principiantes o aficionados, tal como parece indicar una reseña menos complaciente publicada en *El Corresponsal*, a la que las palabras de Cipriano López parecen responder en defensa del profesor y de los autores de las obras; de este modo, indicaba el anónimo corresponsal que se detendría brevemente en opinar sobre el mérito de las obras, «pues no merecen otra cosa, por ser en su mayor parte copias de mal gusto».<sup>29</sup> Ambas noticias permiten tomar nota de algunas de las obras presentadas, de los autores de las mismas y del mérito relativo de la exposición.

Sin detenerse en clasificarlas como artistas o aficionadas, López Salgado menciona la presencia de seis mujeres en esta exposición de pinturas, de las cuales al menos dos parece que, a tenor de los vínculos de parentesco con otros liceístas, tuvieron una relación más estrecha con la sociedad, como es el caso de Marta Fernández Vítóres —emparentada con Juan Manuel Fernández Vítóres, socio fundador del liceo y eminente político conservador— y Amalia Saco —hija del profesor, y probablemente socio del liceo, Francisco Saco—. Ambas presentaron pinturas al óleo, principalmente copias de pinturas religiosas y bodegones. Marta Fernández Vítóres presentó una *Dolorosa* de medio cuerpo y tamaño natural sobre cuyo mérito coinciden ambas noticias, destaca en ella la corrección del dibujo, el buen uso del color en las carnes y la expresión

<sup>27</sup> *El Anfión Matritense*, 11 de junio de 1843, pp. 181-182.

<sup>28</sup> «Gózate, artista sublime, / en esos cuadros hermosos / que pintaron estudiosos / tus discípulos de ayer: / no fue en vano tu derecho; / tus lecciones escucharon / y esos lienzos animaron / con tu ciencia y tu poder», López Salgado, Cipriano «A mi mejor amigo el pintor D. Francisco Saco», *El Anfión Matritense*, 11 de junio de 1843, p. 182.

<sup>29</sup> *El Corresponsal*, 16 de mayo de 1843, p. 4. López Salgado, sin entrar en grandes alabanzas de las obras, parece quedarse en un reconocimiento cortés: indica que de las 64 obras presentadas en distintas técnicas había «muchas cosas bastante buenas».

del rostro, que refleja «la belleza y el dolor a un tiempo, cosas, según nuestro juicio, muy difíciles de combinar», en palabras de López Salgado. Acompañando a esta obra figuraba también de su mano *Un descanso de la Virgen*, una composición apaisada que imitaba el estilo de Martínez, así como los dos bodegones *Trastos de cocina* y *Cestillo con besugos*, de dibujo exacto y buen estudio de los efectos de luz y sombra. Presentó también una miniatura sobre marfil, de menor calidad que sus pinturas sobre lienzo, al carecer, entre otros defectos, de buen colorido. Amalia Saco, que apenas contaba catorce años y cuya carrera artística apenas había comenzado, presentó también una pintura sobre lienzo representando *La oración durante la tempestad*, copia de una estampa, de la que se decía en *El Corresponsal* que, a pesar de muchos aciertos, flaqueaba en el dibujo de la figura humana, revelando así el fallo en la formación artística femenina, al carecer de conocimientos anatómicos; sin embargo, la joven pintora destacaba en la manera de usar el color y el dibujo en la miniatura de la *Magdalena*.

Junto con los dibujos a tinta china de Asunción Mata, los paisajes a la aguada de Mercedes Roales y los floreros de Gorgonia y Justa Trabes, parece que la actividad de la sección de pintura del liceo vallisoletano ofrece en cierta medida un símil, a pequeña escala, de las formas de sociabilidad de la corte, incentivando la participación femenina más allá de las sesiones musicales.

A pesar de la escasez de fuentes que permitan reconstruir de una manera más completa la actividad del liceo, la presencia de socias de mérito en sus distintas secciones y su implicación en el desempeño de sesiones de competencia permite no solamente hablar de una sociabilidad mixta, sino de una participación femenina que, aun oscurecida por el cierto paternalismo que se extiende en la prensa del momento hacia ella, era planteada como útil desde un punto de vista moral y social, que contribuía a fomentar el cultivo de las artes y las letras más allá de los acotados ámbitos de *lo masculino* y *lo profesional*.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR HERNÁNDEZ, Cristina (2013): «Majestades, altezas y aficionadas en el salón del Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1843)», en *Musicología global, musicología local*, Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López (eds.), 1081-1092, Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- ALBA PAGÁN, Ester (2021): «Espacios de sociabilidad femenina. El arte burgués en la Valencia del ochocientos», en *Olvidadas y silenciadas. Mujeres artistas en la España contemporánea*, Rafael Gil Salinas y Concha Lomba (coords.), 43-74, Valencia: Publicaciones de la Universitat de València.
- ALONSO CABEZAS, María Victoria (2018): *Representaciones de masculinidad y asociacionismo:*

- el retrato de artista en la pintura española del siglo XIX*, tesis doctoral inédita, Universidad de Valladolid.
- ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio (2001): «Asociacionismo musical en la Sevilla romántica. El Liceo Artístico y Literario», *Cuadernos de música iberoamericana*, 8-9: 83-97.
- ÁLVAREZ LOPERA, José (2003): «Rosario Weiss. Vida y obra», en *Goya y lo goyesco en la Fundación Lázaro Galdiano*, Rafael Ruiz Alonso (coord.), 145-161, España: Caja Segovia.
- DÍEZ, JOSÉ LUIS (1998): *José de Madrazo: epistolario*, Santander: Fundación Marcelino Botín.
- DÍEZ CANSECO, Vicente (1845): *Diccionario biográfico universal de mujeres célebres*, vol. 3, Madrid: Imprenta de D. José Félix Palacios.
- LÉCUYER, Marie-Claude (1994): «Musique et sociabilité bourgeoise en Espagne au milieu du XIX siècle», *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, 20: 48-56.
- (2001): «Associations et mixité dans l'Espagne libérale», *Pandora: revue d'études hispaniques*, 1: 231-244.
- LICEO ARTÍSTICO Y LITERARIO (1840a): *Constituciones del Liceo Artístico y Literario de Madrid, redactadas con arreglo a las modificaciones hechas por las juntas General y Delegada hasta el 25 de noviembre de 1840*, Valladolid: Establecimiento Tipográfico.
- (1840b): *Catálogo de los socios del Liceo Artístico y Literario de Madrid*, Valladolid: Imprenta de Mellado.
- (1843): *Memoria de la Junta Delegada*, Madrid: s.d.
- LICEO ARTÍSTICO Y LITERARIO DE VALLADOLID (1842): *Reglamento del Liceo Artístico y Literario de Valladolid*, Valladolid: Imprenta de M. Aparicio.
- LÓPEZ ALMENA, M.<sup>a</sup> del Pilar (2018): *Visibles. Mujeres y espacio público burgués en el siglo XIX*, Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.
- LUENGO SÁNCHEZ, Jorge (2005): «El Liceo, primer lugar de socialización de las élites», en *El nacimiento de una ciudad progresista. Valladolid durante la Regencia de Espartero (1840-1843)*, Jorge Luengo Sánchez, 169-172, Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.
- NAVARRO LALANDA, Sara (2018): «Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851): fondos documentales de la Sección de Música», en *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*, Begoña Lolo Herranz y Adela Presas (coord.), 1257-1278. España: Sociedad Española de Musicología.
- (2019): «Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851): reconstrucción hemerográfica de su actividad musical», en *El asociacionismo musical en España: estudios de caso a través de la prensa*, Carolina Queipo Gutiérrez y María Palacios Nieto (eds.), 225-254. Madrid: Calama.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Aránzazu (2005a): *El Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851)*, Madrid: Fundación Universitaria Española.
- (2005b): «La presencia de Goya y lo goyesco en el Liceo Artístico y Literario de Madrid», *Goya*, 305: 93-104.
- ROIG CONDOMINA, Vicente María (1993): «El Liceo valenciano y su aportación a las artes durante el segundo tercio del siglo XIX», en *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, 457-464, Valencia: Consellería de Cultura, Educació i Ciència.

- URREA, Jesús (2020): «Para la historia de la Real Academia de la Purísima Concepción y su Escuela de Bellas Artes», *Boletín de la Real Academia de la Purísima Concepción*, 55: 55-84.
- VIRGILI BLANQUET, María Antonia (2008): «Asociaciones musicales decimonónicas: el Liceo Artístico y Literario vallisoletano (1842) y su contexto en Castilla y León», en *Delantera de paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, Celsa Alonso González, Carmen Julia Gutiérrez González y Javier Suárez Pajares (coords.), 369-380, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.



# La mirada de las viajeras extranjeras y las ciudades castellanoleonesas. Retazos del siglo XIX<sup>1</sup>

LENA S. IGLESIAS ROUCO<sup>2</sup> | JULIÁN HOYOS ALONSO<sup>3</sup>

*Universidad de Burgos*

Al plantearnos profundizar en el conocimiento de las viajeras extranjeras que recorrieron nuestras tierras en el siglo XIX, nos proponemos dos objetivos: destacar algunas de aquellas valerosas individualidades que nos visitaron en tal periodo, cuando se fue forjando cuanto hoy somos; unido a ello, quedará de manifiesto cómo las mujeres intervinieron como elemento dinamizador de las transformaciones sociales, de lo que existen expresivas manifestaciones.

A la vez, el legado de sus testimonios, esa mirada diferenciadora ligada a la condición femenina y a las procedencias culturales de cada viajera, resulta una valiosa contribución en el ámbito artístico. Así, a través de sus textos, se percibe cómo eran contempladas las ciudades castellanoleonesas y en qué medida, desde la situación heredada, tratarán de adaptarse a los nuevos tiempos.

## INTRODUCCIÓN

Desde el origen de la humanidad existen testimonios que avalan su inclinación a trasladarse en busca de nuevas posibilidades. En ese sentido, lugar preeminente ocupan los hallazgos arqueológicos de materiales y objetos de lejana procedencia. También sobre ello nos hablan obras enraizadas en nuestra memoria colectiva. Algunas corresponden a la Biblia o el Corán y otras a la cultura clásica, como la *Odisea*, las aventuras

<sup>1</sup> El presente trabajo se ha realizado en el marco del GIR IDINTAR de la Universidad de Valladolid, del GIR ARHISMO de la Universidad de Burgos y del Proyecto I+D+I de la AEI «En el palacio y en el convento. Identidades y cultura artística femeninas en Castilla y León durante la Edad Moderna» (ref. PID2019-111459GB-I00).

<sup>2</sup> <<https://orcid.org/0000-0001-9891-3673>>.

<sup>3</sup> <<https://orcid.org/0000-0002-1356-0985>>.

de Eneas, etc. Todas hablan de viajes ligados a un deseo de superación y desarrollo. En esa dirección se sitúa igualmente cuanto conocemos sobre las navegaciones emprendidas por las altas culturas y por los diversos pueblos del Mediterráneo.

A su vez, la historia de la Edad Media europea con la formación de distintos reinos, las luchas entre cristianos y con los musulmanes, la reconquista de los santos lugares, el peregrinaje a Compostela o los múltiples intercambios mercantiles confirma el papel que ejercieron los contactos entre pueblos diferentes. Tal influencia actuó como crisol cultural en el que se fraguaron los países, lo que alcanzó su plenitud a partir de los siglos XV y XVI cuando se contó con nuevos instrumentos cartográficos y medios de navegación.

Por lo que se refiere a la participación femenina, tan solo suele aparecer la referida a quienes sobresalieron como personajes dirigentes. De ello dan cuenta diversas crónicas, relaciones y memorias en las que se recogen algunos de los viajes que realizaron miembros de la realeza, ya bien por sus diversas procedencias o por el desempeño de sus responsabilidades (García Mercadal, 1999). La repercusión alcanzada por los mismos mereció que, ya en el setecientos, las reinas fueran consideradas como «eslabones de oro» en el marco peninsular (Flórez, 1761).

Respecto a los testimonios conservados al avanzar la Edad Moderna, ha de destacarse que las posibilidades de trasladarse aumentaron y, a la vez, la invención de la imprenta permitió divulgar diversos escritos sobre los descubrimientos y recorridos a través de diferentes continentes. En consecuencia, el viaje se consagra como instrumento imprescindible para recorrer un mundo que se presentaba lleno de posibilidades. De esa forma queda avalado a través de los testimonios redactados por descubridores, conquistadores, colonizadores, religiosos, etc. (García-Romeral, 2004: 9-12).

Ya en el siglo XVIII se afianza la creencia de que, para alcanzar una adecuada formación, era preciso viajar, es decir, se subraya la importancia del viaje en sí mismo (Calvo, 1994: 16 y 71). Esta idea será apoyada por los ilustrados y, de tal forma, el denominado *Grand Tour* se convierte en una experiencia que los privilegiados jóvenes de la aristocracia llevan a cabo al término de sus estudios (Hibbert, 1987). Sobre ello quedan escritos que describen los países visitados y las experiencias adquiridas, los cuales se editan y, a su vez, estimulan el deseo de realizar experiencias semejantes (Bas, 2011).

Cierto es que la mayor parte corresponde al sector masculino, dado su papel predominante en el organigrama social (Saisselin, 1994). Pero también se documentan memorias y correspondencia de damas ligadas a las altas esferas del poder (Candau, 2020). En general acompañaban a sus esposos y se interesan por los aspectos más singulares de un país que, como la España de los Austrias, era poco conocido en el resto de Europa (García Felguera, 1991). Las procedentes de Gran Bretaña suelen trasladarse por vía marítima, arriban a los puertos meridionales y, frecuentemente,

utilizan los septentrionales para su regreso. En consecuencia, serán las ciudades andaluzas las primeras que les impresionan con sus exóticos conjuntos. También francesas y centroeuropeas siguen rutas desde el norte hacia la capital madrileña.

Tal sucede con *lady Fanshawe* (1625-1680), la cual, casada con el embajador del inglés Carlos II, le acompañó en dos ocasiones entre 1664 y 1666, y escribió durante estos viajes unas interesantes memorias dirigidas a su hijo (Castañeda, 2015: 2871-4). Sobresale la habilidad con la que se introdujo entre la nobleza española y la admiración que profesaba hacia algunas de sus costumbres. Ya, en torno a 1679, se habla de la presencia de la condesa D'Aulnoy (1651-1705), quien destacó como autora de distintas publicaciones (Barco, 2018: 453-55). Entre ellas, su *Relación del viaje a España* obtuvo gran éxito y sus apreciaciones sobre el medio cortesano resultan reveladoras (D'Aulnoy, 1986).

Cuando los Borbones pasan a ocupar el trono madrileño, España atrae a distintos miembros de la nobleza gala. Así, en el séquito de Felipe V se encuentra Marie Anne de La Tremoille, conocida como la princesa de los Ursinos (1642-1722). Gozando de la confianza de Luis XIV, fue nombrada camarera mayor de palacio e influye en las decisiones tomadas por los nuevos reyes (López, 2017). Ciertamente, tras el fallecimiento de la primera esposa de Felipe V, vio eclipsada su buena estrella, si bien resulta un expresivo ejemplo del protagonismo que alcanzaron algunas de estas nobles extranjeras.

Con el siglo XIX se abre la Edad Contemporánea, que quedará marcada por cambios decisivos. En el contexto de estos, la posición de las mujeres, arrancando de los principios ilustrados (López-Cordón, 2005), adquiere nuevas dimensiones y reconocimiento social. Constituye un proceso que está unido al triunfo de los nuevos presupuestos que marcan una época donde casi todas las cosas válidas, hasta entonces, se cuestionan, para dejar paso a un marco de convivencia muy diferente. Y es desde esta consideración, la de las transformaciones, donde los testimonios de las viajeras extranjeras adquieren un valor altamente significado.

Cierto es que la mayoría de los textos tardarán en traducirse, hasta comienzos de nuestro siglo parecen no merecer una atención especial, momento en el que se reúnen los relativos a Castilla y León en una obra prologada por Eva Díaz Pérez (*Viajeras*, 2008). Los primeros textos ahí reunidos dejan de manifiesto cómo, en los inicios del XIX, las damas que nos visitan asumen un rol semejante al de época precedente, pero a lo largo del segundo tercio de siglo y de forma acelerada durante el tercero nos hallamos ante emprendedoras mujeres de diferente procedencia cuya personalidad revela una clara opción por participar en el progreso del mundo donde viven. Precisamente tal propósito no fue bien aceptado, por lo que eran contempladas, con frecuencia, como mujeres de livianas costumbres.

Este protagonismo añade un especial valor a sus observaciones sobre una España en muy lento proceso de modernización. Y, así, no solo nos proporcionan elocuentes

datos sobre los medios de comunicación y dotaciones públicas, sino que se centran en el análisis de las ciudades y de sus edificios principales, valorando su historia, arte y progreso (López-Yarto, 2011). Resultan, pues, documentos que, desde la mirada de quienes nos visitaban, amplían la comprensión de cómo éramos y cuán intenso hubo de ser aquel pulso por avanzar hacia un presente diferente.

#### EN EL DIFÍCIL TRÁNSITO A UN TIEMPO NUEVO (1800-1833)

La Europa del 1800 atravesaba una etapa profundamente convulsa en la cual convivían dinámicas propias del Antiguo Régimen y presupuestos de clara filiación revolucionaria. Representativa de ello es *lady* Elizabeth Holland (1771-1845). Nacida en Jamaica en el seno de una familia dedicada al algodón y azúcar, contrae matrimonio con *sir* Godfrey Webster y le acompaña a Italia. Allí conocerá al culto *lord* Holland, con quien, tras su divorcio, ya en Londres se casa y abre un selecto salón literario (Sáenz, 2011).

Sumergida con su esposo, destacado político *whig*, en el complejo ambiente político de aquellos años, le acompaña en dos ocasiones a España. Las experiencias adquiridas quedan recogidas en un extenso *Diario* (Holland, 1910) que solo ha sido traducido al castellano de forma fragmentaria (*Viajeras*, 2008: 2-11; Clarke y Dadson, 2012: 65-167). *Lady* Holland se manifiesta como una inteligente dama inglesa volcada hacia el conocimiento de cuanto le rodea. Y, para ello, busca relacionarse con quienes, dada su posición privilegiada, le permitan profundizar en los entresijos del momento (Kitts, 2005).

A su vez, las descripciones sobre el paisaje y las ciudades que visita nos sitúan ante momentos agónicos. Dedicó especial atención al medio natural y a la vida rural considerando que su escaso desarrollo está ligado a una nobleza sin deseo de evolucionar. Y desde el mismo prisma se sitúa gran parte de sus comentarios sobre el papel de la Iglesia. En cambio, aprueba las inquietudes de los ilustrados que alientan el proyecto de un canal entre los puertos septentrionales y la meseta.

En cuanto a las principales ciudades como Madrid, queda patente la información que previamente había adquirido respecto a su historia y rasgos. Así será su trayectoria histórica-artística la que le atrae, dedica especial atención a sus recintos y a los monumentos más relevantes. A su vez, lamenta el escaso vecindario y aspecto abandonado de las capitales que fueron otrora prósperas. Y describe con admiración las edificaciones más señeras, como la catedral de Burgos (fig. 1) o algunas de las residencias nobiliarias de Valladolid.

Transcurridos cuatro años tras su segundo viaje, Napoleón convierte la península en un objetivo prioritario. Resultará frecuente, pues, la presencia de algunos de los principales mandos militares de su ejército, que pueden venir acompañados por las



Fig. 1. G. Pérez Villaamil (dibujante) y C. C. Bachelier (litógrafo), *Catedral de Burgos*, 1844.  
© Museo Nacional del Prado (n.º inventario G005939).

respectivas esposas. Por los testimonios que de ellas se conservan, queda clara su pertenencia a la aristocracia posrevolucionaria y que poseen una esmerada educación por la influencia ilustrada. Así sucede con *madame* de Remusat, esposa del chambelán imperial de Bonaparte, o con la duquesa de Abrantes, que lo fue del mariscal Junot.

De esta última, nacida como Laure Permon (1784-1838), se conservan unas extensas *Memorias*, de las que ha sido traducido lo referente a su estancia en Castilla y León (*Viajeras*, 2008, 13-52). Realiza distintos viajes acompañando a su esposo y, en razón de su alto cargo, pasa largas temporadas en las principales capitales castellanas. De espíritu inquieto, aprecia la variedad del paisaje y de las especies vegetales que halla a su paso. Y una actitud semejante queda manifiesta respecto a comprender el carácter y costumbres de quienes habitan las distintas regiones del país. Sorprenden sus anotaciones sobre las diferencias que los distinguen y su admiración ante tan rica variedad cultural (Lafarga, 2008; Lafarga, 2016).

También su formación le lleva a interesarse por conocer las ciudades y villas donde, entre 1805 y 1813, residen. Sus apuntes, que destacan la disposición y fisonomía urbana así como las edificaciones más singulares de Burgos, Palencia y Valladolid, entre otras,

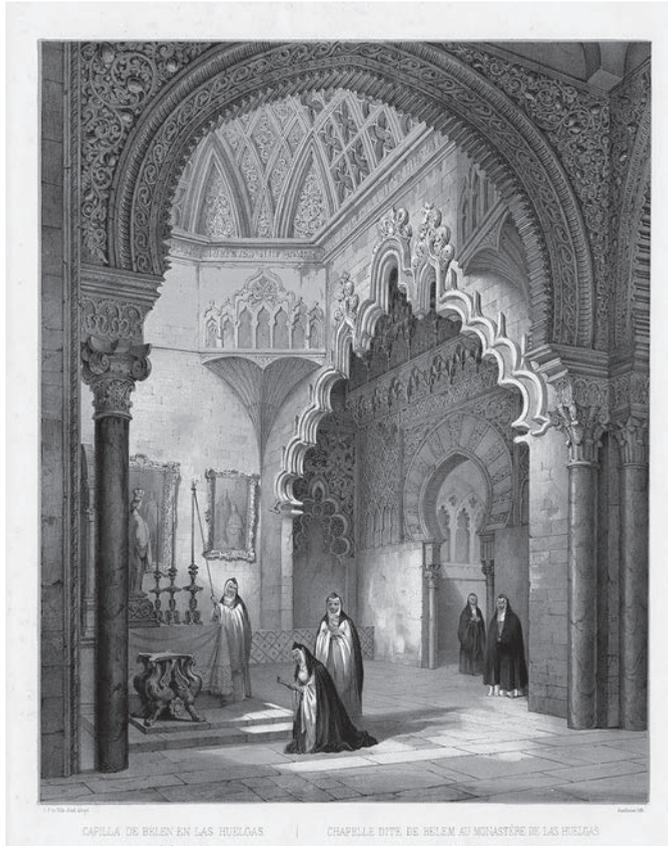


Fig. 2. G. Pérez Villaamil (dibujante) y Asselineau (litógrafo), *Capilla de Belén en Las Huelgas de Burgos, España Artística y Monumental*, t. II, 1842. © Archivo Municipal de Burgos (sig. Fo-25504).

revelan la pervivencia de un rico patrimonio artístico y, a la vez, el abandono en que este se hallaba. Culpa de ello a la nobleza y a la Iglesia por absorber la mayor parte de las riquezas mientras el pueblo vive en la ignorancia e indignancia.

No obstante, también tiene palabras de admiración hacia determinadas personalidades que, bajo los presupuestos ilustrados, se esfuerzan por fomentar amplias plantaciones de árboles y amenos paseos para la población. Pero quizás lo más novedoso es su interés por analizar todo lo que afecta a las mujeres. Se muestra poco benevolente con las costumbres y cultura de algunas de las damas de la nobleza. Critica la situación de aquellas que, como las monjas del monasterio de Las Huelgas en Burgos (fig. 2), son empujadas desde la niñez a una vida enclaustrada de acuerdo con intereses espurios. Pero tiene palabras de admiración respecto a que la abadesa —¡una mujer!— «mandara a los hombres».



Fig. 3. Burgos, 1830, *L'Espagne. Vues des principales Villes de ce Royaume. Dessinées d'après nature per Chapuy*, 1844. © Archivo Municipal de Burgos (sig. FO-25504).

Ya al finalizar los años veinte, la estadounidense Caroline Elizabeth Wilde (1802-1832) acompaña a su esposo, el diplomático Caleb Cushing, en un periplo en el que se incluye España (Plaza, 2006). Era este un país que, gobernado por Fernando VII, empezaba a conocerse más allá de sus fronteras (Calvo, 1994: 15-31) a través de las extraordinarias obras de arte expoliadas (García, 1991: 43-87). No es extraño, pues, que el matrimonio decidiera atravesar la frontera desde Francia y, con cartas de recomendación, tratara de adentrarse en la compleja realidad que atravesaba España (Lara, 2020).

De su experiencia nos quedan dos aportaciones que tienen como autores a cada uno de los cónyuges (Cushing, 1832; Cushing, 1833). Las *Letters*, dirigidas por Caroline a su padre, se publicarán el mismo año de su fallecimiento, y existe una transcripción de su periplo castellano (*Viajeras*, 2008: 53-61). Por lo que al antiguo reino de Castilla se refiere, pocos cambios se registran. La descripción de los paisajes revela sus cualidades de fina observadora y lo mismo cabe decir sobre cuanto se refiere a las costumbres. Incide en subrayar la pobreza que aprecia, «pequeños pueblos [...] desolados», pero a la vez destaca la acogida que se les dispensa.

Interés particular despierta en ella la fisonomía de las ciudades y villas. Se sorprende ante sus puentes y barrios, tilda muchas calles de «estrechas y tortuosas» o percibe en ellas «un toque triste y desolado». Por el contrario, admira las plazas

mayores con su disposición y valora los paseos que, como el burgalés Espolón, está «bordeado por hermosas casas» y «abarroto de personas paseando» (*Viajeras*, 2008: 55) (fig. 3). Son las edificaciones monumentales las que le producen una mayor impresión. La catedral de Burgos sobresale, destaca sus torres y las estatuas que la adornan. Igual de reseñable le parece el hecho de que, en su interior, se custodien bellas capillas levantadas por poderosos promotores.

#### BAJO LA INFLUENCIA DEL ROMANTICISMO (1833-1874)

Entrados los años treinta, en España se instaura un régimen constitucional y el pulso del país late a un nuevo ritmo. También otras naciones europeas atraviesan episodios con repercusiones decisivas. Y desde esa perspectiva, la de los cambios, se asiste aquí al triunfo de un posicionamiento romántico que, ya bien con sesgo conservador o progresista, impregna la realidad, unido a la consolidación del liberalismo y de una modesta burguesía (Hernando, 1995: 28-31).

Todo ello, con el marcado individualismo propio de la época, queda reflejado en las numerosas viajeras que nos visitan a medida que España se convierte en un tópico romántico por excelencia (Aymes, 1983). Siguen siendo mujeres cultas aunque la mayoría pertenecen ya a la burguesía y es frecuente que, estando casadas, viudas, divorciadas o solteras, emprendan el viaje por propia iniciativa (Candau, 2020). Vienen con una amplia información y hallarán que las principales vías de comunicación son adecuadas, que no existen grandes peligros para que una mujer sola se mueva, que muchas fondas, aunque modestas, brindan lo necesario y, sobre todo, se sienten bien recibidas por una población que, sin grandes recursos, es amable con quienes la visitan.

Atención especial dedican a describir los parajes agrestes que han de recorrer utilizando los más variados medios de transporte, desde galeras y calesas a diligencias, desde carretas hasta dóciles caballerizas y jumentos. También el modo de vestir y comportarse despierta su curiosidad, tanto como ellas mismas sorprenden a quienes las contemplan por su vestuario, sobre todo, por tratarse de mujeres viajando por propia iniciativa. No obstante, serán las ciudades castellanas, con su larga historia y bellos edificios, las que siguen siendo objeto predilecto de su atención, según se recoge en las memorias que publican.

Joséphine de Brinckmann (1808-c.1872) constituye ejemplo de este nuevo tipo de viajeras. Hija de acomodados comerciantes que prosperarán en la administración napoleónica, contrajo matrimonio con un ingeniero suizo, si bien cuando viaja a España está ya separada (Brinckmann, 2001). Muy animosa y un tanto intrépida —con «dos buenas pistolas de Lepage»— mantiene el contacto con su hermano Hugues a través de una correspondencia que dará origen al libro *Promenades en Espagne pendant les*

*années 1849 et 1850* (Brinckmann, 1852). Obtuvo esta gran difusión, aunque la versión en español solo cuenta con la traducción de los textos referentes a Castilla (Brinckmann, 2001).

Admira el paisaje, los bosques frondosos, las corrientes de agua y los paseos arbolados. Las llanuras sin apenas cultivar y las poblaciones «tristes y pobres» le causan una mala impresión. Especial cuidado pone sobre cuanto atañe al viaje, estado de los caminos y carreteras, los medios para transitarlos, las fondas donde alojarse... También se interesa por las costumbres y vestidos, admira mucho las mantillas de las mujeres. A la vez, ofrece una galería de personajes y reconoce que se halla en un país hospitalario donde una mujer, al viajar sola, es objeto de curiosidad y hasta de simpatía.

Ahora bien, su destino preferido son las ciudades donde la historia queda avalada por obras de arte. En ese sentido, Burgos constituye el primer hito en su camino. La considera un «tesoro de antiguas joyas», se extasía ante la catedral y visita emocionada la Cartuja de Miraflores. Valladolid le parece que tiene el «aspecto de una gran ciudad», pero «no hay animación», si bien menciona su gran Plaza Mayor y las calles del centro, que están ya asfaltadas. De su catedral «hay poco que decir», en cambio, describirá San Gregorio y su incomparable museo. Y ya en Segovia, admira la muralla, el acueducto y el soberbio alcázar. Nada parece escapar a su inagotable curiosidad (*Viajeras*, 2008: 63-96).

Una actitud muy semejante se refleja en las sucesivas aportaciones de las viajeras que, procedentes de distintos países y en continuo aumento, nos visitan a mediados de siglo. Destaca la inglesa *lady* Louisa Tenison (1819-1882) que, en 1853, acompaña a su esposo portando un calotipo para obtener modernas imágenes de cuanto contemplan. Sus impresiones están excelentemente redactadas y se editan en Londres ese mismo año con algunos dibujos realizados por la autora (Tenison, 1853; Fontanella, 2017). Pese a ello, tan solo disponemos de traducciones al español de algunos capítulos (*Viajeras*, 2008: 97-144). Según su contenido, sabemos que se trasladan en diligencia o a caballo, que atraviesan espesos bosques y que, ante las llanuras castellanas, se duele de la «pobreza extrema de los habitantes [...] en una tierra rica en cereal», pero asolada por la ocupación francesa y el conflicto carlista.

Tampoco la imagen que proyecta de las villas y ciudades evidencia mayor desarrollo. Ciertamente es que imbuida de una visión romántica, admira cuantos testimonios hablan de la larga historia que se guarece entre los castillos ruinosos y los conventos desamortizados. Incluso dedica extensos párrafos a detallar sus orígenes y rica trayectoria. Este es el caso de Peñaranda de Duero y de Silos. Como mujer del siglo XIX, prestará una atención prioritaria a las principales capitales. En Burgos lamenta su aspecto «sucio y miserable», pero se maravilla de la catedral, de la Cartuja y Las Huelgas. Algo parecido ocurre con León y con Segovia, cuyo acueducto (fig. 4) y alcázar le permite hacer referencias a culturas diferentes. Sobre Valladolid, junto a sus

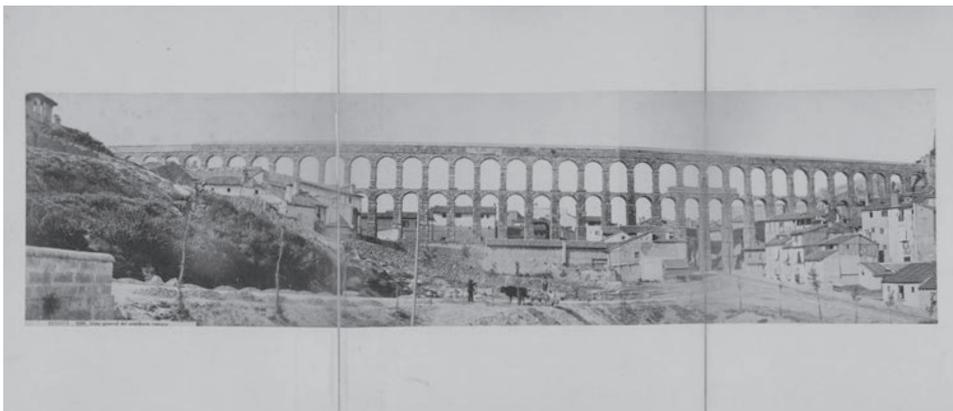


Fig. 4. J. Laurent, *Segovia. Vista general del acueducto romano*, c. 1868-1872.

© Biblioteca Nacional de España (sig. 17/215/3).

edificios principales, indica que posee una «apariencia más moderna y civilizada» (Tenison, 1853: 385).

En efecto, algo iba cambiando en el antiguo reino de Castilla y León, según queda reflejado en los exquisitos textos de María Boissier, condesa de Gasparin (1813-1894). Nacida en Ginebra, contraerá matrimonio con el conde Gasparin y, en 1865, realizan juntos un viaje a Constantinopla, debido al cual recalcan en España (Lafarga, 2017: 252). La detenida narración de cuanto vio en este país se edita cuatro años más tarde con el título *A Travers les Espagne: Catalogne, Valence, Alicante, Murcie et Castille*. En español se publica seis años después (Gasparin, 1875).

Nada se escapa a su mirada: «Los sombríos bosques mezclados con bloques graníticos», las especies que forman una «noble vegetación», esas «mieses, mieses después y siempre mieses» con las que define el paisaje castellano [...] También describe y admira aquellos parajes segovianos con multitud de «casas pintadas de colores [que] se desparraman como rebaños de ovejas» (Gasparin, 1875: 256). Unida a la admiración hacia la naturaleza se halla su gusto por la historia que sigue alentando el presente de las principales villas y ciudades, cada una con su río, que la rodea y define, cada una como hogar de civilizaciones diferentes, cada una con sus excepcionales edificios.

Así Segovia se le presenta a los pies de su acueducto, «monumento eterno», con la prodigiosa torre del alcázar donde se «guarda perfectamente el carácter español». Burgos con una catedral «majestuosa, encerrada [...] entre modernas construcciones» y los incomparables conjuntos desamortizados de la Cartuja de Miraflores y San Pedro de Cardena. También Valladolid, aunque «cruzada por calles solitarias», reúne interesantes recuerdos: la Plaza Mayor (fig. 5) «llena de sol, rodeada por tien-

Fig. 5. B. Maeso, *Plaza mayor vallisoletana un día de mercado*, 1865.  
 © Archivo Municipal de Valladolid (sig. czo 11-32\_0038).



das de platería» y su universidad, que «rivalizó [...] con la de Salamanca». Todo esto quedará atrás cuando el ferrocarril les aleje de esa España «solitaria al extremo de Europa» (*Viajeras*, 2008: 151-79).

#### EL PROGRESO COMO META (1865-1900)

A partir de entonces, este reino castellanoleonés, testigo de épocas pretéritas y con un preciado legado de distintas culturas, avanza hacia un presente diferente. Los cambios por la presencia del ferrocarril, una tímida industrialización y el desarrollo mercantil, unido, todo ello, a cierta estabilidad política, abrían cauce al desarrollo real del país. Se consolidaba, pues, el tránsito en pos de un progreso acorde con cuanto estaba protagonizado por las naciones avanzadas.

También en ellas se experimentaban interesantes cambios y de ello dan testimonio las viajeras que nos visitan. Aumenta su número y los lugares de procedencia, siguen gozando de una posición privilegiada y suelen venir con su esposo, también con otras mujeres e incluso solas. En cualquier caso, los textos que nos legan revelan que desempeñan nuevos papeles en la sociedad y se mueven con mayor libertad. Algunas son reconocidas escritoras, pintoras o escultoras y, en general, aun con resabios románticos, expresan un gran interés por constatar el desarrollo social y material de la realidad que van conociendo.



Fig. 6. G. Pérez Villaamil (dibujante), M.C. Fichot y A.J. Bayot (litógrafos), *Palacio del conde de Monterrey en Salamanca, España artística y monumental*, t. II, 1842.

Como representante del tránsito a esta etapa podemos situar a *lady* Elizabeth Herbert (1822-1911), descendiente de una familia de prominentes políticos y casada con uno de ellos. Al enviudar, emprende un viaje por Italia, donde se convierte al catolicismo y, finalmente, viene a España y escribe *Impressions of Spain in 1866* (Pearson, 2020). La primera edición corresponde al año siguiente (Herbert, 1867) y, aunque obtuvo éxito, carecerá de versión completa en español (Viajeras, 2008: 181-99). Se trata de textos que evidencian una exquisita educación y un profundo sentimiento religioso, de hecho emprende el viaje para visitar las fundaciones del Carmelo. Se mueve sola y utiliza el tren o la diligencia. Nos hallamos, pues, ante una viajera en la que persisten rasgos propios de los decenios anteriores junto a características que apuntan hacia finales de siglo.

Desde esta perspectiva, la de actitudes diversas, se sitúa su culto por la historia y, a la vez, una observación perspicaz sobre las poblaciones que va conociendo. En Segovia admira «sus pintorescas torres y antiguos muros», alaba también «lo limpia

y ordenada» que está la fonda donde se aloja. La catedral le parece de gran belleza, pero critica la ejecución de «modernas innovaciones» en su interior. Habla con admiración de Ávila, incluye largos textos sobre santa Teresa y describe el atuendo tradicional de las mujeres. Salamanca (fig. 6), a pesar del pésimo empedrado de sus calles, le sorprende con sus catedrales, su universidad y su Plaza Mayor, «la más grande de España». Indica que Valladolid está siendo reconstruida «de forma drástica y vulgar». Y en Burgos podrá conocer la última casa de la fundadora.

Dos años más tarde, nos visita Matilda Betham-Edwards (1836-1919), hija de un pastor protestante (Torre, 2011). Dominando varios idiomas, llevará a cabo una fecunda carrera literaria y, tras su viaje a España, acompañada por una amiga, entrega a la imprenta *Through Spain to the Sahara* (Betham-Edwards, 1868). Da testimonio sobre la sorpresa que despierta la presencia de dos damas viajando en un compartimento de tren reservado exclusivamente para mujeres y cargadas de equipaje. Sobre este aconseja que debe ser numeroso porque ello «garantiza un trato cortés», así que llevan todo tipo de objetos y numerosos libros (*Viajeras*, 2008: 201-7). Es decir, mucho estaba cambiando en los comportamientos sociales.

Lo mismo cabe señalar respecto a la mirada con la que contempla el país por el que transitan. Así considera que en Burgos se pasa «al desierto» aunque las habitaciones donde se alojan ya «están limpias como una patena» y las sábanas desprenden «un agradable olor». Admira la belleza de las jóvenes que les atienden y describe la comida que les ofrecen. Las palabras más elogiosas corresponden a la catedral, que «constituye una ciudad en sí misma», aunque lamenta sus «múltiples excrecencias de falso gótico» (*Viajeras*, 2008: 206). Y los conocimientos que posee quedan especialmente de manifiesto en el análisis de la Cartuja y de Las Huelgas, donde se siente transportada a la Edad Media.

Ya hacia finales de siglo, la presencia de extranjeras aumenta y sus biografías, tanto como sus publicaciones, dejan patente hasta qué punto disfrutaban de una nueva autonomía. Tal sucede con la poeta mexicana Isabel Pesado de Mier (1832-1913), la traductora escocesa Claudia Hamilton Ramsay (1825-1902), la escritora Ringseis (1831-1895), la pintora ucraniana Marie Bashkirtseff (1858-1884) o la periodista Claude Vignon (1832-1888), quien cambiará su nombre, Noémie Cadiot, por una novela de Balzac. En 1885 se publica su *Vingt jours en Espagne*, donde describe la imagen que percibe de Burgos: «casas desmanteladas, calles mal pavimentadas [...] soldados y más soldados». No obstante, se maravilla ante la catedral, que «cuenta tan bien la historia de España» y visita la Cartuja, a la cual considera «el triunfo del gótico florido más exquisito» (Vignon, 1885: 6-10; *Viajeras*, 2008: 291-3). Nos hallamos, pues, ante mujeres que lamentan el escaso desarrollo urbano pero admiran el arte.

Algo semejante puede decirse de la periodista inglesa Frances Elliot (1820-1898). Madre de cuatro hijos, inicia un proceso de divorcio de su esposo maltratador. Re-



Fig. 7. C. Clifford, *Vista de la catedral de León*, *Photographic Souvenir of Spain*, vol. I, 1858.  
© Royal Collection Trust (n.º inventario RCIN 2700054).

cuperada la libertad, recorrerá Europa y como fruto de sus viajes se publicará *Diary of an idle woman in Spain* (Eliot, 1884), algunos de cuyos capítulos están traducidos al español (*Viajeras*, 2008: 299-323). Ya el título de la obra resulta una elocuente expresión de su rebelde personalidad. «Me deleito con la soledad», afirma, pero Burgos le parece una ciudad «aburrida», aunque admira sus edificios religiosos pese a contener «retablos dorados» y a que el coro entorpezca la nave mayor metropolitana. De León tiene una impresión más amable, si bien lamenta que su catedral esté «rodeada de un enjambre de andamios» (fig. 7). De Salamanca admira su equilibrio constructivo. Valladolid, en cambio, le decepciona con sus «largas y desnudas calles». Y, en general, considera el norte peninsular «ignorante y pobre».

Tal opinión revela hasta qué punto el antiguo reino de Castilla y León alcanza el fin del siglo consagrado como un reducto de historia y arte, pero con limitado desarrollo. Sus gentes son acogedoras y aquellos que gozan de una situación desahogada se muestran orgullosos de sus monumentos, a la vez que les interesa vivamente cuanto sucede más allá de las fronteras. De ello da testimonio la estadounidense Fanny Bullock (1859-1925), que, con su esposo, recorre nuestras tierras en bicicleta (Tejera, 2020). Mujer con una amplia formación —es geógrafa, cartógrafa, exploradora y escritora— será nombrada miembro de la Royal Geographical Society. En su *Sketches Awheel in Fin de Siècle Iberia*, ofrece una interesante imagen del país en tránsito hacia un nuevo periodo (*Viajeras*, 2008: 331-43).



Fig. 8. C. Clifford, *Vista de la ciudad de Ávila*, *Photographic Souvenir of Spain*, vol. I, 1860.  
© Royal Collection Trust (n.º inventario RCIN 2700081).

Nos describirá, así, cómo avanzaban con sus bicicletas entre los «caballos, asnos, vacas, cabras y ovejas» bajo la sombra de las murallas de Ávila (fig. 8). También destaca el interés de sus vecinos por el ciclismo, «que se ha vuelto muy popular entre las mejores clases». Afirma que «la decadente ciudad universitaria de Salamanca [forma] uno de los cuadros más coloridos de España» y que Valladolid «ha degenerado y convertido en una de las ciudades menos interesantes». A Burgos llega cuando estaba celebrándose la feria de ganado, por lo que la escritora puede ofrecer una singular imagen, que incluye la descripción de los toreros como «carniceros de profesión». También admira la catedral: «la maravilla» de la ciudad. Y añade a sus comentarios artísticos una interesante apreciación social: «España es más estética que creyente, más mística que religiosa» (*Viajeras*, 2008: 342). He ahí el aquilatado resumen sobre el camino recorrido por quienes nos precedieron a lo largo de un complejo XIX.

## BIBLIOGRAFÍA

- AYMES, Jean-René (1983): *L'Espagne romantique (Témoignages de voyageurs français)*, París: A. M. Métailié.
- BARCO CEBRIÁN, Lorena (2018): «Literatura femenina de viajes: aproximación a la visión de España en los relatos de seis escritoras foráneas», *Arenal: Revista de historia de las mujeres*, 25, 2: 443-472.
- BAS MARTÍN, Nicolás (2011): «El viaje como formación: ejemplos de la literatura europea del siglo XVIII», *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, 30: 129-143.
- BETHAM-EDWARDS, Matilda (1868): *Through Spain to the Sahara*, Londres: Hurst and Blackett.
- BRINCKMANN, Joséphine de (1852): *Promenades en Espagne pendant les années 1849 et 1850*, París: Franck libraire-éditeur.
- BRINCKMANN, Joséphine de (2001): *Paseos por España (1849 y 1850)*, María Luisa Burguera (ed. y trad.), Madrid: Cátedra.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO (1994): *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid: Alianza editorial.
- CANAU CHACÓN, María Luisa (coord.) (2020): *Viajeras de élite. Experiencias, recorridos, textos. Siglos XIX y XX*, Peter Lang.
- CASTAÑEDA FERNÁNDEZ, María (2015): «Un ejemplo de transculturalidad y diplomacia en la época moderna. La embajadora Lady Fanshaw en la corte madrileña (1664-1666)», en *Comercio y cultura en la Edad Moderna: actas de la XIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, 2, Juan J. Iglesias, Rafael M. Pérez, Manuel F. Fernández (coords.), 2867-2877, Sevilla: Universidad de Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla.
- CLARKE, Anthony H. y Trevor J. DADSON (2012): *La España del siglo XIX vista por dos inglesas: Lady Holland y la novelista George Eliot (1802-1804 y 1867)*, Zaragoza: IFC.
- CUSHING, Caroline Elizabeth Wilde (1832): *Letters, descriptive of public monuments, scenery & manners in France & Spain*, Allen: Newburyport.
- CUSHING, Caleb (1833): *Reminiscences of Spain, the Country, its People, History and Monuments* (2 vol.), Boston: Carter, Hendee & Co y Alen y Ticknor.
- D'AULNOY, Marie-Catherine (1986): *Relación del viaje de España*, Madrid: Akal.
- ELLIOT, Frances (1884): *Diary enea Idle Woman in Spain* (2 vol.), Londres: F. V. White.
- FLÓREZ, Enrique (1761): *Memorias de las Reynas Catholicas: historia enealógica de la Casa Real de Castilla, y de Leon, todos los Infantes, trages de las Reynas en Estampas, y nuevo aspecto de la Historia de España*, Madrid: Antonio Marín.
- FONTANELLA, Lee (2017): *This favoured land. Edward King-Tenison and Lady Louisa in Spain, 1850-1853*, Bern: Peter Lang.
- GARCÍA FELGUERA, María de los S. (1991): *Viajeros, eruditos y artistas: los europeos ante la pintura española del siglo de oro*, Madrid: Alianza.
- GARCÍA MERCADAL, José (1999): *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, t. I, Valladolid: Junta de Castilla y León.

- GARCÍA-ROMERAL PÉREZ, Carlos (2004): *Diccionario de viajeros españoles desde la Edad Media a 1970*, Madrid: Ollero y Ramos.
- GASPARIN, Valerie de (1875): *Paseo por España: relación de un viaje a Cataluña, Valencia, Alicante, Murcia y Castilla*, Valencia: [s.n.] Imprenta de José Domonech.
- HERBERT, Lady (1867): *Impressions of Spain in 1866*, Londres: R. Bentley.
- HERNANDO, Javier (1995): *El pensamiento romántico y el arte en España*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- HIBBERT, Christopher (1987): *The Grand Tour*, Londres: Methuen Publishing.
- HOLLAND, Elizabeth Vassall Fox (1910): *The Spanish Journal of Elizabeth Lady Holland*, Londres: Longmans, Green and Co.
- KITTS, Sally-Ann (2005): «El diario español de Lady Elisabeth Holland: observaciones y experiencias de la cultura española de la primera década del siglo XIX», en *Mujer y cultura escrita: del mito al siglo XXI. Actas del VII Congreso Internacional de Historia de la Cultura Escrita*, 239-250, Gijón: Ediciones Trea.
- LAFARGA, Francisco (2008): «Realidad y ficción en los recuerdos de España de la duquesa de Abrantes», *Transitions: Journal of Franco-Iberian Studies*, 4: 41-47.
- (2016): *La duquesa de Abrantes: recuerdos de dos viajes a España a principios del siglo XIX*, Barcelona: Pagès Editors.
- (2017): «Luz y tinieblas en el relato de viajeras francesas a España en la segunda mitad del siglo XIX», en *Metáforas de la luz*, María L. Cantón, Isabel E. González, Covadonga Grijalba, Yolanda B. Jover (eds.), 250-257, Almería: Universidad de Almería.
- LARA RÓDENAS, Manuel J. de (2020): «El viaje español de Caroline Elizabeth Cushing (y su marido Caleb): 1829-1830», *Viajeras de élite. Experiencias, recorridos, textos. Siglos XIX y XX*, María Luisa Candau (coord.), 35-81, Peter Lang.
- LÓPEZ ANGUITA, José A. (2017): «Spain, Italy, and France: Marie Louise of Savoy, the Princess of Ursins, and the Crosscurrents of Court Theater during the Spanish War of Succession (1701-1714)», en *Beyond Spain's Borders: Women Players in Early Modern National Theaters*, Anne Cruz y María C. Quintero (eds.), 171-192, Londres: Routledge.
- LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, María V. (2005): *Condición femenina y razón ilustrada: Josefa Amar y Borbón*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia (2011): «La visión del arte en los libros de viajes escritos por mujeres», en *El arte y el viaje*, Miguel Cabañas, Amelia López-Yarto y Wifredo Rincón (eds.), 307-320, Madrid: CSIC.
- PEARSON DE ANDRÉS, Annemarie P. (2020): *A land of enchantment: fictional Spain through the eyes of British travelers, 1776-1867*, University of Iowa, disponible en línea en <<https://doi.org/10.17077/etd.005591>>.
- PLAZA-ORELLANA, Rocío (2006): «La Sevilla del matrimonio Cushing: enero de 1830», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 19: 329-347.
- SÁENZ BERCEO, María del C. (2011): «Lady Elizabeth Holland: un divorcio en la Inglaterra del siglo XVIII», *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, 35: 11-38.

- SAISSELIN, Rémi G. (1994): «The Man of Taste as Social Model, or, “Sense and Sensibility”», en *The Crisis of Courtesy. Studies in the Conduct-Book in Britain, 1600-1900*, Jacques Carré (ed.), 119-127, Leiden: Brill.
- TEJERA, Pilar (2020): «Fanny Bullock Workman en bicicleta por España», *Sociedad Geográfica Española*, 67:136-144.
- TENISON, Louisa (1853): *Castile and Andalusia*, Londres: Richard Bentley.
- TORRE LAVIANA, María de la (2011): «Matilda Betham-Edwards, una viajera con un pie a cada lado de la frontera», en *Frontera y género: en los límites de la multidisciplinariedad*, María J. Chivite, María B. Hernández y María E. Monzón (coords.), 87-96, Madrid: Plaza y Valdés.
- VIAJERAS *extranjer*as en *Castilla la Vieja y León. Siglo XIX* (2008), prólogo de Eva Díaz Pérez. Región editorial.
- VIGNON, Claude (1885): *Vingt jours en Espagne*, París: E. Monnier.

## La mujer y la casa según los tratados de economía doméstica y urbanidad del siglo XIX: distribución, amueblamiento y decoración

PILAR ANDUEZA UNANUA<sup>1</sup>

*Universidad de La Rioja*

Entre las numerosas innovaciones que impulsó el siglo XIX, en el ámbito sociológico destacó indiscutiblemente la relevancia que se atribuyó a la familia, considerada piedra angular y fundamento de la sociedad, transmisora de valores y memorias, así como creadora de ciudadanía y civilidad (Perrot, 1989a: 111).

Dada la trascendencia que adquirió de manera paralela el gusto por la privacidad, la burguesía, como grupo preponderante, halló en la vivienda su principal dominio, un espacio sagrado que merecía el máximo respeto por ser no solo sinónimo de hogar, elemento de fijación y punto de reunión de la familia, sino también lugar donde se desarrollaba la mayor parte de las prácticas de privacidad, individualidad e intimidad. La familia formaría allí su nido, su cobijo ante los peligros mundanos del exterior, convirtiendo la casa y la vida doméstica en elementos clave del espíritu burgués, garantes del orden social y la moralidad (Perrot, 1989c: 313-6; Ballarín, 1993: 602; Cruz, 2014: 102). Así lo ponía de manifiesto Repullés (1896: 8) en su discurso de entrada a la Real Academia de Bellas Artes titulado *La casa-habitación moderna desde el punto de vista artístico*: «cuanto más tiempo pase el hombre en su casa, entre su familia, más morales resultarán los pueblos. La casa, pues, ejerce una acción eminentemente moralizadora; mas que para que así suceda, necesario es hacerla atractiva». Esta idea propició que a lo largo de la centuria se fueran imponiendo en la vivienda un racionalismo funcional, el confort y la higiene, derivados de los avances técnicos de la Revolución Industrial, a la vez que, como tendremos ocasión de comprobar en este capítulo, la distribución de espacios, el amueblamiento y el ornato se adecuarían con precisión a las nuevas formas de vida burguesa y a las necesidades de la familia, apoyado todo ello por una extensa literatura de la domesticidad con la mujer como centro.

<sup>1</sup> <<https://orcid.org/0000-0001-5844-5609>>.

## LA MUJER Y LA FAMILIA BURGUESA

En la familia burguesa occidental el hombre y la mujer adquirieron unos papeles sociales muy determinados y especializados. La jefatura de la familia era acaparada por el varón, que ejercía su autoridad como marido frente a su esposa y como padre frente a los hijos. De este modo, con un papel activo, dominaba el espacio público y el ámbito exterior. Frente a él, a la mujer se le adjudicó el desempeño de un rol pasivo, centrado en la casa y en la vida privada. A ella le correspondía la labor de reproducción y educación de la familia, la administración de la casa y las faenas domésticas. Se le encomendó, además, dirigir la intimidad familiar cotidiana, pero también conducir y manejar las relaciones sociales con el mundo exterior a través de costumbres muy arraigadas como las visitas o recepciones (Perrot, 1989b: 127-34; Martín-Fugier, 1993: 207; Nash, 1993: 588). Casa y mujer se convirtieron así en un binomio inseparable para la cultura burguesa, como lo reflejan numerosos textos decimonónicos. El mencionado Repullés (1896: 7) afirmaba: «La casa es el estuche de la mujer, alma de la familia y reina del hogar que gobierna a sus súbditos por el amor»; María del Pilar Sinués (1876: 291), una de las autoras más prolíficas de la literatura de la domesticidad, indicaba: «la casa debe ser el santuario de la mujer y el sitio donde debe hallarse mejor que en otro alguno».

Se construyó de este modo una identidad cultural para la mujer que la concebía exclusivamente como madre, esposa y trabajadora del ámbito doméstico, en una posición claramente subordinada, discriminada y dependiente bajo un rígido sistema patriarcal de valores, en el que no cabía la posibilidad de un proyecto personal autónomo que no pasara por la familia y la maternidad. Se trataba de un modelo de femineidad en el que la mujer debía ser virtuosa, sencilla, dulce, abnegada, tierna, sacrificada, entregada, sensible, compasiva, sumisa, decente, casta ..., en suma, «el ángel del hogar», capaz de lograr con su trabajo cotidiano la armonía de la familia y dotarla de seguridad en un ambiente feliz, de acuerdo con los patrones vigentes, garantizando también el bienestar de la sociedad. Ese habría de ser su principal objetivo vital (Perrot, 1989b: 148; Nash, 1993: 586-9; Cantero: 2007: 20-31; Cruz, 2014: 110-1).

## LA EDUCACIÓN DE LA MUJER BURGUESA

Este nuevo discurso de la domesticidad, que se erigió como un mecanismo muy eficaz de control social, limitando a la mujer a la esfera privada (Nash, 1993: 588), hizo imprescindible una formación y unas prácticas educativas y pedagógicas específicas para ella, diferentes de las del hombre en duración y contenido, aplicadas desde su más tierna infancia y orientadas a lograr el bienestar de los miembros de su futura

familia. Esta necesidad explica la extraordinaria proliferación de libros de texto para el público femenino. Estaban encabezados fundamentalmente por los tratados de economía doméstica, destinados a instruir a la mujer en su papel como directora del hogar y organizadora de la vida familiar y contribuyeron poderosamente a difundir la idea de que su restricción al ámbito doméstico le era algo inherente, natural y consustancial. A estos textos se sumaron los tratados de urbanidad y etiqueta, en este caso dirigidos tanto a hombres como mujeres que aspiraran a integrarse en la nueva estructura dominante de la época. No en vano, aquella sociedad burguesa era la del buen tono o del buen gusto y exigía en las relaciones sociales cortesía, refinamiento y distinción en las maneras.<sup>2</sup>

En 1869 una supuesta maestra preguntaba en un tratado a su discípula: «¿Qué entiende usted, señorita, por economía doméstica?», a lo que la aventajada alumna respondía: «Es el arte de producir, ahorrar i consumir útilmente la riqueza de la familia». Su utilidad, proseguía, era «aumentar los recursos de la familia para evitarle empeños, i proporcionarle comodidades i goces». La economía doméstica tenía además una utilidad moral («proporcionar instrucción i colocación a la familia, aumentar su estimación, i mantener la paz, la decencia i el bienestar domésticos») y una utilidad social («fomentar hábitos de laboriosidad i orden social, que del seno de la familia salen a difundirse en la sociedad») (Acevedo, 1869: 107). Por ello, estos manuales, con el fin de instruir a la mujer sobre su papel en la casa, abordaban aspectos ciertamente variados que iban desde la contabilidad doméstica, el ahorro, el orden, la higiene, la limpieza de estancias y objetos, los alimentos y las comidas, el lavado y el planchado, la confección y cuidado de la ropa, la distribución del tiempo en el cuidado del hogar o la supervisión del servicio doméstico, hasta recetarios de todo tipo, como la elaboración de productos de tocador, menús gastronómicos, jabones, pegamentos o remedios de medicina doméstica (ungüentos, pomadas, jarabes, cataplasmas o tisanas), sin que faltaran consejos en relación con el cuidado de enfermos o principios de puericultura. Pero además de estos contenidos, había otros ligados directamente con la casa como espacio físico, ofreciendo recomendaciones sobre su distribución, amueblamiento y decoración, elementos sobre los que centraremos nuestra atención en los próximos epígrafes.

En ocasiones, los tratados de economía doméstica lo eran al mismo tiempo de urbanidad, al incluir también capítulos dedicados a las reglas del buen gusto y al arte de agradar, es decir, unos códigos, valores, actitudes y conductas propias de las clases urbanas dominantes capaces de conducir con corrección a los individuos en su vida social.

<sup>2</sup> Sobre unos y otros libros puede verse: Carreño y Rabazas (2010) y Guereña (2007). Un magnífico estudio sobre la conducta burguesa del buen tono: Cruz, 2014: 37-99.



Fig. 1. Atribuida a Sabino Pelegrín, *Niñas y jóvenes del colegio de las Hermanas de Santa Ana en Fitero (Navarra) con útiles de costura, bordado y bolillos*, 1898. Colección J. M. Escudero.

De manera paralela, sin que a menudo haya una frontera clara con lo anterior, se desarrolló también una destacada literatura de la domesticidad, en gran medida novelística, de claro contenido ideológico, que contribuyó igualmente al ordenamiento de la nueva sociedad fabricando y expandiendo el modelo de mujer decimonónico. Estos libros de carácter pedagógico y moralizador se fundamentaron en el discurso de la existencia de una esfera pública masculina y otra privada femenina, diferentes, aunque complementarias y jerarquizadas (Molina, 2009: 182). Entre las principales conformadoras de este arquetipo doméstico en nuestro país, y arrogándose el papel de educadoras, destacaron Ángela Grassi, Faustina Sáez de Melgar y, sobre todo, la ya mencionada María del Pilar Sinués (Molina, 2015). La más prolífica de su tiempo y con activa participación en la prensa periódica, Sinués, ofrecía unos relatos de corte sentimental, muy reiterativos y de escasa originalidad, que ensalzaban a una mujer virtuosa personalizada en la hija obediente, la esposa fiel y la abnegada madre cristiana. Paradigmática resulta, por su título y su contenido *El ángel del hogar* (1857), un tratado sobre la educación ideal de la mujer, su obra de más éxito y difusión, que estuvo en circulación durante varias décadas y que conoció ocho ediciones (Molina, 2009; Molina 2015, 201-19 y 330-41). Con el mismo título dirigió también entre 1864 y 1869 una «revista semanal de literatura, educación, modas, teatros, salones y toda



Fig. 2. Familia Iraizoz Astiz, *Mujer joven junto a un piano*, c. 1901-1920. Archivo Real y General de Navarra, Pamplona.

clase de labores de inmediata y reconocida utilidad. Ejemplos morales, instrucción y agradable recreo para las señoritas» (Biblioteca Nacional de España). No en vano, a los citados manuales y a la literatura de la domesticidad, se unió con fuerza una prensa periódica de decoración y moda que contribuyó igualmente al diseño e imposición de aquella nueva feminidad (Cruz, 2014: 109-10 y 114).

Mientras la aristocracia y la alta burguesía se sirvieron de institutrices para educar a sus hijas, las familias de clase media enviaban a las suyas a colegios de señoritas y escuelas privadas, lo que hizo que proliferaran las órdenes religiosas femeninas dedicadas a educar a las niñas y jóvenes en la ciencia del hogar (Ballarín, 1993: 603). En uno y otro caso, además de leer, escribir, contar y cocinar, resultaban imprescindibles en su formación la costura y el bordado (fig. 1). Confeccionar lencería para la casa, coser sus propios vestidos o los de los niños, ejecutar objetos prácticos para el tocador o el escritorio, e incluso para hacer regalos, explican la proliferación de manuales sobre estas materias, así como la multitud de ilustraciones con diseños de vestuario y labores que ofrecían las mencionadas revistas femeninas del momento (Fernández de Alarcón, 2015: 112-4). Igualmente, aprender a realizar flores artificiales, disecar pájaros y plantas o cuidar macetas y jardineras se hallaban entre las habilidades útiles que las niñas debían aprender (Sinués, 1876: 288).

En los grupos sociales más acaudalados resultó fundamental la denominada formación de adorno para la mujer. Cierta barniz cultural sobre historia, geografía y

algún idioma, así como el dibujo, las lecturas en voz alta y, muy especialmente, la música (tanto vocal como instrumental) se hicieron imprescindibles en el entramado de rituales sociales y prácticas de sociabilidad femenina e incluso en las estrategias matrimoniales del ámbito aristocrático y burgués. Esta formación permitía a la mujer mostrarse y lucirse en público y participar en los actos y reuniones «de la buena sociedad» como salones, tertulias, bailes, conciertos y veladas. Allí era habitual que las mujeres, ante familiares, amigos e invitados, declamaran poemas o fragmentos de teatro, cantaran e interpretaran piezas musicales. De hecho, la música se convirtió en un elemento socializador y de proyección personal (Ballarín, 1993: 602; Díez, 2006: 190-203; Fernández de Alarcón, 2015: 111-112). Por ello, la presencia de un piano en cualquier hogar medianamente acomodado del país estaba asegurada, tal y como recogen diversas fotografías (fig. 2) y pinturas. Sirvan de ejemplo *La lección de piano* de Manuel Ramírez Ibáñez (Museo Nacional del Prado, n.º P006685) o *El recital* de Salvador Sánchez Barbudo (Colección Masaveu). En el ámbito aristocrático también fue habitual el arpa, como reflejan algunos fotograbados de los *Salones de Madrid* (Abad, 2005: 372-8) o el magnífico retrato de la duquesa de Bailén realizado por Vicente Palmaroli hacia 1870 (Museo Nacional del Prado, n.º P004714).

#### LA CASA BURGUESA Y LOS TRATADOS DE ECONOMÍA DOMÉSTICA Y URBANIDAD

Como hemos expuesto, la casa se convirtió en un componente esencial en la construcción de la identidad burguesa decimonónica, pues en ella estaban contenidos los elementos simbólicos más significativos de aquel grupo social: la familia y el hogar, donde la mujer tenía un papel protagonista, pero al mismo tiempo subordinado.

No fue hasta mediados del siglo XIX cuando comenzaron a aparecer en los manuales de economía doméstica y urbanidad consejos sobre la vivienda ideal burguesa (Cruz, 2014: 114-5). En ellos se trataban materias muy variadas que transitaban por la elección del tipo de casa, su ubicación, las estancias necesarias, el mobiliario, la ornamentación, pero también consejos para la limpieza y conservación de tejidos, pieles, alfombras, vajillas, cuberterías, cristalerías y objetos de plata, pasando asimismo por el modo de vestir y servir la mesa, las formas de recibir o el trato que debía darse al servicio doméstico.

Elementos omnipresentes y extraordinariamente reiterativos en estos manuales fueron las recomendaciones en torno a la higiene y el confort doméstico, muy ligados a los avances de la técnica y a la producción industrial que las clases acomodadas incorporaron a través del consumo (Cruz, 2014: 105-6; Cano, 2015: 201-4). Tal y como advirtió Repullés (1896: 15) en su mencionado discurso, para hacer la casa habitable debía ser sana y ofrecer bienestar. Y precisamente estos conceptos, salubridad y co-

modidad, se fueron haciendo presentes en aquellos libros femeninos conforme iba llegando el fin de siglo. Así se abordaban, con sus correspondientes recomendaciones, aspectos como la orientación de la casa y sus habitaciones, la ventilación y la iluminación de los aposentos, los modos de calefactar la vivienda, el orden y la limpieza. Por ejemplo, el higienista Monlau (1867) recomendaba habitaciones altas, aireadas, soleadas y con luz, por ser más secas y alegres, y aconsejaba dormitorios igualmente secos, espaciosos, bien iluminados y sin excesivos cortinajes y colgaduras. Advertía de la necesidad de sacudir y airear los textiles o limpiar frecuentemente cocina y despensa, a la vez que pasaba revista a los diversos artilugios caloríficos y de iluminación. Muchas de estas sugerencias se extendieron en las primeras décadas del siglo XX en obras como *Mujer en el hogar (economía doméstica). Guía de la buena dueña de casa*, de Carmen de Burgos (1909). Especialmente preocupada por la salud, abordó temas como la desinfección de las habitaciones y ofreció fórmulas para la limpieza de todo tipo de objetos, revisando los sistemas de calefacción y alumbrado, indicando sus ventajas, inconvenientes y peligros. Facilitó igualmente a la mujer diversos consejos sobre el amueblamiento y adorno de las estancias (antesala, sala, comedor, tocador, dormitorios y cocina), añadiendo, como novedad, el cuarto de baño.

Con las bases puestas en la segunda mitad del siglo XVIII (Franco, 2009), la casa burguesa decimonónica se caracterizó por la especialización y unifuncionalidad de las estancias, así como por la jerarquización del espacio doméstico, ofreciendo a la vez unas zonas de uso público para representación social y otras privadas para la vida cotidiana de la familia, a las que se unían todas aquellas destinadas a los servicios (Giménez, 2006, 11-2; Cruz, 2014, 135 y 143; Andueza, 2019: 862-867). Lógicamente, la posición social y el poder económico de cada familia marcaba el número y ubicación de las estancias de la casa, tanto si se trataba de edificios unifamiliares, modelo ideal de habitación para los teóricos, médicos-higienistas y arquitectos, que seguía la fórmula del hotel francés, como si eran pisos en los inmuebles plurifamiliares ubicados en los nuevos ensanches, que acogían diversos tipos de viviendas con la consiguiente estratificación social dentro del mismo bloque (Díez de Baldeón, 1986: 325 y 383). Mientras los primeros podían acoger, además de salón o salones, diversos gabinetes, comedor, despacho, biblioteca, sala de billar, sala de fumar, abundantes dormitorios, tocador y *boudoir*, junto con las habitaciones de la servidumbre y los espacios donde trabajaban, los pisos presentaban una gran variedad. Así por ejemplo, uno principal en el madrileño barrio de Salamanca, con diecisiete estancias, ofrecía vestíbulo o antesala, despacho, sala, comedor, nueve dormitorios —dos de ellos para los criados— cocina, despensa, cuarto de costura y plancha, baño y dos retretes (Díez de Baldeón, 1986: 210 y 330-44).

En los interiores una clara tendencia a la acumulación de mobiliario y objetos decorativos (adornos, recuerdos, porcelanas, bronce, etc.), así como plantas naturales

se complementaban con abundantes tejidos coordinados (paredes —también empapeladas— tapetes y grandes cortinajes guarnecidos con galones, flecos, lazos y borlas bajo guardamalletas, pabellones y galerías) para dominar unos ambientes mucho más reducidos y agradables que en siglos anteriores (Giménez, 2006: 18). En nuestro país, los estilos del mobiliario se inspiraron en otros franceses del pasado, como el Renacimiento, Luis XIV, Luis XV y Luis XVI, ofreciendo una extraordinaria variedad de muebles, cómodos y utilitarios, e incorporando importantes novedades como los tocadores, los lavabos o los armarios de luna, con un creciente número de piezas de asiento, algunas muy ligeras y volantes y siempre acogedoras (Feduchi, 1969: 250-68).

#### LA CASA SEGÚN LA DAMA ELEGANTE DE MARÍA DEL PILAR SINUÉS

Ejemplo paradigmático de fusión de manual de economía doméstica y manual de urbanidad resultó la obra de María del Pilar Sinués *La dama elegante. Manual práctico completísimo del buen tono y del buen orden doméstico*, que vio la luz en Madrid en 1880. La autora se marcó el objetivo de escribir «un libro útil, una verdadera guía práctica para la mujer» de clase media acomodada e incluso de la alta burguesía, es decir, familias «de pingüe fortuna o, a lo menos, de regular posición». No obstante, afirmaba que aquellas familias «en situación más modesta pueden modificar estas advertencias con arreglo a sus recursos», teniendo siempre como base la limpieza y el buen gusto, así como la comodidad y la armonía (Sinués, 1880: 11, 30 y 53). De las seis partes del libro, la primera la dedicó enteramente a la casa y a sus dependencias.

Gran importancia concedió Sinués a la ubicación de la casa. Prefería un barrio algo retirado, posiblemente aludiendo con ello a los nuevos ensanches que estaban surgiendo en las ciudades, frente a las zonas céntricas, con casas más estrechas, incómodas, ruidosas y caras. Se inclinaba así por hogares espaciosos, ventilados y alegres, elementos básicos de bienestar y salud (Sinués, 1880: 9-10). Sin duda, la elección del domicilio, como la vivienda en sí misma, denotaban la posición social, así como sentido del gusto y educación (Cruz, 2014: 117).

Partiendo de esta base, la escritora recomendaba una casa que constara de antesala, salón, comedor, despacho, sala de confianza, tocador, dormitorios y cuartos de trabajo del servicio. En líneas generales, esta distribución del espacio doméstico venía a coincidir con las seis secciones que Repullés, inspirándose en el diseño del palacio de Anglada de Madrid, obra de Rodríguez Ayuso, propondría poco después para su casa ideal: piezas de negocios (despachos y oficinas); piezas de recepción para las visitas y fiestas con el salón como protagonista; salas para la familia (como el gabinete de confianza), algunas de las cuales podían tener también un uso público en caso necesario (comedor, la sala de billar o de fumar); aposentos particulares, donde se incluían los

dormitorios, tocadores y cuartos de baños. Dejaba en quinto lugar los dormitorios de los criados y en sexto las dependencias domésticas como cocinas, despensas, cuartos de la plancha, etc. (Repullés, 1896: 16-22; Díez de Baldeón 1986: 332-3).

Para Sinués, la casa se abriría a través de un vestíbulo o antesala, en cuyo centro se situaría una mesa redonda cubierta con un tapete de lana armonizando con las cortinas. Sobre ella reposaría una canastilla para depositar las tarjetas de las visitas que no accedieran al salón cuando no se hallaran los señores en casa. Este elemento era imprescindible, dada la importancia que adquirió entre la burguesía la costumbre de la visita, centro de la vida social en aquella sociedad del buen tono (Fernández de Alarcón, 2015: 149-53), y perfectamente reglamentada en los manuales, como el temprano de Mariano de Rementería (1829). El mobiliario se completaría con un perchero para las capas y abrigos, un portaparaguas y bastones para depositar los accesorios de los invitados, así como dos o tres sillas y dos banquetas tapizadas. De las paredes colgarían un par de mapas y un plano de la ciudad, junto con un barómetro. De muy buen gusto resultaría colocar en el antepecho de la ventana un cajón zinc para albergar plantas trepadoras, así como una jaula con tórtolas o canarios (Sinués, 1880: 11-2).

El salón fue indiscutiblemente la habitación más importante de la casa burguesa. Espacio teatral y social, era escaparate de posición, por lo que como pieza de ostentación recibía todo el lujo que permitiera la economía familiar. Dedicado a bailes y fiestas entre la aristocracia y la alta burguesía, las clases medias también lo destinaron a la recepción de visitas, tertulias, juegos de mesa o veladas. Dado que se correspondía con la parte pública de la vivienda, se ubicaba en el mejor sitio de la casa (Burgos, 1909: 34; Giménez, 2006: 32-6). Sinués recomendaba, imitando a los ingleses, evitar convertir la estancia en un museo y apostar por la comodidad, utilidad y agradabilidad. Por ello aconsejaba rehuir de la simetría en la colocación del mobiliario —«produce infaliblemente el cansancio de los ojos»— y una extremada uniformidad, pues «acusa la sequedad del corazón» y es fría. Un salón de máximo lujo y elegancia estaría vestido de terciopelo «color grosella de los Alpes» en cortinas, puertas, sillería, paredes y alfombra, mientras los muebles, los marcos de cuadros y espejos, así como el piano, serían de madera de palo santo negro. Se acompañarían de jarrones de Sèvres, jardineras de laca, sillas volantes japonesas, un juego de bronce para la chimenea y una araña. Imprescindibles serían las flores frescas y libros lujosamente encuadernados. No obstante, la autora, consciente de que este amueblamiento y ornato estaba al alcance de pocas familias, sugería «una decencia armónica, una sencillez graciosa y elegante» que podía alcanzarse con textiles de damasco de lana, un velador en el centro con un tapete a juego, un piano con candelabros de bronce, un músico, dos estantitos para libros, un espejo y un juego de chimenea de bronce oscuro. Era también de buen gusto la presencia de una mesita de labor o costurero grande y otra



Fig. 3. Julio Altadill, *Florencia Aldave y Arteaga en el salón del domicilio familiar en Pamplona*, c. 1891-1899. Archivo Real y General de Navarra, Pamplona.

cerca de los balcones o ventanas para escribir y dibujar. Periódicos, revistas y libros en uso eran también imprescindibles, junto a las flores, grabados y todo aquello que hiciera la estancia agradable y le diera vida (Sinués, 1880: 15-6). El salón se convertía así en un espacio con abundante mobiliario, especialmente asientos confortables, en gran medida formando agrupaciones, con grandes cortinajes y tapicerías armonizadas, donde se acumulaban retratos, objetos decorativos y un piano para el desarrollo de la vida social (Giménez, 2006: 18 y 36-42).

El comedor fue también una estancia significativa en la casa burguesa como espacio de sociabilidad y encuentro. No en vano comer se convirtió en un relevante acto de comunicación en torno al que se desarrollaba una liturgia que exigía no solo un protocolo estricto, sino también un amueblamiento y un menaje específicos, que abarcaba mantelerías, cristalerías, vajillas y cuberterías (Giménez, 2006: 42-4; VV. AA., 2016; Andueza, 2018: 57-73). Mientras Burgos recomendó que fueran alegres, claros, ventilados y espaciosos, para facilitar el servicio (Burgos, 1909: 36), Sinués concretó su decoración y mobiliario. Una mesa, preferiblemente de caoba, presidiría la estancia, acompañada de sillas de gutapercha verde o color café, grandes y cómodas, un aparador y un trincherero. El pavimento se cubriría con un hule oscuro con dibujos



Fig. 4. Julio Altadill, *Miembros de la familia Altadill Torronteras en el salón del domicilio familiar*, c. 1891-1900. Archivo Real y General de Navarra, Pamplona.



Fig. 5. Julio Altadill, *Miembros de la familia Altadill Torronteras en el salón del domicilio familiar*, c. 1892-1905. Archivo Real y General de Navarra, Pamplona.

pequeños en verano y sobre él una alfombra en invierno. La estancia se iluminaría por una lámpara de porcelana blanca con gran pantalla mientras las ventanas y puertas se adornarían con espesas cortinas de lana. Nuevamente resultaría recomendable colocar en las ventanas plantas trepadoras y flores y alguna jaula con algún pajarito (Sinués, 1880: 18).

Espacio fundamental en el hogar decimonónico era la denominada sala de confianza o gabinete familiar. Era allí donde transcurría la vida cotidiana, resultaba así la de más utilidad y uso. Por ello debía tener muebles y objetos sólidos y cómodos, de color oscuro. Una chimenea o un brasero serían los encargados de lograr una temperatura agradable, mientras una mesa grande cubierta con un tapete y hule sería la gran protagonista para acoger tareas como la costura, la lectura, la escritura, actividades de los niños o tomar el té. Se remataría la estancia con un costurero grande, un reloj, una consola con un espejo, sillas de gutapercha oscura, otras bajas para hacer labor, junto con un sofá confortable, delicia de niños y ancianos, decorado con almohadones. Floreros de cristal con flores y un quinqué grande complementarían esta sala necesitada de buena y clara luz (Sinués, 1880: 21-4).



Fig. 6. Julio Altadill, *Grupo familiar en una sala de estar*, c. 1891-1910.  
 Archivo Real y General de Navarra, Pamplona.

Solo en las casas más pudientes del país coexistieron salón, salón de confianza y comedor, incluyendo en ocasiones varios gabinetes denominados por el color predominante en las tapicerías. Lógicamente, muchas familias burguesas tuvieron que ajustar la presencia y distribución de estancias a las viejas casas de vecindad o a los nuevos formatos de pisos construidos en los ensanches, así como a los medios económicos disponibles. Por ello, en ocasiones se desterraron los grandes salones que solían permanecer cerrados, optando por alegres gabinetes donde se reunía la familia y se recibían las visitas. En ellos se repetían papeles pintados, visillos, cortinas con guardamalletas, tapetes sobre las mesas, abundantes muebles de asiento, cómodos por sus mullidos acolchados o por su balanceo, como la exitosa mecedora Thonet, chimeneas presididas por espejos con relojes de bronce y todo tipo de pequeños objetos sobre sus repisas, que también se disponían sobre múltiples veladores, sumándose retratos y abundantes fotografías distribuidas por la estancia (figs. 3, 4, 5 y 6). En ocasiones, incluso, los aparadores para la vajilla compartían espacio con el piano, lo que denota la posible fusión del gabinete familiar con el comedor (fig. 7).

Los dormitorios ocuparon un importante lugar entre las recomendaciones de Sinués dentro de los espacios privados. En relación con los cuartos infantiles, era fun-



Fig. 7. José Galle, *Matrimonio con hijas en el salón comedor del domicilio familiar*, 1896. Archivo Real y General de Navarra, Pamplona.

damental que los niños tuvieran un aposento separado del de sus hermanas, «pues el pudor y la delicadeza de los instintos debe cuidarse y cultivarse en la infancia como flores preciosísimas y frágiles». En el dormitorio femenino, cada niña tendría su propia cama, de hierro, con cobertores de persa azul y colgadura, acompañada de una mesita de noche. Se sumaría a este mobiliario una mesa tocador, un lavabo con jarros, jofainas y otras piezas de porcelana blanca con filetes azules, una mesa grande para escribir, dibujar, leer y repasar su aritmética, un estante grande para los libros de estudio y de recreo, una mesita para guardar los útiles del bordado y costura y un sifonier para las telas sobrantes. El cuarto de los niños apenas presentaba diferencias con el de sus hermanas, si bien las camas serían sin cortinas y se añadirían dos burós y un aparador para colocar el calzado y las cajas de los sombreros (Sinués, 1880: 31-35).

Las niñas, cumplidos los dieciséis años, contarían con aposento propio. La claridad y el color blanco se deberían hacer presentes a través de las cortinas de muselina del dosel de la cama, la colcha, las fundas de las sillas, las cortinas del balcón y el papel de las paredes, adornado con rameados. Una cómoda, un buró, una mesa de caoba con un espejo, un lavabo, una mesita de tocador vestida también de blanco, un costurero y dos estantes para libros podrían completar el conjunto. En un ángulo se colocaría un gran perchero donde colgar los vestidos cubierto con cortinas con anillas. Reco-

mendaba adornar la habitación con abundantes flores y plantas, pues su presencia denotaba «amor a la casa y orden de la misma» (Sinués, 1880: 26-9).

Para la educación de los niños, las familias aristocráticas y de la alta burguesía se sirvieron de institutrices y preceptores, que contaban con sus propias dependencias. Ellas, según Sinués, debían disponer de un dormitorio próximo al de las niñas, «claro, ventilado y cómodo, amueblado con sencillez y elegancia, y con chimenea o calorífero en el invierno». Allí deberían situarse una cama inglesa maqueada con colgadura de seda o muselina blanca, un secreter, un lavabo, un armario para vestidos, una cómoda y una mesa de tocador. El dormitorio del preceptor ofrecería un amueblamiento de «gusto serio y distinguido», con una mesa de trabajo con cajones y un sillón. En caso de ser sacerdote, la estancia se adornaría con cuadros de asuntos sagrados (Sinués, 1880: 37-9).

A pesar de la significación del dormitorio conyugal en la familia burguesa, Sinués no se extendió mucho en él. Recomendaba acompañarlo con un cuarto de vestir para él y otro para ella, así como la presencia de dos camas, pues «de ese modo hay a la vez intimidad y separación». La alcoba sería «bonita, clara, tan sencilla o tan lujosa como lo permita vuestra fortuna, pero siempre admirablemente ordenada», decorada con telas persas de colores claros y amueblada con un diván, dos butacas cómodas, un armario para la ropa blanca y dos mesas de noche (Sinués, 1880: 45-6).

Finalmente, en relación con los dormitorios, Sinués refirió los cuartos de los criados, que deberían ser ventilados y habitables. Dispondrían de una cama de hierro fuerte, un colgador o percha de hierro, un aguamanil de hierro con su jofaina y jarro de metal, una mesa de pino y una silla (Sinués, 1880: 47-8).

Si la casa decimonónica burguesa contó con espacios públicos y privados, igualmente los tuvo femeninos y masculinos. Entre los primeros destacaban para nuestra autora el gabinete femenino o *boudoir* y el tocador, mientras entre los segundos el más significativo fue el despacho.

El gabinete destinado a la dueña de la casa, «santuario de sus recuerdos íntimos», se orientaba a su reposo, meditación, lectura y para recibir a las personas de más intimidad y afecto. Sinués definió estas estancias como «bomboneras» por su delicada decoración, en colores claros, con profusión de cómodos y variados asientos, un velador con un recado de escribir, una mesita de té, así como abundancia de rinconeras, mesas y una chimenea, todo cuajado de porcelanas y adornos. Podía tener una alcoba que servía de dormitorio a la señora cuando era viuda o su marido estaba ausente. Sus puertas estarían abiertas y adornadas con cortinas recogidas con alzapuños, dejando ver la cama con sus colgaduras, su mesita de noche, un reclinatorio, un lavabo, un armario ropero, un sillón y un diván (Sinués, 1880: 40-4).

El tocador en 1880, según se desprende de Sinués, no solo tenía como función el aseo y afeite femeninos, para lo que se disponía una mesa tocador y espejo, sino

que también servía de vestidor. Decorado con cretonas rosa o azul de flores, contaba con divanes para depositar los vestidos, algún sillón, armario de luna, otro para los vestidos, una percha cubierta con cortinas para enaguas y batas, una cómoda, un pequeño mueble para guardar encajes y joyas y un velador para dejar alhajas, sombrero, guantes, sombrillas y todo aquello que hubiera que volver a usar en el día. Un calorífero o una pequeña estufa contribuirían, en caso de no haber chimenea, a templar el ambiente (Sinués, 1880: 24-6).

En el ámbito masculino, el despacho tenía gran trascendencia por los trabajos que allí se desarrollaban y por los documentos que albergaba. Su amueblamiento, según afirmaba Sinués, debía ser sencillo y severo con muebles de encina (básicamente librerías, mesa de despacho y sillón, otra mesa pequeña con tapete para periódicos y libros) y tapicerías de colores clásicos como el verde oscuro, de terciopelo de lana por ser una tela sólida y majestuosa. Si el hombre seleccionaba el mobiliario, a la esposa le concernía colocar algunos elementos de comodidad y distracción, tales como una mesita de fumar con los útiles correspondientes, un lecho de reposo, un timbre de bronce, objetos de escritorio, una cajita de sellos de correo o un calentapiés bajo la mesa. Las paredes podrían decorarse con una panoplia de armas antiguas y modernas de caza y guerra, géneros a los que debían pertenecer también los cuadros que allí se exhibiesen (Sinués, 1880: 19-20).

María del Pilar Sinués cerró la primera parte de su libro dedicada a las estancias de la casa aludiendo muy brevemente a las asignadas al servicio y las faenas domésticas: la cocina, donde debían reinar la limpieza y la claridad, la despensa, cerrada con llave por almacenar las provisiones de la casa, ámbito este fundamental para la economía doméstica, y el cuarto de la plancha y costura, donde se hallarían los instrumentos propios de esas faenas, una mesa grande, un armario para ropa blanca y cestos con forma de bandeja para entregar la ropa planchada, sillas bajas y un costurero (Sinués, 1880: 49-52).

En suma, un conjunto de reflexiones y recomendaciones para hacer de la casa, fundamento material de la familia burguesa, un espacio útil y confortable en el que era necesario fusionar su función como oasis emocional de puertas adentro con su papel como escaparate social de puertas afuera, todo ello bajo el gobierno de un ser seráfico.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABAD ZARDOYA, Carmen (2005): «Mujeres, arpas y libros: herencias de la pintura moderna en los fotograbados de los *Salones de Madrid* (h. 1898)», *Artigrama*, 20: 367-384.
- ACEVEDO DE GÓMEZ, Josefa (1869): *Tratado sobre economía doméstica para el uso de las madres de familia, de las amas de casa i de las escuelas de niñas*, Bogotá: Imprenta de Gaitán.

- ANDUEZA UNANUA, Pilar (2018): «Vestir la mesa y el comedor en casa del general Espartero», en *Estudios de platería: San Eloy 2018*, Jesús Rivas Carmona e Ignacio José García Zapata (coords.), 57-73, Murcia: Universidad de Murcia.
- (2019): «Amueblamiento y ornato del espacio doméstico decimonónico: el palacio logroñés del general Espartero», en *Vestir la arquitectura: XXII Congreso Nacional del Historia del Arte*, vol. 1, 862-867, Burgos: Universidad de Burgos.
- BALLARÍN DOMINGO, Pilar (1993): «La construcción de un modelo educativo de “utilidad doméstica”», en *Historia de las mujeres en Occidente*, Philippe Ariès y Georges Duby (dirs.), t. IV, 599-611, Madrid: Taurus.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, disponible en línea en <<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/card?sid=3631347>> (última consulta: 17 de julio de 2022).
- BURGOS, Carmen de (¿1909?): *La mujer en el hogar (economía doméstica)*. Guía de la buena dueña de casa, Madrid: F. Sempere y C<sup>a</sup>.
- CANO ROJAS, Pilar (2015): *Higiene y confort en los interiores domésticos del Eixample de Barcelona (1888-1917)*, tesis doctoral, Barcelona: Universidad de Barcelona, disponible en línea en <<http://hdl.handle.net/10803/397678>>.
- CANTERO ROSALES, María Ángeles (2007): «De “Perfecta casada” a “Ángel del hogar” o la construcción del arquetipo femenino en el XIX», *Tonos. Revista electrónica de Estudios filológicos*, 14, disponible en línea en <<https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-2-casada.htm>> (última consulta: 23 de junio de 2022).
- CARREÑO, Miryam y Teresa RABAZAS (2010): «Sobre el trabajo de ama de casa. Reflexiones a partir del análisis de manuales de Economía doméstica», *Revista Complutense de Educación*, 1: 55-72.
- CRUZ VALENCIANO, Jesús Cruz (2014): *El surgimiento de la cultura burguesa en la España del siglo XIX*, Tres Cantos: Siglo XXI.
- DÍEZ HUERGA, María Aurelia (2006): «Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)», *Anuario musical*, 61: 189-210.
- DÍEZ DE BALDEÓN, Clementina (1986): *Arquitectura y clases sociales en el Madrid del siglo XIX*, Madrid: Siglo XXI.
- FERNÁNDEZ DE ALARCÓN, Belén (2015): *Vida cotidiana de la mujer en la burguesía en tiempos de Isabel II y finales del XIX*, Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.
- FEDUCHI, Luis (1969): *El mueble español*, Barcelona: Polígrafa.
- FRANCO RUBIO, Gloria (2009): «La vivienda en el Antiguo Régimen: de espacio habitable a espacio social», *Chronica Nova*, 35: 63-103.
- GIMÉNEZ SERRANO, Carmen (2006): «El sentido del interior. La idea de la casa decimonónica», en *La casa. Evolución del espacio doméstico en España*, vol. II, Beatriz Blasco Esquivias (dir.), 11-83, Madrid: El Viso.
- GUEREÑA, Jean-Louis (2007): «Mujeres autoras de libros de texto. El caso de los manuales de urbanidad en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX», *Lectures de genre*, 2: 25-40.
- MARTIN-FUGIER, Anne (1993): «Los ritos de la vida privada burguesa», en *Historia de las mujeres en Occidente*, Philippe Ariès y Georges Duby (dirs.), t. IV, 199-267, Madrid: Taurus.

- MOLINA PUERTOS, Isabel (2009): «La doble cara del discurso doméstico en la España liberal: el ángel del hogar de Pilar Sinués», *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 8: 181-197.
- (2015): *La ficción doméstica: Ángela Grassi, Pilar Sinués y Faustina Sáez. Una aproximación a las imágenes de género en la España burguesa*, tesis doctoral, Universidad de Valencia.
- MONLAU, Pedro Felipe (1867): *Nociones de higiene doméstica y gobierno de la casa para uso de las escuelas de primera enseñanza de niñas y colegios de señoritas*, 3.<sup>a</sup> ed. Madrid: Imprenta de M. Rivadeneyra.
- NASH, Mary (1993): «Identidad cultural de género, discurso de la domesticidad y la definición del trabajo de las mujeres en la España del siglo XIX», en *Historia de las mujeres en Occidente*, Philippe Ariès y Georges Duby (dirs.), t. IV, 585-599, Madrid: Taurus.
- PERROT, Michel (1989a): «Funciones de la familia», en *Historia de la vida privada*, t. IV, Philippe Ariès y Georges Duby (dirs.), 111-125, Madrid: Taurus.
- (1989b): «Figuras y funciones», en *Historia de la vida privada*, t. IV, Philippe Ariès y Georges Duby (dirs.), 127-191, Madrid: Taurus.
- (1989c): «Formas de habitación», en *Historia de la vida privada*, t. IV, Philippe Ariès y Georges Duby (dirs.), 313-329, Madrid: Taurus.
- REMENTERÍA Y FICA, Mariano de (1829): *El hombre fino al gusto del día o Manual completo de urbanidad, cortesía y buen tono*, Madrid: Imprenta de Moreno.
- REPULLÉS Y VARGAS, Enrique María (1896): *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Enrique María Repullés y Vargas*, Madrid: Imprenta y Litografía del Asilo de huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús.
- SINUÉS, María del Pilar (1876): *Un libro para las damas: estudios acerca de la educación de la mujer*, 2.<sup>a</sup> ed., Madrid: Oficinas de la Moda Elegante Ilustrada.
- (1880): *La dama elegante. Manual práctico y completísimo del buen tono y del buen orden doméstico*, Madrid: Librería de A. de San Martín.
- VV. AA. (2016): *En torno a la mesa. El protocolo, la gastronomía y la decoración de mesas y comedores en época del marqués de Cerralbo*, Madrid: Fundación Museo Cerralbo.



## Harriet Vivian Wishnieff de Onís. Traducir o el arte de trasvasar las almas

ADELAIDA SAGARRA GAMAZO<sup>1</sup>

*Universidad de Burgos*

Artistas creadores de espacios de diálogo y conversión entre las lenguas surgidas en la Torre de Babel: eso son los traductores como Harriet Wishnieff de Onís. Esta mujer amante de lo español y amiga de los españoles e hispanos emergió en una investigación sobre redes femeninas intelectuales en Estados Unidos (Sagarra, 2017: 301). La atención de los investigadores de redes intelectuales se ha desplazado de las grandes figuras a las figuras no tan visibles, como los editores, gestores culturales, traductores, divulgadores, difusores intelectuales. Sin ellos, «ciertos procesos intelectuales que han pasado a la historia no se hubieran llevado a cabo» (Zuloaga, 2018: 7). Algunos piensan las redes a partir de empresas editoriales; otros, desde una institución y otros, desde una trayectoria particular (Pita González, 2016: 7). Harriet de Onís reúne todos estos perfiles, dado que estableció sinergias desde la editorial a universidades, instituciones y amistades. A Harriet hay que añadirle la condición de «actor transnacional» (Martínez, 2020: 3).

Integrada en las redes de pensamiento liberal de la sociedad mundo, esta gestora cultural provocó en su país un anticipo —o ¿tal vez un ensayo?— de lo que fue después el *boom* de la literatura hispanoamericana. Con su influencia fijó su canon en Estados Unidos (Marambio, 2021: 114). Doña Harriet fue una incansable divulgadora del patrimonio inmaterial ligado al idioma, al folklore, a las costumbres y a las relaciones humanas. Traductora en la editorial Knopf, docente y autora de numerosos libros,<sup>2</sup> publicó las antologías *Today's Best Stories From All The World* (1922), *The Golden Land. An Anthology of Latin American Folklore in Literature* (1948) y *Spanish stories and tales* (1956). Aunque conoció, trató, comprendió y tradujo a grandes de la literatura como

<sup>1</sup> <<https://orcid.org/0000-0002-1443-6177>>.

<sup>2</sup> Ante la imposibilidad de emplear la extensión de este trabajo en la enumeración de sus obras, se puede obtener una impresión general en la web disponible en línea en <<http://worldcat.org/identities/lccn-n80014418/>>.

Valle-Inclán, Guzmán, Reyes, Arciniegas, Borges, Gironella, Amado, Guimarães Rosa, Güiraldes, Sábato y otros, es, sin embargo, una desconocida en España.

Muchos aspectos de su vida profesional ya han sido estudiados. La historia de sus primeras traducciones de novelas mexicanas al inglés está reconstruida (Rosenzweig, 2018: 190); su descubrimiento de Guimarães como autor en Estados Unidos también (Pisetta, 2020: 1290). Munday, Rabassa, Balch y otros expertos han ponderado la cualidad de Harriet de Onís como traductora. Por eso, el objetivo de este trabajo es despertar el deseo de saber más sobre esta hispanista estadounidense de raíz askenazi, exploradora de patrimonios inmateriales desde su propia riqueza identitaria.

#### HARRIET VIVIAN WISHNIEFF DE ONÍS, UNA ESTADOUNIDENSE DEL SIGLO XX

La pequeña Hattie nació el 1 de junio de 1899 en el Lower East Side de Nueva York, de padres judíos askenazis —Frances Hellin y Joseph Wishnieff— emigrados desde Rusia huyendo de los pogromos. Hija única, Harriet creció en la comunidad agrícola de Sheldon, cerca de Chicago. Si la trayectoria familiar se ajusta a la tendencia general de los migrantes judíos rusos —incentivar la educación de sus hijos, llegar a la universidad, no americanizarse, instalarse en estados concretos como Illinois (Moyano y Báez, 1993: 125 y 170)—, lo que conocemos de Harriet Vivian Wishnieff refleja, en cambio, una perfecta asimilación de los valores de las mujeres jóvenes estadounidenses de su generación. Wishnieff estudió lenguas extranjeras en Barnard College, Columbia University, realizó una estancia en Oxford y se doctoró. Activa sufragista, perteneció a las primeras promociones de mujeres tituladas y trabajó toda su vida, antes y después de ser la señora De Onís.

Como tantos otros profesionales incipientes, además de preparar su tesis doctoral sobre literatura española, Harriet acogió las oportunidades laborales que se le presentaban. Fue secretaria de Isadora Duncan y también de la *Revista Literaria Bíblica*. Tradujo *Peligros y Fortuna del Duque de Osuna* de Antonio Marichalar. Montó un pequeño negocio de importación de libros en Nueva York, con éxito suficiente como para que Doubleday, Page and Company lo comprara, manteniendo a Wishnieff como directora del departamento de libros en español. Además, editaban las revistas *The World's Work* e *Inter-America* —en versión española— y *El Eco*. La filosofía empresarial de Doubleday consistía en cultivar las relaciones culturales interamericanas. Harriet elaboró un catálogo de tres mil obras literarias españolas clásicas y modernas, que la editorial ponía a disposición de los interesados ¡aunque no compraran los libros! A la vez, escribía artículos sobre sus temas de interés, y a Harriet le interesaba todo: los gauchos, la literatura escandinava, Jacinto Benavente, *Ariel* y la *Oda a Roosevelt*. Es inabarcable la relación de sus trabajos. Además, editaba junto al escritor Harald

Toksvig la revista *Our World*, sobre las relaciones internacionales, en la que publicaba habitualmente. No hace falta decir que era una lectora empedernida.

Federico de Onís, que la conoció en Columbia, facilitó a Wishnieff la representación en Estados Unidos de varias casas editoriales españolas. Él fue uno de los grandes protagonistas del hispanismo en Nueva York desde su llegada en 1916, trabajando en la Hispanic Society of America y en la Casa de las Españas en Columbia, que el salmantino creó y dirigía. Trabajaron juntos desde 1918 y se casaron en 1924. Ella le llamaba Federrico y él a ella Jarrie, según cuentan sus amigos. Su único hijo, Juan, fue periodista, corresponsal del *New York Times* y otros medios en varios países de América Latina. Harriet Wishnieff utilizó el De Onís como apellido profesional pero su hispanismo, por decirlo de alguna forma, no fue consorte, sino personal. Llevado a cabo desde su propio bagaje bicultural tuvo un carácter diferente al hispanismo de don Federico.

### *La escena política de la onisiada<sup>3</sup> de Harriet*

Harriet de Onís y sus congéneres vivieron la victoria en la Gran Guerra y el despegue del proyecto hegemónico de EE. UU. en Europa. Los *roaring twenties* parecían confirmar el derecho de los estadounidenses a ser ricos y felices, pero el *crash* de Wall Street en 1929 y la Gran Depresión derribaron el espejismo. Franklin Delano Roosevelt y sus *brain trust* improvisaron el *new deal* y la política de buena vecindad con América Latina. Ante la quiebra del mundo desarrollado, los totalitarismos encontraron una posibilidad de ascenso político. Diez años después, dos visiones opuestas del mundo se enfrentaron violentamente en Europa, pero la administración Roosevelt defendió la neutralidad. No pudo hacer lo mismo el 7 de diciembre de 1941. En mayo de 1945, la guerra inconclusa se transformó en una competición entre Estados Unidos y URSS, o entre el capitalismo y el marxismo. La guerra fría se jugó a través de los países aliados y asociados, por influencias políticas, económicas y culturales.

La confluencia de circunstancias históricas, intereses políticos, necesidades sociales y producción de traducciones se puede mostrar a través de varios casos. La antología *The Golden Land: An Anthology of Latin American Folklore in Literature* de Harriet de Onís se publicó en 1948, cuando las preocupaciones de la Guerra Fría todavía no habían reemplazado el interés del gobierno estadounidense en desarrollar relaciones amistosas con Latinoamérica. Knopf promovió el libro usando la retórica de la política de buena vecindad rooselvetiana; y las reseñas de la traducción también

<sup>3</sup> Es la denominación que he acuñado para referirme a la odisea cultural hispanista de los De Onís en Estados Unidos.

reflejaron esta ideología (Livingstone, 2017: s.p). Los avances en la influencia soviética en América Latina aumentaron el interés estadounidense por la región, y la cultura adquirió rango propio en este acercamiento. La puesta en valor de una lengua franca con el resto del continente desde Río Grande al Cabo de Hornos era también una cuestión política estratégica.

En Washington D.C. se esperaba no solo «que los hispanistas peninsulares actuaran como mediadores en la construcción de un latinoamericanismo pronorteamericano, sino que inclusive se dedicaran a enseñar e investigar cuestiones latinoamericanas». (Marín-Osorio, 2020: 17). Según Américo Castro, «los funcionarios estatales que lo visitaban querían asegurarse el apoyo “a la opinión liberal hispanoamericana” y era consciente del rol que Washington esperaba que tuvieran los hispanistas en la implementación de la política del *buen vecino*» (Degiovanni, 2015: 138-9, en Marín-Osorio, 2020: 17).

Los viajes a Brasil de los De Onís en 1955 y 1963 fueron patrocinados por el Departamento de Estado (Ruiz, 2019: 230 y 234), como sus periplos en Venezuela en 1947, Colombia y Argentina en 1949, en Venezuela, Uruguay, Argentina y Chile en 1957 y 1963. Hablaban generalmente en instituciones culturales patrocinadas por Estados Unidos y hacían vida social en contacto con la clase política. Creo que puede decirse que no por casualidad uno de los autores estadounidenses de los que Harriet de Onís habló en sus conferencias fue precisamente William Faulkner. En ese momento, Faulkner lideraba un grupo de escritores —Elizabeth Bishop, Robert Frost, Robert Lowell y Katherine Anne Porter— que, «animados por los intereses del gobierno contribuyeron a crear relaciones con América Latina en los cincuenta y sesenta» (Cohn, 2006: 395). Katherine Anne Porter y Harriet de Onís trabajaron juntas en la subcomisión de traducción del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana desde 1943 a 1952 (*Revista Iberoamericana*, 2002: 911).

Que las traducciones eran un medio a potenciar lo muestra, además, el hecho de que la editorial Knopf redirigió su interés de negocio desde la literatura europea a la latinoamericana como una forma de creación de sinergias culturales durante la Guerra Fría. El gobierno financió un viaje de Blanche Knopf por varios países iberoamericanos en busca de obras para traducir (Marambio, 2021: 114). La circulación de obras latinoamericanas traducidas al inglés que poblaran las estanterías y entraran en el conocimiento, los afectos y los intereses de los vecinos anglos iría generando un tímido acercamiento. La cuestión no era nueva, pero sí cada vez más urgente. Editoras como Farrar y Rinehart, Knopf, Lippincott y Random House llevaban publicando literatura hispanoamericana en inglés desde finales de los años veinte.

En las décadas siguientes las grandes editoriales pretendían que Latinoamérica fuese conocida en el mundo angloparlante, hacer negocio y colaborar así en la contención cultural del avance soviético. Las traducciones crecieron, pero «los textos publicados

solían presentar la imagen construida que los editores, traductores y académicos tenían de la región» (Jaramillo, 2020: 10). Tras la muerte de Putnam —principal traductor de la editorial Knopf— en 1950 Harriet de Onís fue la traductora más importante de literatura latinoamericana al inglés y llegó a niveles de influencia inimaginables para un traductor antes que ella. De Onís «manejaba las esclusas de la difusión de la literatura latinoamericana en Estados Unidos y el mundo» (Marambio, 2021: 114).

Cuando los De Onís se trasladaron a Puerto Rico, la UPR se había convertido «en un espacio de diálogo entre el hispanismo y el panamericanismo» (Naranjo, 2014: 131) y en una plataforma de penetración y difusión de la cultura hispana en Estados Unidos. En 1956, Harriet opinaba así: «siempre que enfrentamos problemas internacionales, empezamos a amar a Latinoamérica de nuevo». En otra carta de De Onís al editor de la *Sunday Review*, le pedía que publicara una reseña de *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado, y afirmaba: «todo autor latinoamericano que reciba un reconocimiento de nuestra parte es un aliado en potencia» (De Onís citada por Munday, 1992: 54; Jaramillo, 2020: 11).

Por lo que respecta a España, también hubo un giro claro en Washington. El distanciamiento oficial desde 1939 se dejó a un lado con la firma del acuerdo de cooperación cultural de 1953, la visita de Eisenhower a Madrid en el 54 y la publicación del libro de Gironella, *Los cipreses creen en Dios*, traducido por Harriet, un año después. Era evidente el cambio en la percepción que del gobierno de España se tenía en Estados Unidos: «había dejado de ser un resto del fascismo europeo para convertirse en aliada frente al comunismo» (González, 2010: 228). De todos modos, las relaciones culturales hispano-estadounidenses, al margen de las políticas gubernamentales, «se generaron a través de personas e iniciativas, y por la publicación en los Estados Unidos de libros referentes a temas españoles» (Hilton, 2010: 24). En este sentido, el hispanismo —estudio y difusión de las culturas en español— había estado tan activo como el esfuerzo político de EE. UU. primero por crear un panamericanismo y después un latinoamericanismo, estrategia más geopolítica que cultural.

### *Hispanismo emprendedor y productos culturales*

Harriet Wishnieff de Onís conocía bien el hispanismo elitista o de salón, de alto calado académico y grandes gestos culturales, pero quería transformarlo en un hispanismo de diario. La admiración por la cultura de otros pueblos, el español y los iberoamericanos, no era un objeto de vitrina, sino una vía de inspiración. Era preciso, entonces, transferirlo a la sociedad en forma de productos culturales. El hispanismo de Harriet de Onís se generó en español desde las relaciones personales, pero se transfirió en inglés. Su español era de América, cargado con expresiones de cada país, adobado

con citas literarias de los clásicos españoles y dichos de la sabiduría popular, o en *spanglisch*: «Rey don Sancho, rey don Sancho, no diga que no le aviso», escribió a Alfonso Reyes en una carta, en la que también le dice que ha omitido la numeración para evitar un «choppy appearance»; le explica que ha insertado palabras para obviar algo que «los inglés-parlantes rehuimos como el diablo el agua bendita, que son los *mixed metaphors*».<sup>4</sup>

Este hispanismo fue bien asimilado desde el carácter emprendedor y la mente pragmática de los norteamericanos. La conversión del conocimiento en activos económicos a través de empresas turísticas —transportes, hostelería— e instituciones culturales —centros educativos, universidades— era una interesante línea de negocio. Un ejemplo claro había sido el «Bureau de información sobre España, dirigido por Carolina Marcial-Dorado desde 1926 y financiado por la ITT» (Sagarra, 2017: 220).

Todo esto nos acerca a una cultura en español que rendía además beneficios personales y sociales. Sí, sociales, porque seguían llegando migrantes *spaniards* y era preciso resolver la *tragedy of translated* (Allen y Bernofsky, 2013: 2043), mientras que los estados del sudoeste mantenían su cultura hispano-mexicana, después de una tragedia propia que venía durando desde 1848. Estas quiebras, subyacentes bajo el mítico *melting pot*, podían resolverse por el entendimiento cultural, cuyo vehículo es la lengua. «Aquí convendría recordar la reflexión luminosa de Octavio Paz según la cual la traducción existe para allanar el camino hacia la comprensión» (Durán, 1996: 3). En esa dimensión, se entiende la importancia de las traducciones, de los traductores, y, en concreto, de la protagonista de este artículo que —si bien desde el punto de vista político desarrolló su tarea con viento propicio— siempre tuvo una firme convicción sobre el carácter cultural de su labor hispanista.

#### DOÑA HARRIET EN SU TRIÁNGULO AMOROSO: AUTOR-TRADUCTORA/ TRADUCCIÓN-LECTORES

Un trabajo literario está influenciado por el tiempo en el que fue escrito, por las ideas, las expresiones, las perspectivas y la ideología del escritor, por su idiosincrasia cultural. Ante ese reto, una alternativa posible es la compensación, sin que los estudiosos de las traducciones tengan claro si es una herramienta, una estrategia o una solución para reproducir, corregir o recuperar dicha *pérdida en la traducción* (Trauco, 2021: 48). Hay que buscar expresiones equivalentes en el idioma receptor o asociar a imágenes, dichos, figuras del patrimonio inmaterial desde el contexto cultural del emisor hasta el contexto cultural de los receptores. Por eso, es significativo que en su discurso de

<sup>4</sup> Archivo Federico de Onís (AFO), Cartapacio 116. De Onís a Reyes, Nueva York, 27-07-1949.

recepción del Premio de Traducción Pen Club de 1966, Harriet de Onís expresara: «traducir, más que cualquier otra actividad, enriquece el alma y el conocimiento de nuestras propias culturas». Jeremy Munday habla de «voz» creativa en la traducción. Vincula esa creatividad a un círculo de traductores de renombre como Rabassa, Lane, Sayers Peden, Levine, di Giovanni, Grossman y De Onís (Munday, 2009: s.p.). Las cartas de/a Harriet de Onís nos permiten aproximarnos a su voz creativa.<sup>5</sup> Estas manifiestan sus relaciones personales y sus proyectos intelectuales, porque «la admiración entre corresponsales genera el deseo de proyectos comunes» (Chinski y Jelin, 2014: 48). Así pues, desde su epistolario se traza parte de la cartografía relacional de Harriet de Onís.

«Escribir cartas materializa las relaciones [...] y pone a la escritura como garante de la relación misma» (Ozuna, 2017: 273). En su correspondencia pasiva aparece su relación con Valle-Inclán y Josefina Blanco, Fernando de los Ríos, Luis Martín Guzmán, Alfonso Reyes, la editorial Knopf, Paco Vera, Eduardo y Helena Mallea, Jorge y Margot Mañach, Jorge Guillén, Lino Novás, Carlos Wyld Ospina, Arturo Souto, la familia Güiraldes, José M.<sup>a</sup> Gironella, Hernando Téllez, Rómulo Gallegos, Juan Goyanarte, Alberto Gerchunoff, George Santayana, Alberto Gáinza y Sergio Magaña. O lo que es lo mismo, España, Estados Unidos, México, Venezuela, Puerto Rico, Argentina, Brasil, Uruguay, Francia, Italia, Guatemala, Cuba y Colombia, el Departamento de Estado, la embajada de Estados Unidos en Río de Janeiro y con The Foreign Service of the United States of America.

De Onís seleccionaba autores, obras y fragmentos, mediaba en las negociaciones de extensión entre el autor y la editorial, si bien nunca quiso ser agente literario de ningún autor concreto. Lo traducido debía poder ser bien recibido por el lector estadounidense medio. Siempre le pareció importante destacar la cualidad americana del autor, su originalidad, y dirigirla con habilidad a los gustos del público. A veces no acertó: en 1952 mandó a Knopf un libro de cuentos de Jorge Luis Borges. Herbert Weinstock le respondió que no había duda de que los cuentos eran impresionantes, pero «existen todas las dudas de que sea posible venderle una traducción de cuentos de Borges al público norteamericano» (Livingstone, 2017: s.p.).

De Onís trataba de conocer el bagaje cultural, social y particular del traducido, hasta diseñar acuerdos connotativos en común y espacios conceptuales más que terminológicos. Pero escribe para un lector anónimo, del que conoce lo que podríamos llamar un perfil cultural medio, sin ninguna especificidad. Siempre hay riesgo de depauperación, y doña Harriet se esforzaba lo indecible para codificar el contenido desde el patrimonio inmaterial del autor al patrimonio inmaterial de los lectores, aun

<sup>5</sup> La correspondencia profesional (1918-1961) de Harriet de Onís se conserva en dos cartapacios —116 y Harriet 2— en el Archivo del Seminario de Estudios Hispánicos Federico de Onís, de la Universidad de Puerto Rico, en Río Piedras.

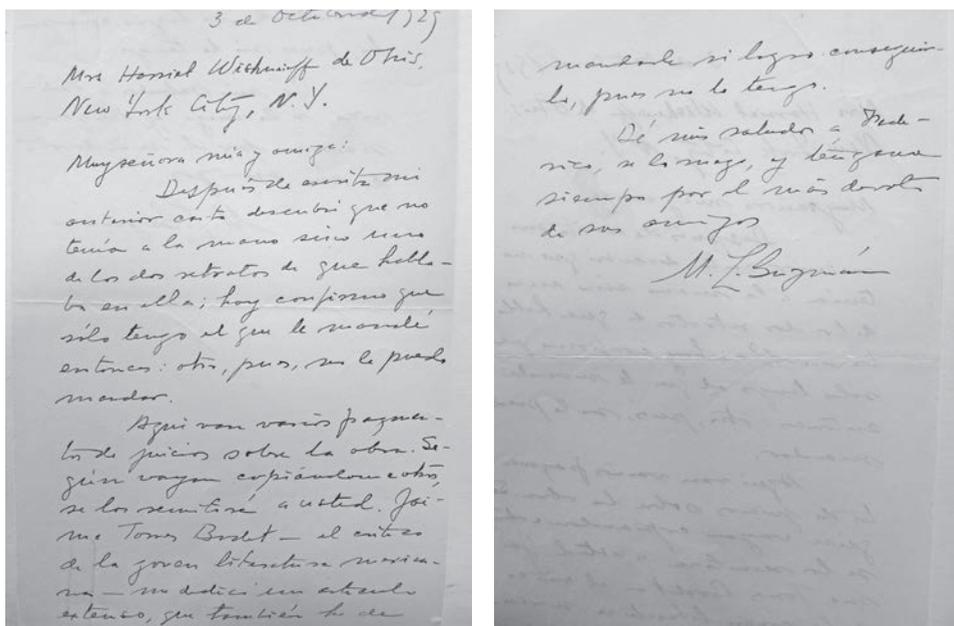


Fig. 1 a-b. Carta manuscrita de Martín Luis Guzmán a Harriet de Onís sobre el libro traducido, comentando la acogida de algunos críticos (Madrid, 3 de octubre de 1929). AFO, Cartapacio 116.

dentro de esa desproporción señalada. Por otra parte, la carga expresiva y la riqueza terminológica del inglés y el español son bien diferentes, máxime cuando De Onís maneja obras a lo largo de varios siglos, escritas en una lengua en evolución permanente por razones obvias, para lectores concretos de unas décadas concretas y con un restringido sentido histórico, artístico y cultural.

Harriet de Onís comenzó vertiendo al inglés *Mi hermana Antonia* de Valle-Inclán. Traducir a don Ramón no debió de ser un trabajo fácil, y menos aún que a él le gustara. Tanto le agradó que su esposa Josefina en una misiva a Harriet lamentaba que ella no hubiera traducido otros escritos de su marido «por su talento y por estar más penetrada del espíritu del autor habría podido ser la traducción más justa».<sup>6</sup> Quizá Josefina Blanco, tal vez sin pretenderlo, nos da una de las claves de la «voz» creativa de Harriet de Onís: entrar en el mundo interior que el autor expresa en sus textos.

El primer libro de autor hispanoamericano traducido por De Onís fue una versión abreviada de *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán. Es una memoria semi-ficticia de la Revolución mexicana. *The Eagle and the Serpent* apareció en 1930, editada

<sup>6</sup> AFO, Cartapacio 116. Valle-Inclán a Wishnieff, Madrid, 18-03-1920 y Madrid 10-07-1922. Blanco a De Onís desde Puebla del Casamiñal, 14-12-1924.

por Knopf. Una carta de Martín Luis Guzmán a Harriet nos muestra el diálogo con el autor para perfilar la mejor traducción posible. Guzmán reitera que le pregunte cuanto quiera, que responderá con rapidez. Es un modo de trabajar frecuente (Dasilva, 2017: 21). Cinco meses después, el mexicano ha leído con gusto los capítulos traducidos, se los devuelve, asegura que la versión es excelente hasta el punto de que leer su obra vertida al inglés le ha producido tanta emoción como escribirla. Le dice haber hecho muy pocas observaciones y, por supuesto, somete a su juicio que incorpore las que quiera (fig. 1 a-b).

Ella le ha preguntado por su vida y hazañas, y él le habla de su obra literaria, su pensamiento político, sus avatares, mezcla su vida y su obra. Eso es lo que De Onís necesita: comprender su mentalidad, su modo de asociar ideas, su mundo connotativo, para diseñar la manera de trasladar su imaginario a los lectores anglosajones. Martín Luis Guzmán, establecido en Madrid, habla de la acogida de «nuestro libro» como ha leído en las reseñas que ella le mandó. La traductora medió en la estructura de la novela en inglés y defendió que no se excluyera el capítulo *Pos malgré tout, licenciado*, sobre Eulalio Gutiérrez. Guzmán exponía las dudas de migración conceptual hasta que llegaban por traslación vertiginosa de Harriet a acuerdos como «chiripera es *fluky*», *escuadra* es una pistola automática y «zascandil es *busybody*». <sup>7</sup> Lamentaron que *compadre* no fuera traducible, porque «El sueño del compadre Urbina» <sup>8</sup> no podía llamarse así. Es un claro ejemplo de patrimonio inmaterial: el compadrazgo en la América española es una fortaleza social que no existe en EE. UU. No basta con explicar que *compadre* es el padrino de bautismo de tus hijos para transmitir los vínculos personales que esto comporta (fig. 2).

Luego llegó el turno de Alfonso Reyes. Harriet convenció a Weinstock —primer cribador de Knopf— de que era imperdonable no traducirlo, y resolvió elegir entre sus ensayos y publicar la selección. A Reyes le escribió que, si no le gustaba su elección, estaba *open to any suggestions*. Pero, aunque ella era flexible, la editorial no: un máximo de 50 000 palabras sin posibilidad de negociar. Los De Onís y el matrimonio Reyes —Alfonso y Manuela— eran amigos. El tono de las cartas lo refleja. Harriet le cuenta su viaje por Argentina, y cómo, de vuelta a casa, sufre las *psychics disturbances* de la Cenicienta al día siguiente del baile. Trabajarán consensuando cada palabra si hiciera falta y sin resignación por parte del mexicano. Si la traducción no le gusta, que lo diga —*my feelings don't get hurt at such things*— porque eso no herirá sus sentimientos.

Mientras traducía *El túnel*, del joven argentino Ernesto Sábato a petición de Blanche Knopf, resolvía sus dudas con Reyes. Quería saber si de *La Virreina de la Filigrana* podía sacar solo la parte de sor Juana, si podría acortar y renombrar *Homilía por la*

<sup>7</sup> AFO, Cartapacio 116. Guzmán a De Onís. Madrid 28-10-1929.

<sup>8</sup> AFO, Cartapacio 116. Guzmán a De Onís. Madrid, 12-09-1929.

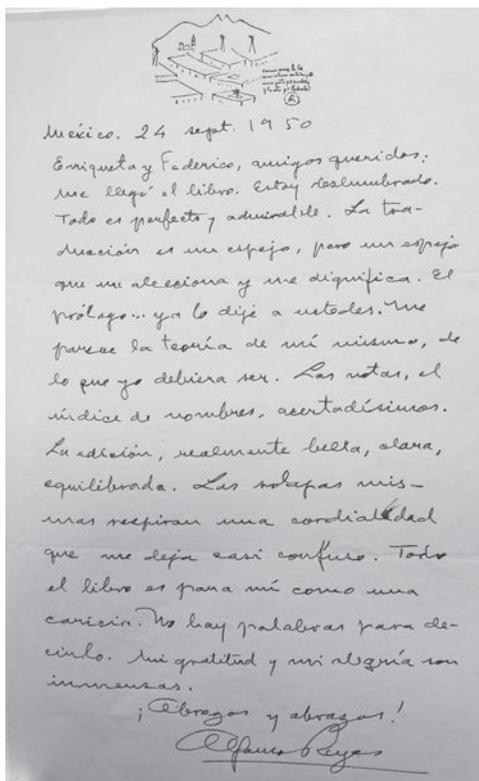


Fig. 2. Carta manuscrita de Alfonso Reyes a Enriqueta y Federico de Onís (México, 24 de septiembre de 1950). AFO, Harriet.

*Cultura* con un título más inteligible en EE. UU. como *Ciencia Social y Deber social*. En septiembre escribió don Alfonso a «Enriqueta» y Federico emocionado por el libro, que ya circulaba. El prólogo de Federico le parecía «la teoría de mí mismo»; la traducción de Harriet «es un espejo, pero un espejo que me alecciona y me significa».

Trabajaron en la traducción de *Letras de Nueva España*, página a página. Ella marcaba una palabra original con propuestas o preguntas que él respondía. Por ejemplo, Harriet pregunta si *irregular* es deplorable, brutal o *uneven*. Y Reyes de puño y letra responde «no, uniforme, incompleto y de varios niveles». Ella interroga: «locuras toltecas... acaso imaginadas, ¿imaginadas por el profesor Raynaud?». Don Alfonso aclara «no: él las denuncia en otros, la exageración que todo lo ignorado, anterior, se atribuía a los toltecas», o «corpus ¿lo dejo en latín?»,<sup>9</sup> pregunta ella, y él responde al margen que sí.

La influencia de la señora De Onís se muestra en su mediación con la editorial. Muchos acudían a ella como introductora. Por ejemplo, Eduardo Mallea a cuenta

<sup>9</sup> AFO, Harriet 2. Varios folios sin fecha.

de *Los enemigos del alma*. Un almuerzo entre De Onís y Blanche Knopf, y el silencio posterior de Harriet le han hecho comprender la sentencia de lo que llama *Kafkaian Trial*. La editorial ya había publicado, mutilado, un libro suyo, *La bahía del silencio*. Desde entonces, Knopf le daba largas.

Harriet fue adquiriendo protagonismo como traductora y en su papel de «experta en la literatura norteamericana del momento» (Ruiz, 2019: 215). En 1952, el historiador cubano Félix Lizaso planteó que la señora De Onís tradujera las obras de José Martí. En 1953 Harriet trabajaba para su antología. De Onís tenía claro que la literatura hispanoamericana era una construcción muy plural que era preciso presentar así, en autoría múltiple. Una buena parte de las cartas de entonces se deben a los distintos autores seleccionados y agradecidos. Wyld Ospina la consideraba una hispanista y escritora de singulares méritos, que mucho había trabajado por la difusión de las letras hispanoamericanas en el mundo de habla inglesa. Souto Alabarce se emociona porque haya elegido uno de sus cuentos. La viuda de Güiraldes, Adelina del Carril, agradece su interés y solicita su influencia —«con el dominio que Vds. tienen sobre la obra de Ricardo»— para llevar al cine *Don Segundo Sombra*. Otros afortunados fueron Rómulo Gallegos —por entonces exiliado en México— con su cuento *La resolución enérgica* y el colombiano Hernando Téllez. Este escribió de la traducción onisiana: «tiene matices de intención que a través de un estilo parecen intransferibles a una lengua distinta de la original quedan captados por usted con una pericia y una adivinación desconcertantes». Había descubierto cualidades que no tenía la versión original.

Por entonces, tradujo el prólogo del libro de Jorge Guillén sobre Lorca, *Federico en persona*. Guillén afirmó su admiración por Harriet: «le ha pasmado por su precisión, su decisión, su energía intelectual y moral» (Soria, 1992: 265). Pero entre cuentos y prólogos, no dejaba «los mamotretos».<sup>10</sup> Después, su tentativa fallida de otras publicaciones llevó a Gironella a recurrir a ella como agente literario, pero De Onís rechazó este papel. Harriet tradujo a Pedro Cieza de León, *The Incas*, *The life of Lazarillo de Tormes*, *Doña Perfecta*, de Galdós, *The red lances*, de Uslar Pietri. Incluso pensó traducir el *Popol Vuh*, libro bilingüe maya quiché y español del xvi, que es difícilmente inteligible incluso en sus columnas españolas.

## CONCLUSIONES

Los autores traducidos manifestaron su sorpresa por sesgos sorprendentes y aportaciones de la traductora. Los textos son diferentes, pero se reconocen en ellos. Su descontento suele deberse a las limitaciones de espacio, palabras o a la falta de síntomas

<sup>10</sup> AFO, Harriet 2. Gironella a De Onís, 05-06-1953.

de negocio editorial que explican los recortes o negativas de las editoras. Lo que interesa destacar es cómo resolvió De Onís su triángulo amoroso desde el punto de vista cultural. La voz creativa de Harriet implica las relaciones de amistad; iba del conocimiento del otro al reconocimiento de sí mismo por parte del autor en el texto espejo, como dice Reyes. Como Mildred Adams, que dijo sobre su traducción lorquiana del *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*: «en español la obra era encantadora, en inglés carecía de sentido teatral» (Sagarra, 2017: 303), o Hella Weyl que quiso traducir al alemán «el “sentimiento vital” y no la teoría de Ortega» (Sagarra, 2017: 327), De Onís introdujo la dimensión ética, al respetar la veracidad y al mantener la personalidad del autor traducido. Si el reconocerse es auténtico, la traducción puede ser publicada. Además, ese flujo ético es bidireccional: dejarse traducir es confiar la piel del alma, la propia voz creativa escrita, indefensa y vulnerable al arte arriesgado de la traductora. Es un ejercicio de riesgo relacional, una construcción cultural novedosa y común. La señora De Onís parecía comprender que ser, verdad, bondad y belleza van juntos y perduran en la dimensión eterna del arte.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, Esther y Susan BERNOFSKY (eds.) (2013): *In translation. Translator on their work and what it means*, Nueva York: Columbia University Press.
- COHN, Deborah (2006): «Combating Anti-Americanism During the Cold War: Faulkner, the State Department, and Latin America», *The Mississippi Quarterly*, 59, 3-4: 395-414, disponible en línea en <<http://www.jstor.org/stable/26467015>> (última consulta: 24 de agosto de 2022).
- CHINSKI, Malena y Elizabeth JELIN (2014): «La carta familiar. Información, sentimientos y vínculos mantenidos en el tiempo y en el espacio», *Políticas de la Memoria*, 15: 49-52.
- DEGIOVANNI, Fernando (2015): «Una disciplina de guerra: Pedro Henríquez Ureña y el latinoamericanismo», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 82: 135-160.
- DURÁN LUZIO, Juan (25 de agosto de 1996): «Desafíos de una traducción», *La Nación*, disponible en línea en <<https://xdoc.mx/documents/recurso257-5eocfe09b77fo>> (última consulta: 26 de agosto de 2022).
- GONZÁLEZ ARIZA, Fernando (2010): «Recepción de la novela española de posguerra en los Estados Unidos», *Revista de Literatura*, 72, 143: 227-244, disponible en línea en <<https://doi.org/10.3989/revliteratura.2010.v72.i143.210>> (última consulta: 24 de agosto de 2022).
- HILTON, Sylvia L. (2010): «Estudio introductorio. Relaciones históricas hispano-estadounidenses: visiones del siglo XX en clave cultural», *Revista Complutense de Historia de América*, 36: 13-35.
- INSTITUCIONAL (2002): «Cronología integrada de la IILL y la RI (1938-2002)», *Revista Iberoamericana*, LXVIII, 200: 909-945, disponible en línea en <<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2002.5986>> (última consulta: 25 de agosto de 2022).

- JARAMILLO ARAMBURO, María Lucía y Montserrat BACARDÍ (dirs.) (2020): *La traducción de literatura colombiana al inglés y al francés en el siglo XXI*, disponible en línea en <<https://ddd.uab.cat/record/234475>> (última consulta: 25 de agosto de 2022).
- LIVINGSTONE, Victoria (2017): «Harriet de Onís y la traducción de la literatura latinoamericana», disponible en línea en <<https://sites.utexas.edu/ransomcentermagazine/2017/11/20/>> (última consulta: 27 de julio de 2020).
- MARAMBIO CASTRO, María Soledad (2021): *Sujetos del deseo: una exploración sobre la traducción amateur en los años del Panamericanismo*, Berlín-Boston: Walter de Gruyter GmbH.
- MARÍN-OSORIO, William (2020): «El hispanismo de Pedro Henríquez Ureña y Federico de Onís en Estados Unidos», *La Colmena*, 107: 9-26, disponible en línea en <<https://doi.org/10.36677/lacolmena.voii07.12490>> (última consulta: 25 de agosto de 2022).
- MARTÍNEZ RANERO, Misael Armando (2020): «Reseña de Rivera Mir, Sebastián (coord.)», *Historias entrelazadas. El intercambio académico en el siglo XX. México, Estados Unidos, América Latina*, Zinacantepec: El Colegio Mexiquense, AC, disponible en línea en <<https://doi.org/10.18234/secuencia.voio.2030>> (última consulta: 25 de agosto de 2022).
- MEREGALLI, Franco (1989): *La literatura desde el punto de vista del receptor*, Amsterdam: Rodopi.
- MOYANO PAHISSA, Ángela y Estela BÁEZ-VILLASEÑOR MORENO (1993): *EUA: una nación de naciones*, México D.F.: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- MUNDAY, Jeremy (2008): *Style and ideology in translation. Latinamerican writing in English*, Routledge.
- (2009): «The Creative Voice of the Translator of Latin American. Literature», *Romance Studies*, 27, 4: 246-258, disponible en línea en <<https://doi.org/10.1179/026399009X12523296128795>> (última consulta: 25 de agosto de 2022).
- NARANJO OROVIO, Consuelo (2014): *Al hilo de la cultura: España y Estados Unidos, 1900-1940*, disponible en línea en <<https://digital.csic.es/handle/10261/197403>> (última consulta: 25 de agosto de 2022).
- OZUNA CASTAÑEDA, Mariana (2017): «Epistolaridad del ensayo, ensayismo de la epístola», en *El ensayo en Diálogo*, Liliana Weinberg (coord.), TI: 263-291, México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- PISETTA, Lenita María Rimoli (2020): «O lado menos conhecido da história da primeira tradução de Grande Sertão: Veredas para o inglês», *Trabalhos Em Linguística Aplicada*, 59, 2: 1288-1309, disponible en línea en <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8659336>> (última consulta: 26 de agosto de 2022).
- PITA GONZÁLEZ, Alexandra (comp.) (2016): *Redes intelectuales transnacionales en América Latina durante la entre guerra*, México: Universidad de Colima, M. A. Porrúa.
- ROSENZWEIG, Gabriel (2018): «Historia de las primeras traducciones de novelas mexicanas (1928-1947)», *Literatura Mexicana*, 29, 2: 173-216, disponible en línea en <<http://dx.doi.org/10.19130/iifl.litmex.29.2.2018.1135>>.
- RUIZ-MANJÓN, Octavio (2019): *Entre España y América. Federico de Onís (1885-1966)*, Salamanca: EUSAL.

- SAGARRA GAMAZO, Adelaida (2017): «Carolina Marcial-Dorado. En español por “New York 5th Avenue”», en *Liberales, cultivadas y activas. Redes Culturales, lazos de amistad*, Adelaida Sagarra Gamazo (coord.), 171-220, Salamanca: EUSAL.
- (2017): «Mildred Adams. “La traductora prodigiosa” (sic.)», en *Liberales, cultivadas y activas. Redes Culturales, lazos de amistad*, Adelaida Sagarra Gamazo (coord.), 291-346, Salamanca: EUSAL.
- SALADO, Régis (1993): «La revue *Manuscritica*», *Genesis (Manuscripts-Recherche-Invention)*. 3: 165-172, disponible en línea en <[https://www.persee.fr/doc/item\\_1167-5101\\_1993\\_num\\_3\\_1\\_919](https://www.persee.fr/doc/item_1167-5101_1993_num_3_1_919)> (última consulta: 25 de agosto de 2022).
- SALINAS Pedro y Jorge GUILLÉN (1992): *Correspondencia. Edición, introducción y notas de Andrés Soria Olmedo*, Barcelona: Tusquets Editores.
- TRAUCO ORTEGA, Manuel Gabriel (2021): «Las paremias en la obra de Ricardo Palma», *El Palma de la Juventud*, 3, 3: 45-50, disponible en línea en <<https://doi.org/10.31381/epdlj.v3i3.4302>> (última consulta: 25 de agosto de 2022).
- ZULOAGA QUINTERO, Diego Alejandro (2018): *Crítica literaria y relaciones intelectuales en América Latina en la segunda mitad del siglo XX: Rafael Gutiérrez Girardot y sus corresponsales*, disponible en línea en <<http://ilitia.cua.uam.mx:8080/jspui/handle/123456789/930>> (última consulta: 25 de agosto de 2022).

## Mujer y propaganda durante la guerra civil española (1936-1939)

FÁTIMA GIL GASCÓN<sup>1</sup>

*Universidad de Burgos*

La Guerra Civil fue el primer conflicto cubierto en directo y de forma visual por los medios (Sontang, 2004: 30). Bombardeos, conquistas, muertes y victorias fueron seguidos y juzgados por habitantes de todo el mundo a través de los periódicos, las revistas o el metraje cinematográfico. El interés generado, tanto en el ámbito nacional como internacional hizo que, desde el inicio de las hostilidades, ambos bandos comprendieran la importancia de desarrollar un sistema de propaganda que legitimase su lucha y defendiese su visión del país y de sus futuros ciudadanos (Molinero, 2005: 12).

Todos los medios de comunicación —prensa, carteles, cine— se pusieron al servicio de una u otra causa. Aunque comunistas, anarquistas y el gobierno legítimo de la República tenían un mismo enemigo y un deseo común de victoria, las divergencias ideológicas impidieron una estrategia común. De esta manera, las diferentes facciones republicanas establecieron sus propias estrategias de persuasión. Esto generó un aumento sustancial del número de cabeceras a las que había que añadir la prensa de trincheras, publicaciones de las distintas unidades militares destinadas a mantener la moral de los soldados (Núñez, 1992).

No sucedió así en el bando enemigo, quienes, especialmente tras el decreto de unificación de 1937, centralizaron tanto la organización como los mensajes. En la zona sublevada, los periódicos carlistas y falangistas convivían con los tradicionalmente conservadores que habían apoyado el levantamiento. Todos estaban sometidos a una férrea censura que marcaba la agenda y el tono de las noticias.

En ambos lados existían magazines editados por las organizaciones femeninas. Revistas como *Mujeres Libres*, de corte anarquista, o *Y. Revista de la mujer nacional sindicalista*, de Sección Femenina, tenían como finalidad enseñar a las mujeres los

<sup>1</sup> <<https://orcid.org/0000-0002-7920-2144>>.

fundamentos de cada ideología. Su misión no era entretener a sus lectoras sino adoctrinar a sus militantes.

Durante los años treinta nace el fotoperiodismo en España con publicaciones como *Estampa* o *Crónica*. El desarrollo de nuevas cámaras, más pequeñas y manejables, propiciaron que la fotografía fuera uno de los instrumentos de propaganda más populares, especialmente en el bando republicano (Sánchez y Olivera, 2013). Las revistas se llenaron de documentos visuales que permitían mostrar y demostrar los esfuerzos de unos y otros por ganar la guerra.

Como en la revolución rusa o en la Gran Guerra, en España también se utilizaron los carteles para anunciar y/o potenciar determinadas cuestiones. Algunos eran descriptivos y tenían una función meramente informativa. Otros solían utilizar herramientas retóricas, principalmente la metáfora y la metonimia, para, a través de imágenes impactantes, buscar la identificación del espectador con el mensaje que se estaba transmitiendo (Tomás, 2006: 63-85).

Otro de los medios utilizados fue el cine. No obstante, la falta de recursos y de profesionales hizo que el número de títulos producidos fuera bastante desigual. Mientras los republicanos, principalmente comunistas y anarquistas, realizaron más de trescientas grabaciones, los nacionales apenas llegaron a las cien (Crusells, 1998: 123-52). Predominó el documental y las piezas informativas que mostraban las consecuencias de la barbarie enemiga, los grandes avances y triunfos de cada frente y los principios ideológicos imperantes en cada facción.

#### CUESTIONES GENERALES SOBRE IMAGEN FEMENINA EN LA PROPAGANDA BÉLICA

La Guerra Civil transformó radicalmente la cotidianidad de las españolas. Muchas debieron hacerse cargo, en ausencia de una figura masculina, de la familia y de su sustento. Otras se enfrentaron a peligros y ocuparon los espacios públicos que hasta entonces les habían estado vedados. El «desorden» y la prioridad de ganar la guerra afectó a sus funciones y alteró sus prioridades. Tal y como señalaba la publicación anarquista *Mujeres Libres*:

La Guerra Civil ha empujado a las mujeres españolas, como un día la Guerra Mundial empujara a otras mujeres, violentamente, brutalmente, a la calle, y, apresurada y acosada por la necesidad, por el instinto de la propia conservación, se ha visto impelida a acogerse bajo el escudo de una enseña cualquiera (*Mujeres Libres*, 1936, n.º 4).

Durante los primeros meses de guerra se crearon y reestructuraron distintas asociaciones femeninas. En el bando republicano destacaron en el ámbito nacional la

asociación de Mujeres Antifascistas, que llegó a contar con entre 60 000 y 65 000 afiliadas, la Unión de Muchachas, formadas por entre 30 000 y 40 000, asociación comunista, socialista y simpatizante de la República (Moreno, 2005: 165-95), y la anarquista Mujeres Libres, que contaba con 20 000 simpatizantes (Capel, 2007: 35-46) y quienes plantearon por primera vez la cuestión femenina desde una perspectiva de clase (Nash, 1975: 8). En Cataluña, además, se organizaron la Unió de Dones de Catalunya y Aliança Nacional de la Dona Jove, vinculadas al PSUC y el Secretariado Femenino del POUM.

En el bando franquista las mujeres se aglutinaron en torno a tres organismos, la Sección Femenina de Falange, el Auxilio Social y las Margaritas. Su función era tanto asistencial como propagandístico (Pizarroso, 2005). El primero fue creado en 1934 por Pilar Primo de Rivera, hermana del fundador de la Falange. Aunque su importancia antes de la guerra fue bastante escasa —apenas contaba con 2500 afiliadas—, los principios y el temor hicieron que al final de la contienda la cifra aumentara a 600 000 (Jiménez, 2017). El segundo lo fundó en 1937 Mercedes Sanz Bachiller como el equivalente femenino al servicio militar durante el tiempo de guerra (Suárez, 1993: 91). Las Margaritas, tradicionalistas y católicas, eran un grupo muy minoritario —23 238 miembros en 1936— conformado, principalmente, por mujeres del norte de la península (Canal, 2006: 256).

La contienda evidenció la existencia de dos modelos muy diferentes de mujer que simbolizaban conceptos muy distintos de España. En este entramado, una de las principales estrategias de propaganda fue la exaltación de las féminas de un bando y la mofa de las del contrario. Especialmente en aquella generada por los hombres.

Alabanzas y descalificativos se centraron en aquellas mujeres que, de alguna manera, se «significaron», las que participaron activamente en la lucha de sus ideales. El resto constituía una masa uniforme compuesta por esposas, madres y hermanas utilizadas por unos y otros de igual manera. Eran las víctimas inocentes de la barbarie. Sus imágenes —fotografías, metraje, carteles— se convirtieron en la representación de las atrocidades cometidas por el «enemigo». Uno de los principales motivos propagandísticos, especialmente en el ámbito internacional, es la mujer-madre. Desvalidas e indefensas aparecen en los carteles desgarradas junto a sus hijos agonizantes, huyendo de los bombardeos y la destrucción (Le Chanois, 1937) o realizando, entre escombros, actividades de mantenimiento (Departamento Nacional de Cinematografía, 1938<sup>a</sup>).

La propaganda protagonizada por mujeres tuvo un importante contenido visual. También la centrada en las afiliadas a distintas organizaciones. Lo que se destacaba de ellas, más allá de la labor realizada, era su actitud y su aspecto. Las publicaciones y el cine ayudaron a individualizar a estas activistas a través de primeros planos o fotografías en solitario. Jóvenes, agraciadas, risueñas y esperanzadas, milicianas y enfermeras falangistas fueron tratadas con admiración y una gran condescendencia (fig. 1).



Fig. 1. Mujeres nacionales desfilando. Fotograma del número 4 de *Noticario Español*.

Los medios generalistas abordaron de forma superficial y paternalista la participación femenina en la contienda. Ambas facciones, aunque en mayor medida el bando franquista, se limitaron a comentar cuestiones sorprendentes o acontecimientos relevantes. Las consignas y los límites se imponían desde las organizaciones femeninas. Estas intentaron incentivar la participación de las españolas en los trabajos bélicos mientras hacían proselitismo. Los métodos utilizados fueron semejantes. Se aludía al deber (Urraca, 1942: 54) —oscuro, ingrato y difícil—, a las necesidades de los familiares que están en el frente (*Crónica*, 1936, n.º 359), al sacrificio por los ideales (*Mujeres Libres*, 1937, n.º 11) o al triunfo de la revolución (*Y. Revista de la mujer nacional sindicalista*, 1938, n.º 1).

La guerra se planteó, desde ambos bandos, como un periodo de regeneración, de asunción de los verdaderos valores. También para las españolas, quienes en esos complejos momentos supieron manifestar su verdadera fuerza. Desde el anarquismo, se hablaba de aquellas que habían dejado de ser víctimas para ser parte activa en la lucha.

Hay a lo largo de la guerra otra figura ni doliente ni atormentada, sino serena, bien a plomo sobre sus pies, que acaba de descubrir ágiles y estabilizadores, la mujer que comprendió de pronto [...]. Unas veces con el fusil, otras con la herramienta, otras solo con el puro anhelo, la pasión encendida, la fe (*Mujeres Libres*, 1938, n.º 12).

Por su parte, el bando nacional proclamaba su transformación y señalaba la existencia de un nuevo grupo:

Las azules, que se ha extendido como un rocío por la España que amanece y ellas son a hacer el mediodía de España. Ya el hombre deja de vagar desamparado y desesperado, con el alma atarida y la acción atrofiada por la falta de apoyo de la mujer (Poncela, 1938).

Las mujeres, con su esfuerzo y entrega demostraron servir para algo más que los fogones o para ser el juguete del hombre (Echague, 1937).

Más allá de las actividades de mantenimiento, las funciones de unas y otras, fueron diferentes. Mientras algunas republicanas asumieron labores consideradas masculinas como la lucha, la política o el trabajo físico fuera de casa, las franquistas mantuvieron sus ocupaciones dentro del ámbito de lo tradicionalmente establecido.

Una actividad común que resume a la perfección el concepto de lo femenino en esta época es la madrina de guerra, muchachas que, con sus palabras y su presencia, contribuían a mantener la moral de la tropa, insuflándoles esperanza. La visión de la mujer como un bálsamo capaz, con su dulzura y cariño, de curar las heridas psicológicas del varón puede encontrarse en la literatura de franquistas y republicanos. Buena cuenta de ello es un artículo del número 418 de la revista *Crónica* (1937), que recoge la excursión de algunas madrinas al frente para «alegrar un poco la vida» de los soldados.

Este texto pretende establecer una breve semblanza del uso propagandístico de las españolas durante la Guerra Civil. Se parte de la premisa de que los dos bandos usaron la figura femenina para remarcar el antagonismo con el enemigo. La mujer se convirtió en un «campo de batalla» ideológico, en una metáfora de España. Con el fin de ahondar en esta cuestión se ha atendido a las imágenes, el tono, la función y los calificativos que se otorgan a las propias y a las ajenas en las publicaciones generalistas, las específicamente femeninas y los formatos audiovisuales realizados en la época.

## BANDO REPUBLICANO

### *Las mujeres de la vanguardia*

La miliciana es, probablemente, la figura más emblemática de este bando. A pesar de su popularidad, solo apareció en la propaganda oficial durante los primeros meses de guerra y de forma muy ocasional a partir de 1937.

La imagen de una joven y bella mujer vestida con mono y portando un fusil fue utilizada en diversos carteles y en un buen número de fotografías, como la de Marina Ginestà Coloma tomada por Hans Gutmann, en la terraza del Hotel Colón en la plaza de Catalunya o el dibujo de Cristóbal Arteché *Las milicias us necesitan*, realizado en Barcelona en 1936. Estas representaciones, convertidas en icono de la contienda, no



Fig. 2. Portada del número 361 de la revista *Crónica* (11 de octubre de 1936).

solo eran bellas e inusuales, también servían para provocar a aquellos hombres que, todavía, no habían tomado las armas (Nash, 2000: 98).

Calificadas como «jovencitas» o «chiquillas» (*Mi revista*, 1936, n.º 5), su condición femenina hacía que su audacia fuera especialmente alabada y comentada. La guerrillera Rosa Mendoza es definida por la prensa como una «muchacha de gran temple guerrero, que en las avanzadillas mantuvo su posición haciendo varias bajas al enemigo. Esa joven camarada, guapa y menudilla, animó el combate con su valentía formidable» (*Mundo Obrero*, 1936, n.º 182) (fig. 2).

Algunas de ellas llegaron, incluso, a convertirse en símbolos del coraje y la entrega. Lina Odena, líder del partido comunista, se suicidó en octubre de 1936 antes de ser apresada por el enemigo. Considerada como la encarnación de lo más grande y bello de la patria (*Crónica*, 1938, n.º 360), la noticia de su muerte fue recogida por todas las publicaciones, se hicieron carteles y sellos con su efigie y se colocaron fotografías suyas en fábricas y talleres (*Muchachas*, 1937, n.º 5).

Además del valor, la belleza es otro de los elementos más destacados de estas mujeres. Las alusiones a su aspecto son continuas. Sirva de ejemplo Emilia, una miliciana



Fig. 3. Cristóbal Arteché, cartel republicano instando a los hombres a alistarse en el ejército, 1936.

de dieciséis años de la sierra de Guadarrama, que mientras se arreglaba su enmarañada melena afirmaba que lo que más desea era una barra de carmín (*Crónica*, 1936, n.º 358). En ocasiones también se alude a su carácter, señalando que son simpáticas (*Mujeres*, 1936, n.º 8), graciosas y desenvueltas (*Estampa*, 1936, n.º 446) o encantadoras.

Las milicianas fueron utilizadas, al menos durante los primeros momentos de guerra, como símbolo del fervor de la lucha del pueblo. No fueron, sin embargo, las únicas republicanas que estuvieron en los frentes. Las enfermeras también demostraron una gran entrega y coraje, especialmente en los puestos de socorro de las avanzadas (Nelken, 1936b). Según se señala, en el bando republicano ser enfermera no era algo de «postín» con uniforme y toca bonitos, sino un trabajo duro y peligroso (*Estampas*, 1936, n.º 457). Contrariamente al bando nacional, apenas fueron utilizadas por la propaganda, ni siquiera tras la marcha de las mujeres del frente. Proporcionalmente aparecen en menos fotografías y reportajes que, por ejemplo, las milicianas y su presencia en los carteles de guerra es escasa. Cuando aparecen —como por ejemplo en los carteles realizados por Ortega en 1936— lo hacen relacionadas con la organización Cruz Roja (Carulla y Carulla, 2007) (fig. 3).



Fig. 4. Mujer republicana trabajando en una fábrica.  
Fotograma del documental *La mujer y la guerra*.

A los frentes acudieron algunas compañías de «cómicos» para amenizar a las tropas. Las artistas, aunque temerosas al principio, eran conscientes del valor de su trabajo para entretener a los soldados (*Muchachas*, 1937, n.º 7). También periodistas y fotógrafas que documentaban lo que acontecía en las trincheras. Una de ellas, quizás la más conocida, fue Gerda Tardo. Asesinada en Brunete, su muerte se convirtió en un emblema para aquellas que luchaban contra el fascismo (Aguado, 2008: 133-51). La presencia de estos grupos en los medios es anecdótica y, cuando aparecen, es para reconocer el esfuerzo y el coraje del ejército.

### *Las mujeres de la retaguardia*

En octubre de 1936 se regularizó el ejército miliciano. Esto propició la salida de las mujeres del frente a partir del otoño de 1936 (Nash, 2000: 293). La propaganda, a partir de ese momento, especialmente en los periódicos comunistas, incidió en la necesidad de la participación femenina activa en la retaguardia.

¿Dónde está hoy el sitio de la mujer? ¿En la retaguardia o en la vanguardia? ¿Se plantea así la pregunta? No hay vanguardia ni retaguardia en la guerra civil. ¿Quién vestiría a nuestros milicianos, soldados y marineros? ¿Quién les prepararía la comida? ¿Quién cuidaría de sus hijos?

Allí está nuestra vanguardia. La vida dura de campaña no puede ser resistida por las mujeres. Todos los hombres, todos los fusiles al frente (*Mujeres*, 1936, n.º 8).

Además de labores de adoctrinamiento, organización de talleres, guarderías y demás estructuras de mantenimiento, la falta de mano de obra masculina y la necesidad de mantener la economía del país forzó la incorporación femenina al mundo laboral. Tal y como señalaban las publicaciones anarquistas, «hay que llenar los huecos, hay que trabajar como sea en lo que sea. Ni la casa ni el hijo puede detenernos» (*Mujeres Libres*, 1936, n.º 4) (fig. 4).

En la década de los treinta menos de un 10 % (9,66 %) de las mujeres ejercía una labor remunerada fuera del hogar (Nash, 1983: 49-52). De la noche a la mañana, las amas de casa se vieron en la obligación de asumir cargos en oficinas, comercios, fábricas o talleres, con, según las publicaciones, gran pericia (Elma, 1936). Por su parte, las mujeres del campo tuvieron, también, que encargarse de las duras faenas antes realizadas por los hombres de la casa (*Mujeres Libres*, 1938, n.º 13).

Esta situación fue recogida en diversas fotografías que muestran el esfuerzo de estas jóvenes. En el número 501 de la revista *Estampa* (1937) hay un reportaje sobre la industria de la guerra. En él puede observarse un buen número de empleadas que, vestidas con bonitos vestidos, perfectamente peinadas y maquilladas realizaban labores como la metalurgia, el torno o la forja. Los textos hacían hincapié en las buenas relaciones entre las trabajadoras y sus compañeros, por ello, en las imágenes solían aparecer algunos hombres trabajando junto a ellas. Esta idea fue también recogida en algunos documentales como *La mujer y la guerra*, un cortometraje realizado en Cataluña en 1938 (Sollin, 1938). En él se muestra, con un leve contrapicado, a diversas trabajadoras, jóvenes y agraciadas, que, sin perder un ápice de feminidad, llevan a cabo labores tradicionalmente masculinas.

## BANDO NACIONAL

La participación de las mujeres franquistas en la guerra fue muy diferente a la republicana. No en vano, su función no era tanto defenderse como solventar los posibles daños causados por la contienda. De ahí su papel en la crisis bélica, una mezcla de ángel de la caridad y de «esposa, madre y hermana colectiva» (Carrionero y otros, 1991: 193). Ellas no empuñaron las armas ni tuvieron que ocupar masivamente los puestos de trabajo de quienes estaban en los frentes. Sus esfuerzos se centraron en las labores de mantenimiento de la retaguardia.

La Sección Femenina defendía la necesidad de remarcar la feminidad de las españolas, alejándolas de actitudes y actividades viriles que las esclavizaban y las des-



Fig. 5. Cartel de FET de la JONS, 1937



Fig. 6. Portada de la revista Y, febrero de 1939.

viaban de su función maternal (D'ors, 1938). Sin embargo, para ganar la guerra era fundamental el sacrificio y la entrega. El cuidado de enfermos y niños, la asistencia social a las poblaciones «liberadas», la confección de prendas para el frente o la reeducación de las mujeres incorporadas a la «nueva España» (Ortega, 2022: 217-37) fueron algunas de sus principales labores. Así, eran las encargadas de convertir a las mujeres, especialmente a las más reticentes, en fieles defensoras del sistema que se estaba imponiendo (Barrachina, 1991: 211).

En este sentido, muchas de las imágenes y reportajes de Sección Femenina y, sobre todo, de Auxilio Social muestran a sus miembros atendiendo a niños, principalmente huérfanos de guerra. Pequeños que, gracias a sus cuidados, podrían llevar una vida digna y plena. Esta vinculación con las generaciones futuras se observa, también, en la incorporación de las niñas al entramado propagandístico. No es infrecuente que en revistas o documentales se aluda a las formaciones infantiles y juveniles de la Sección Femenina. No en vano, estas pequeñas son «los fundamentos más firmes de nuestros hogares cristianos y españoles» (Ruiz, 1938) (fig. 5).

Desde 1939, Auxilio Social solía acompañar al ejército en la entrada a los pueblos y ciudades conquistados (Cenarro, 2008: 13). Por ello, estas militantes solían aparecer en los noticiarios que muestran las zonas. Su presencia, recogida conscientemente

por las cámaras, constituye un bálsamo para los derrotados. Muestra la cara amable y bondadosa del régimen. Lo mismo sucede en las fotografías. Estas imágenes ponen el foco en la actividad que se fotografía, donde prima la idea de lo femenino y del orden imperante en la zona «liberada» (De las Heras, 2011).

Una de las figuras más emblemáticas de la cruzada fue la enfermera. La portada del número 13, febrero de 1939, de la revista *Y* evidencia su lugar en el contexto franquista. En ella, se ve en primer plano a una falangista, en segundo lugar, ocupando un lugar central y destacado, una enfermera y, en tercer plano y muy al fondo, una mujer que, con un delantal con el yugo y las flechas, porta en la cabeza un cesto con ropa. Estas figuras representan las labores fundamentales de la mujer, adoctrinar y educar, cuidar y consolar y trabajar en el hogar. Las dos primeras, jóvenes, agraciadas y con gesto serio pero sereno, están haciendo el saludo fascista (*Y. Revista de la mujer nacional sindicalista*, 1939, n.º 13), un esquema similar que ya se había utilizado en la portada de la revista satírica *La ametralladora: semanario de los soldados* en su número de enero de 1939. En esta publicación las muchachas no saludan, sino que portan la bandera de España (fig. 6).

La propaganda franquista incidió, como lo hiciera la republicana, en el aspecto y la juventud de sus mujeres. Las militantes de las organizaciones femeninas eran calificadas de bellas y laboriosas (*Hogar Español*, 1937, n.º 6), sacrificadas (*Y. Revista de la mujer nacional sindicalista*, 1938, n.º 1), libres de artificios y frivolidades. Con el pelo recogido y vestidas con el uniforme de su organización, las franquistas tenían un aspecto sano y cuidado.

Las mujeres de Sección Femenina estaban intrínsecamente relacionadas con el deporte. En sus revistas se publicaban tablas gimnásticas y era bastante frecuente que aparecieran compitiendo en noticiarios y documentales. Esta no solo era una medida higienista, también era un medio de ejercer un control corporal sobre la mujer y dirigir sus intereses hacia la maternidad (Zagalaz y Martínez, 2006: 87-102). De igual manera, la mayor parte eran miembros de los grupos de coros y danzas. Los bailes regionales, las canciones y romances antiguos, especialmente los castellanos, tenían un claro contenido simbólico y servían para reforzar el papel asignado a la mujer como salvaguarda de las tradiciones del país.

Debido al carácter católico del movimiento, se exaltó también «la sublime belleza del sereno dolor cristiano» que asumía la voluntad de Dios sobre el deseo humano (De la serna, 1938). En este sentido no fueron infrecuentes las historias de esposas o madres que habían perdido a sus seres queridos y que, sin embargo, asumían con resignación y valentía su destino.

Las Margaritas, pese a realizar casi las mismas actividades que el resto de las organizaciones, apenas tuvieron eco en la propaganda franquista. Su profunda fe hizo que fueran las encargadas de recuperar la religiosidad para la esfera pública, perdida durante los años de la República (Sáenz, 2018). Cabe destacar la figura de María Rosa

Urraca, delegada nacional de frentes y hospitales, quien no solo viajaba con asiduidad a los frentes, también ejerció proselitismo a través de sus conferencias y alocuciones en Radio Castilla de Burgos (Moral, 2013).

## LAS OTRAS

La propaganda de ambos bandos no se limitó a adoctrinar a sus mujeres. También las alentó a enfrentarse con las contrarias. La necesidad de polarizar posturas generó una serie de estereotipos falsos y simplificados que, sin embargo, el enemigo manejaba como auténticos. Las unas se definían en contraposición a las otras, en sus actitudes, en su planteamiento vital y en los esfuerzos que hacen para ganar la guerra.

En ambos lados las críticas, procaces y groseras, se centraron en los comportamientos sexuales, que se convirtieron en definidores de actitudes y conductas (Rodríguez, 2005: 177- 98). Según estos comentarios, el proceder de «rojas» y «fachas» respondía a la depravación de unas y a la frigidez de las otras.

Los franquistas fueron quienes en mayor medida analizaron y criticaron a las contrarias. La conquista del espacio público por parte de las republicanas se entendió como una provocación, como un deseo de asumir el papel del hombre. Agresivas y lujuriosas, eran las antagonistas del ángel de hogar, la decente y dulce madre y esposa. Esto hizo que, aquellas que asumieron comportamientos masculinos, las milicianas y las políticas, fueran las más criticadas. Ellas eran las «tiarras» que saludaron a la República desde los camiones con lascivias y procacidades memorables (*Hogar Español*, 1938, n.º 7).

Las milicianas se presentaron como seres envidiosos, sucios y ordinarios, sanguinarias y crueles, prostitutas «sin rango de mujeres ni grandeza de madres» (Pérez, 1937). Era esa fealdad, física y de espíritu, lo que las alejaba de los hombres y lo que, según el autor, las hacía ser tan violentas. En 1938, Vallejo Nágera realizó un estudio psicológico sobre las causas del conflicto. Sus investigadores plantearon que el marxismo se manifestaba de forma más evidente en la mujer debido a la falta de inhibiciones propias de un ambiente adecuado, lo que la hacía ser mucho más cruel que cualquiera de sus compañeros (Vallejo Nágera, 1939: 223).

La participación femenina en la política fue absolutamente ridiculizada. Un buen ejemplo de ello es la sexta pieza del octavo número de *Noticiero Español*. En ella, puede verse a una joven que, subida a un camión está dando un discurso. La voz en *off* comenta: «[ ... ] más allá de nuestras trincheras una emuladora de la Pasionaria y Victoria Kent subida en un camión alimenta a este auditorio de la zona roja con palabras y gestos excesivos [ ... ]». El espectador no escucha sus palabras ya que sobre ellas se ha superpuesto el cacareo de una gallina (Departamento Nacional de Cinematografía,

1938b). Por su parte, Edgard Neville en su artículo «Margarita Nelken o la maldad» (1938) definía a la política como una «mujer encorsetada y burriciega, pedante y sin encanto femenino».

Por otro lado, las franquistas eran consideradas, en la propaganda republicana, unas vírgenes amargadas, jóvenes anémicas por sus trastornos menstruales (Rodríguez, 2005: 177-98). Eran las «las hembras de los señoritos» (Nelken, 1936a), las damitas grises, «de velito y tacón, de misa de doce hipócritamente recatada [...] o las siempre alabadas “mujeres de su casa”, condensación abominable de todos los egoísmos antisociales» (*Mujeres Libres*, 1937, n.º 7), mujeres sojuzgadas por la Iglesia de espíritu monjil y ramplón, sometidas a procedimientos jesuíticos y retrógrados (*Mujeres Libres*, 1937, n.º 8).

## CONCLUSIONES

Las consignas destinadas a las españolas durante el conflicto tenían como finalidad conformar el ideal femenino de cada bando. Una nueva mujer que, gracias a su participación en el conflicto, había abandonado los defectos endémicos de su género para abrazar las consignas de cada facción. Eran el futuro de una sociedad libre de las lacras impuestas por el enemigo. Por ello, la «militante tipo» de ambos bandos era una mujer joven, físicamente agraciada y comprometida con la causa. Mientras que, en el bando republicano, dada la naturaleza más masculina de sus actos, se incidía en su feminidad, los franquistas ponían el acento en el decoro y la falta de artificios.

La estrategia utilizada fue común: incidir en los comportamientos positivos, a través de modelos como Lina Odena o la falangista María Luisa Larios y reprobar los negativos, tanto de aquellas que todavía no habían cambiado su actitud como, sobre todo, de las que aceptaban los planteamientos de los otros.

No obstante, a pesar de su innegable utilidad en la lucha, el tono usado para referirse a estas mujeres es paternalista. Las continuas alusiones a su aspecto físico, a cualidades tradicionalmente consideradas femeninas, como la dulzura, la bondad, el cuidado, o los adjetivos con los que eran calificadas —bellas señoritas, simpáticas muchachas, agradables jovencitas...— revela un trato condescendiente que no se observa en las informaciones sobre sus compañeros masculinos.

Si las jóvenes constituían el futuro, las mujeres maduras —madres y ancianas— eran las víctimas involuntarias de la guerra. Pese a que muchas de estas mujeres fueron capaces de sacar adelante a sus familias a pesar de las carencias y del miedo, la propaganda las retrata como seres indefensos sometidos a la ferocidad de los crueles adversarios. Su finalidad era despertar la compasión y la adhesión, especialmente entre el público internacional.

Las españolas participaron de forma activa en las tareas bélicas. En el frente y la retaguardia, cuidando de los heridos o de sus familiares, convenciendo o intentando sobrevivir. No obstante, aunque todas sufrieron en mayor o menor medida el desasosiego de la guerra, algunas también tuvieron que hacer frente a una despiadada derrota y a una nueva doctrina que les impuso una manera distinta de ser mujer.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUADO, Ana (2008): «Ciudadanas y heroínas antifranquista: Morir por la república española», *Storia della donna*, 4: 133-151.
- BARRACHINA, Marie Aline (1991): «Ideal de la mujer falangista. Ideal falangista de la mujer», en *Las mujeres en la guerra civil española. III jornadas de estudios monográficos*, 211-217, Madrid: Instituto de la Mujer.
- CANAL, Jordi (2006): *Banderas blancas, boinas rojas. Una historia política del carlismo 1876-1939*, Madrid: Marcial Pons.
- CAPEL, Rosa María (2007): «De protagonistas a represaliadas: la experiencia de las mujeres republicanas», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 11-12: 35-46.
- CARRIONERO, Florencia, Antonio FUENTES, María Ángeles SANPEDRO y María Jesús VELASCO (1991): «Las mujeres tradicionalistas: las Margaritas», en *Las mujeres y la guerra civil española. III Jornadas de estudios monográficos*, 188-201, Madrid: Instituto de la Mujer.
- CARULLA Jordi y Arnau CARULLA (2007): *La Guerra Civil en 2000 carteles*, Barcelona: Postermil.
- CENARRO, Ángela (2008): *La sonrisa de la Falange. Auxilio Social en la Guerra Civil y en la postguerra*, Barcelona: Crítica.
- CRUSELLS, Magí (1998): «El cine durante la guerra civil española», *Comunicación y sociedad*, XI, 2: 123-152.
- DE LAS HERAS, Beatriz (2011): «Madrid y Burgos, 1936-1939: representación visual de las mujeres a través del fondo fotográfico de la guerra civil española de la Biblioteca Nacional», *Discursos fotográficos*, 10: 147-172.
- DE LA SERNA, Víctor (1938): «La mujer en la guerra», *Y. Revista de la mujer nacional sindicalista*, 4.
- D'ORS, Eugenio (1938): «Mensaje a la sección femenina», *Y. Revista de la mujer nacional sindicalista*, 2.
- ECHAGUE, Carmen (1937): «La mujer y la guerra», *Hogar español*, 6.
- ELMA (1936): «Emancipación y deberes femeninos», *Mercor: Revista del sindicato provincial de trabajadores del comercio*, 2.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (1938): «Mujeres verdes, mujeres rojas, mujeres lilas, mujeres grises y mujeres azules», *Y. Revista de la mujer nacional sindicalista*, 8.

- JIMÉNEZ AGUILAR, FRANCISCO (2017): «Madrinas del franquismo. La Sección Femenina de Falange en Granada durante la Guerra Civil (1936-1939)», *Revista Historia Autónoma*, 11: 199-218.
- MOLINERO, CARME (2005): *La captación de las masas. Política social y propaganda en el régimen franquista*, Madrid: Cátedra.
- MORAL, ANTONIO (2013): «Auge y caída de una líder carlista en el franquismo: María Rosa Urraca», *Aportes*, 81, XXVIII: 63-96.
- MORENO SECO, MÓNICA (2005): «Republicanas y República en la Guerra Civil: encuentros y desencuentro», *Ayer*, 60, 4: 165-195.
- NASH, MARY (1975): *Mujeres libres. España 1936-1939*, Barcelona: Tusquets.
- (1983): *Familia y trabajo en España 1875-1936*, Barcelona: Antrophos.
- (2000): *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*, Madrid: Taurus.
- NELKEN, MARGARITA (28 de agosto de 1936a): «Las hembras de los señoritos», *Claridad*.
- (12 de septiembre de 1936b): «Respuesta a una camarada», *Claridad*.
- NEVILLE, EDGARD (1938): «Margarita Nelken o la maldad», *Y. Revista de la mujer nacional sindicalista*, 8.
- NÚÑEZ DÍAZ-BALART, MIRTA (1992): *La prensa de guerra en la zona republicana durante la guerra civil española (1936-1939)*, Madrid: ediciones de la Torre.
- ORTEGA, TERESA MARÍA (2022): «Olas de antifeminismo en España en la Segunda República, la Guerra Civil y la dictadura de Franco», *Arenal*, 29, 1: 217-237.
- PÉREZ OLIVARES, ROGELIO (1937): *España en la cruz. Diario de otro testigo*, Ávila: Imprenta Católica.
- PIZARROSO, ALEJANDRO (2005): «La guerra civil española, un hito en la Historia de la propaganda», *El argonauta español*, 2, disponible en línea en <<https://journals.openedition.org/argonauta/1195>> (última consulta: 4 de septiembre de 2022).
- RODRÍGUEZ, SOFÍA (2005): «Mujeres perversas. La caricaturización femenina como expresión de poder entre la guerra civil y el franquismo», *Asparkia*, 16: 177-198.
- RUIZ DE ALDA, AMELIA. (1938): «Amelia Ruiz de Alda, jefe del campamento de flechas de Lekeitio (Vizcaya)», *Y. Revista de la mujer nacional sindicalista*, 8.
- SÁENZ DEL CASTILLO, ARITZA (2018): «¡Mujer, no quieras pecar más! La institucionalización de un modelo de mujer a través de la prensa local durante la guerra civil española», *Sancho el Sabio*, extra 1: 61-84.
- SÁNCHEZ VIGIL, JUAN MIGUEL y MARÍA OLIVER (2013): *Fotoperiodismo y república: prensa y reporteros gráficos (1931-1939)*, Madrid: Cátedra.
- SONTANG, SUSAN (2004): *Ante el dolor de los demás*, Madrid: Suma de Letras.
- SUÁREZ, LUIS (1993): *Crónica de la Sección Femenina y su tiempo*, Madrid: Asociación Nueva Andadura.
- TOMÁS, FACUNDO (2006): «Guerra civil española y carteles de propaganda: el arte y las masas», *Olivar. Revista de literatura y cultura españolas*, 8, 7: 63-85.
- URRACA PASTOR, MARÍA ROSA (1942): *Así empezamos. Memorias de una enfermera*, Barcelona: Juventud S.A.

- VALLEJO NÁGERA, Antonio (1939): *La locura y la guerra. La psicopatía de la Guerra Española*, Valladolid: Libera Santarés.
- ZAGALAZ María Luisa y Emilio MARTÍNEZ (2006): «La influencia de la Sección Femenina en la educación física femenina española de los años centrales del siglo XX», *Bordón*, 58, 1: 87-102.

#### FUENTES HEMEROGRÁFICAS

- Crónica*, n.º 418, 14 de noviembre de 1937.
- Crónica*, n.º 358, 20 de septiembre de 1936.
- Crónica*, n.º 360, 4 de octubre de 1936.
- Crónica*, n.º 359, 27 de septiembre de 1936.
- Estampa*, n.º 503, 18 de septiembre de 1937.
- Estampa*, n.º 446, 1 de agosto de 1936.
- Estampa*, n.º 457, 17 de octubre de 1936.
- Hogar Español*, n.º 7, enero-febrero de 1938.
- Hogar Español*, n.º 6, noviembre-diciembre de 1937.
- Mi revista*, n.º 5, 15 de diciembre de 1936.
- Muchachas*, n.º 7, 29 de agosto de 1937.
- Muchachas*, n.º 5, 24 de julio de 1937.
- Mujeres Libres*, n.º 4, agosto de 1936.
- Mujeres Libres*, n.º 8, mayo de 1937.
- Mujeres Libres*, n.º 11, agosto de 1937.
- Mujeres Libres*, n.º 12, septiembre de 1938.
- Mujeres Libres*, n.º 13, octubre de 1938.
- Mujeres*, n.º 8, septiembre de 1936.
- Mundo Obrero*, n.º 182, 1 de agosto de 1936.
- Y. Revista de la mujer nacional sindicalista*, n.º 1, febrero de 1938.
- Y. Revista de la mujer nacional sindicalista*, n.º 13, febrero de 1939.

#### FUENTES FÍLMICAS

- DEPARTAMENTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFÍA (1938a), *Noticiero Español*, 4/4.
- DEPARTAMENTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFÍA (1938b), *Noticiero Español*, 8/6.
- LE CHANOS, Jean Paul (1937): *España 1936*, Subsecretaría de Propaganda del Gobierno de la República, documental.
- SOLLIN, Mauricio (1938): *La mujer y la guerra*, Film popular, documental.

## La conservación del patrimonio histórico artístico en las clausuras femeninas<sup>1</sup>

MARÍA LETICIA SÁNCHEZ HERNÁNDEZ<sup>2</sup>

*Patrimonio Nacional*

La reflexión que voy a plantear en las siguientes páginas versa sobre las dificultades planteadas en torno a la conservación de los bienes muebles e inmuebles a la que se enfrentan de una manera especial los monasterios de clausura femeninos. Se trata de una problemática que, paulatinamente, ha ido cobrando cada vez más importancia, a la vez que una honda preocupación, en el panorama del patrimonio histórico-artístico español. Mis consideraciones son fruto de mis cuarenta años como conservadora de clausuras femeninas (en mi caso las pertenecientes a Patrimonio Nacional), que me han permitido conocer con bastante profundidad la complejidad que presenta la supervivencia de los citados cenobios, tanto de los que conservo como de todos los que he tenido oportunidad de conocer y tratar. Aparte de mi experiencia profesional, también he tratado esta cuestión con colegas que comparten tareas similares, de cuyas reflexiones conjuntas me hago eco en este ensayo. No es mi objetivo el ofrecer teorías con una abundancia de documentos y libros, sino exponer una acuciante problemática apoyada por datos y razonamientos que puedan ayudar a encontrar posibles soluciones para un futuro que ya se ha hecho presente.

Según los datos proporcionados por la Conferencia Española de Religiosos con motivo de la jornada «Pro Orantibus» celebrada el 7 de junio de 2019, antes de la pandemia del covid-19, estaban adscritos 408 institutos religiosos y sociedades de vida apostólica (301 congregaciones femeninas y 107 masculinas) con un total de 4493 comunidades religiosas (3224 femeninas y 1269 masculinas), que agrupan a 27 006 religiosas y 8501 religiosos. De este cómputo global, se extraían los datos relativos

<sup>1</sup> Este ensayo se enmarca en el proyecto nacional I+D RTI2018-095379-B-C3-1, «La vida cotidiana entre los discursos y las prácticas: aspectos sociales, materiales, sociales y culturales en la Monarquía Española del Antiguo Régimen», y en el proyecto financiado por la Comunidad de Madrid H2019/HUM-5898, «Madrid, sociedad y patrimonio: pasado y turismo cultural».

<sup>2</sup> <<https://orcid.org/0000-0002-6690-8121>>.

a la vida contemplativa: 735 monasterios con un total de 8436 monjas y monjes de clausura. El número de monjas y monjes de clausura ha caído: 420 religiosos menos con respecto al año anterior: 408 contemplativas y 12 religiosos menos. En 2018 el número de religiosos contemplativos sumaba 9151 miembros; en 2019 se cerraron 32 monasterios de clausura; y a fecha de 4 de junio de 2020 existían 35 monasterios masculinos con 458 miembros, y 716 monasterios femeninos con 8273 miembros.<sup>3</sup> A la vista de las cifras ofrecidas, la situación de las clausuras femeninas españolas es realmente abrumadora, por lo que es calificada por conferencias episcopales de otros países como el mayor contingente de monjas de clausura del mundo: una de cada tres monjas de clausura del mundo vive en España. Lógicamente, esto plantea serios problemas de supervivencia de muchas comunidades ubicadas en entornos rurales y poblaciones pequeñas, que hacen difícil, cuando no imposible, la conservación de edificios históricos con su ingente patrimonio histórico-artístico.

Muchos monasterios son visitables con una comunidad que continúa viviendo en ellos. La presencia de moradoras supone una considerable ventaja para el mantenimiento del inmueble y de las obras de arte, porque una casa habitada evita la inexorable ruina que supone la falta de habitantes. Pero por otra parte, la existencia de comunidades religiosas condiciona radicalmente la política museística de los cenobios, desde los horarios hasta la implantación de sistemas de control de temperatura y humedad. ¿Cómo combinar la privacidad de las personas y los requisitos que exigen los espacios públicos?

Estos monasterios nunca podrán entenderse como museos en el sentido estricto del término, sino que son edificios históricos con sus variados bienes muebles conservados por comunidades monásticas vivas, que los cuidan como parte esencial de sus obligaciones conventuales. La peculiaridad a la que me acabo de referir no impide que puedan contar con unas condiciones de conservación, exposición y seguridad similares a las de cualquier otro museo. Por otra parte, existen determinadas colecciones y obras que, por sus exigencias concretas de conservación y exposición, han aconsejado la habilitación de salas especiales al margen de las dependencias propiamente monásticas.

#### LA CLAUSURA FEMENINA

Existe un condicionante para el mantenimiento del patrimonio monástico femenino que afecta exclusivamente a la vida contemplativa de las mujeres: la comprensión de

<sup>3</sup> Disponible en línea en <<https://www.conferenciaepiscopal.es>>. Datos proporcionados por la Conferencia Española de Religiosos con motivo de las jornadas «Pro Orantibus», que se celebran anualmente entre la última semana de mayo y la primera semana de junio, y están dedicadas a la vida contemplativa.

la clausura. Los monasterios femeninos de clausura parten de una desigualdad de base con respecto a la vida claustral masculina, provocada por la diferente forma de comprender el encerramiento. Desde los orígenes del monacato, la clausura ha encarnado el ideal de la vida religiosa en general, y de la femenina en particular, pero las formas de llevarla a cabo han experimentado variaciones a lo largo del tiempo. La clausura fue una realidad plural y compleja que no recibió igual tratamiento en todos los países, ni en todas las órdenes religiosas. Junto a los decretos eclesiásticos hay que tener en cuenta los criterios marcados por las reglas monásticas y por los alegatos salidos de las plumas de prioras y visitadores en favor del encerramiento. La recomendación de recogerse en un lugar que favoreciera la unión con Dios ha definido la necesidad de un «apartamento» o «encerramiento», de forma que este ámbito se transforma en un espacio excepcional en el que tienen lugar los esponsales de Cristo con su Iglesia, y por esta razón la monja de clausura tiene que vivir especialmente el lazo de unión entre Cristo y su Iglesia. Cuanto más radical sea la vida de estas contemplativas, más significará el citado lazo. Teresa de Jesús nos regala esta frase, tan olvidada posteriormente, sacada de *Cuentas de conciencia*, 15,3, en la que resume el sentido de la clausura en la vida religiosa: «El encerramiento (la clausura) comprendido como vehículo y espacio, para que Dios se encierre en ella».

El gran problema ha consistido en entender la clausura con carácter prohibitivo, definida por una serie de normas jurídicas. San Benito en su *Regla* expuso que dentro del monasterio debían encontrarse todas las cosas necesarias para que los monjes no se vieran obligados a salir, explicaba así que la última razón de la clausura era que los hermanos estuvieran ya de alguna manera en el cielo, y por esta razón el voto de estabilidad de los monjes fue el fundamento jurídico de la clausura. La andadura de la clausura tuvo un importante hito con la aparición de las clarisas, que consideraron el encerramiento perpetuo como exigencia ineludible para cumplir el voto de pobreza. La clausura estricta de Clara de Asís en su monasterio de San Damián fue la expresión palpable de la vocación eremítica de Francisco de Asís. El rigor de la clausura femenina, tal y como ha llegado a nosotros y es comprendido de forma general en la actualidad, se afirmó en la sesión XXV de Trento. El Concilio recogió la legislación promulgada con anterioridad y obligó a encerramiento perpetuo a todos los monasterios femeninos, congregaciones de hermanas u otras formas de vida e indicaba que el único motivo para salir del convento era el sufrir enfermedad contagiosa. El 26 de mayo de 1566, Pío V publicó la bula *Circa Pastoralis*, que decretó el encierro perpetuo para todas las monjas (no para los varones) presentes y futuras de cualquier religión, incluyendo órdenes militares y de Jerusalén, terciarias o penitentes, y advirtiendo que si no hubiesen emitido voto de clausura, lo hiciesen ahora. Los problemas económicos derivados de la clausura intentaron paliarse con la provisión de todo lo necesario para vivir: dotes, rentas, limosnas y establecimiento de un cupo de monjas por monas-

terio; esto implicó la necesidad de encontrar patronos dispuestos a fundar institutos femeninos, aparte de condenar a las monjas a vivir en unas condiciones económicas penosas, que se hicieron más críticas con las guerras, las hambrunas y las desamortizaciones. En España, las fundaciones reales femeninas de las Descalzas Reales y la Encarnación de Madrid, con el trasfondo del Monasterio de El Escorial, plasman de forma excepcional las normas emanadas del Concilio de Trento, convirtiéndose en la expresión más notoria del binomio fe-política que caracterizó a la monarquía austríaca. La regulación de la clausura femenina tuvo una repercusión decisiva en el hábitat y en la vida cotidiana de las monjas, ya que se implantaron dispositivos materiales que configuraron auténticas fortalezas arquitectónicas, adecuadas para establecer un corte radical con el mundo e imponiendo serios impedimentos para llevar a cabo trabajos fuera de la casa. Sus labores se redujeron a la aguja, el hilado, la confección de flores secas, el grabado, la escritura, el canto, el cultivo de la huerta y con posterioridad los dulces y otras manualidades destinadas a la venta para sobrevivir (Sánchez, 2016: 123-30; Sánchez, 2017: 577-89).

Este planteamiento de la vida contemplativa en nuestros días pone de relieve las muchas dificultades existentes para financiar estos enclaves de manera autónoma. La clausura de los varones es más elástica, ya que se entiende como un espacio de silencio y recogimiento, que no impide las salidas al exterior para realizar una serie de trabajos, como la enseñanza, la investigación, la predicación y la atención a parroquias, hospitales y monasterios de mujeres. Esta diferenciación de labores supone una fuente de ingresos para los varones que las mujeres no tienen y, lógicamente, es una cuestión crucial que repercute en la conservación de los edificios y de sus servicios. Asimismo, a la hora de organizar las visitas turísticas, muchos monjes contribuyen como conservadores-restauradores, guías o atendiendo los espacios de venta especializados, tareas que las monjas, salvo algunas excepciones, no desempeñan.

#### LAS CLAUSURAS FEMENINAS COMPRENDIDAS COMO CASAS-MUSEO

Las pautas para la conservación de las clausuras femeninas se encuadran en la definición de casa-museo dada por el ICOM (International Council of Museums) en 1997. En el citado año se constituyó, dentro de la organización internacional de museos, el Comité Internacional de Casas-Museo Históricas denominado DEMHIST: International Committee for Historic House Museums,<sup>4</sup> con el objeto de dar a conocer y apreciar

<sup>4</sup> Disponible en línea en <<https://icom.museum/committee>>. DEMHIST es un foro internacional para debatir problemas y soluciones particulares de la conservación y gestión de las casas-museo históricas. Uno de los objetivos del comité es crear un sistema de clasificación de los numerosos tipos de museos de casas históricas para ayudar a los profesionales a comprender mejor sus casas para que puedan formular declara-

un vasto y variado patrimonio distinto de los museos clásicos. El comité ha clasificado las casas-museo en nueve tipologías que corresponden a los modos de contar la historia de estos espacios convertidos en museo. Una de las tipologías se refiere a las casas del clero, dentro de la cual se integran monasterios, conventos, abadías, catedrales, iglesias, ermitas y distintas viviendas eclesiásticas abiertas al público con un uso residencial, tanto del pasado como del presente. La interpretación de las casas-museo integra armónicamente los aspectos históricos, arquitectónicos, culturales, artísticos, religiosos y sociales que caracterizan estos lugares y su entorno.

En el panorama museológico internacional, las casas-museo están desarrollando un papel innovador, porque ofrecen al visitante una experiencia radicalmente diversa respecto de la que se puede percibir en los museos clásicos. A pesar de las dificultades de musealización que presentan, solo la casa-museo está en condiciones de contar con un lenguaje propio el desarrollo de una sociedad, de una época y de un periodo artístico, que de otro modo se perdería irremediamente.

Lógicamente, nadie edificó su casa pensando que con el tiempo se convertiría en un espacio museable. Pero lo que sin duda alguna encandila al visitante es la atmósfera que las envuelve, en nuestro caso una espiritualidad que permite al espectador comprender la forma de vida de aquellos que en un pasado las disfrutaron y que en muchos casos siguen disfrutándolas en el presente. Todos los visitantes de las casas-museo superan los interrogantes y las incertidumbres que los museos clásicos suelen provocar: ¿estaré preparado para comprender lo que vea?; ¿me aburriré?; ¿será largo y tedioso? Y, por esta razón, el público se convierte en huésped de un lugar amigable y repetirá siempre que pueda.

La American Alliance of Museums o American Association of Museums (AAM)<sup>5</sup> es la instancia que expide a los museos las acreditaciones de calidad. Entre las tipologías de museos reconocidos como portadores de cualidades específicas en términos de patrimonio histórico-artístico y con una narración propia, se enumeran los sitios

---

ciones de misión más efectivas; metas; opciones de conservación, restauración y seguridad y comunicación con otros profesionales y con sus visitantes. Teniendo en cuenta la riqueza artística, arquitectónica, cultural y social presente en las casas históricas, el comité organiza conferencias para abordar estos temas comunes a todo tipo de casas-museo históricas y publica los resultados para brindar a sus miembros una plataforma profesional para compartir sus ideas.

<sup>5</sup> Disponible en línea en <<https://www.aam-us.org>>. La asociación ofrece una vía de evaluación basada en modelos y programas de reconocimiento para ayudar a los museos a realizar adecuadamente sus funciones de confianza pública, administración de colecciones y educación. Inspirada constantemente por la llamada a la excelencia, los programas de AAM y otras organizaciones apoyan, motivan y celebran el compromiso de los museos de cumplir con los objetivos y las prácticas profesionales. Los denominados programas Continuum incluyen el Compromiso de Excelencia, el Programa de Evaluación de Museos (Museum Assessment Program, MAP), el programa de Evaluación de Colecciones para la Preservación (Collections Assessment for Preservation program, CAP), los Estándares de Excelencia para Organizaciones Históricas (Standards of Excellence for History Organizations, STEP) y la Verificación de Documentos Básicos junto con la Acreditación.

históricos en los cuales se incluyen las casas-museo ya citadas. La Asociación Americana para la Historia Nacional y Local (American Association for State and Local History, AASLH)<sup>6</sup> destaca que las casas-museo son una de las tipologías museológicas más importantes como portadoras de la esencia histórica y cultural del país.

Los monasterios de clausura femeninos entran en la consideración de casas eclesiásticas erigidos para llevar a cabo unas funciones religiosas muy concretas. Pueden estar patrocinados por la monarquía, por alguna casa nobiliaria, por sectores de la burguesía o únicamente por la orden religiosa que profesan las moradoras. Tanto los edificios como las obras de arte que los integran, ya sean de carácter cultural o cotidianas, se dispusieron de acuerdo con las necesidades de la vida religiosa conventual femenina en todos los espacios monacales, de forma que en una sala pueden convivir piezas de diferentes materiales y para diferentes usos.

Es fundamental destacar que esta integración de obras en los edificios monacales se remonta a la Edad Media y que, a lo largo de más de seis siglos, las piezas se han aclimatado a su entorno y a la meteorología en la que se encuentra el monasterio. Precisamente, una de las claves de conservación tiene que consistir en ubicar armónicamente piezas de variado material y procedencia, sin que existan sistemas de climatización artificiales. Resulta imposible aclimatar una sala a los parámetros establecidos, si existen cinco tipos o más de materiales, ya que cada uno observa unas constantes, hay que preguntarse: ¿cuál de ellas se elige? La solución ambiental natural ha sido siempre la opción más sensata y lúcida desde la entrada en escena de las actas fundacionales. Chantal Gastinel-Coural, que fue consejera técnica de Mobilier National de Francia,<sup>7</sup> en sus múltiples visitas a Patrimonio Nacional siempre observó con admiración la magnífica interacción existente entre las obras de arte y su hábitat, redundando, lógicamente, en la conservación de las mismas: las piezas viven y respiran según la climatología de las estaciones del año.

En cuanto a los parámetros de temperatura y humedad son muy aclaratorias las reflexiones ofrecidas en la declaración del encuentro del ICOM en Melbourne en septiembre de 2014 a propósito de las condiciones de exposición de las obras de arte,<sup>8</sup> de las que extraigo los puntos que me resultan más sugerentes.

1) El problema de la sostenibilidad en los museos es una cuestión mucho más amplia que la discusión sobre estándares ambientales, y esto debe constituir un criterio clave de actuación. 2) Se recomienda el uso de métodos pasivos, es decir, tecnología simple que sea fácil de mantener con soluciones que usen menor energía. 3) Es im-

<sup>6</sup> <https://aaslh.org>.

<sup>7</sup> Conseillère technique à l'administration générale du Mobilier National et des Manufactures des Gobelins, de Beauvois et de la Savonnerie.

<sup>8</sup> Preprints ICOM-CC 17th Triennial conference, Building strong culture through conservation, 17-19 de septiembre de 2014, Melbourne, Australia.

prescindible reconocer la complejidad de los requisitos ambientales, que deben ir en consonancia con el clima local. 4) Es necesario que exista una flexibilidad en la provisión de condiciones ambientales para aquellos museos que tienen condiciones climáticas diferentes a los puntos establecidos en las directrices. Las directrices provisionales existentes acordadas por las asociaciones AIC<sup>9</sup> y AICCM<sup>10</sup> están destinadas a exposiciones internacionales de préstamos, no a espacios como los monasterios de clausura, cuyos parámetros de conservación se rigen desde los tiempos de fundación (800, 600, 500, 300 años) a causa de la adaptación de las obras al edificio.

El AICCM recomienda una temperatura entre 15-25 ° C con fluctuaciones permitidas de  $\pm 4$  ° C cada 24 horas. Una humedad relativa: entre 45-55 % con una fluctuación permitida de  $\pm 5$  % cada 24 horas. Donde el almacenamiento y los entornos de visualización experimentan una deriva estacional, el cambio de RH se administrará gradualmente en un rango más amplio limitado al 40-60 %. Los parámetros de temperatura y humedad relativa para la preservación de materiales culturales diferirán según su material, construcción y condición, pero las condiciones estables mantenidas dentro de los parámetros anteriores son generalmente aceptables para la mayoría de los objetos. La AIC recomienda para la mayoría de los materiales culturales un punto de ajuste en el rango de 45-55 % de humedad relativa con una deriva permisible de  $\pm 5$  %, produciendo un rango anual total de 40 % mínimo a 60 % máximo y un rango de temperatura de 15-25 ° C. Por lo tanto, las fluctuaciones deben ser minimizadas. A la adaptación natural de las piezas a su hábitat contribuyen las intervenciones diarias de las comunidades, que son las mismas que se aplican en otros ámbitos domésticos.

#### INICIATIVAS PARA LA CONSERVACIÓN DE LAS CLAUSURAS FEMENINAS

El primer paso que garantiza mínimamente la continuación del complejo monástico es el hecho de la existencia de una comunidad. Y aquí viene la terrible cuestión: ¿y si la comunidad va envejeciendo, muere y no hay recambio? Esta fue una de las razones que llevaron a plantear la existencia de un Plan Nacional de Abadías, Monasterios y Conventos.<sup>11</sup> En primer lugar, se asiste desde hace más de veinticinco años a un proceso de cambio, abandono y cierre de muchos de estos conjuntos como consecuencia de la evolución de la sociedad, que se refleja en la falta de vocaciones y en el vaciamiento de estos edificios históricos. Paralelamente, se observa el desarrollo

<sup>9</sup> Disponible en línea en <<https://incca.org>>. American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works.

<sup>10</sup> Disponible en línea en <<https://aiccm.org.au>>. Australian Institute for the Conservation of Cultural Material.

<sup>11</sup> Plan Nacional de Abadías, Monasterios y Conventos. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015.

de procesos de aculturación por la cada vez más acelerada entrada de religiosas procedentes de otras culturas, que introducen nuevos valores y usos que suponen una ruptura en la transmisión de los usos tradicionales originales: ya hay monasterios en los que la presencia de monjas españolas ha desaparecido. Los cambios litúrgicos conllevan la eliminación de una serie de elementos como púlpitos, rejas, ornamentos, cantorales, disciplinas, etc., con grave peligro de deterioro o, en el peor de los casos, de desaparición: hay que buscar fórmulas que combinen las reformas litúrgicas y monacales con la conservación del patrimonio. Además, se ha ido constatando un incremento de peticiones al IPCE (Instituto del Patrimonio Cultural Español) para acometer intervenciones de diversa índole en abadías, monasterios y conventos, a través del programa de arquitectura religiosa, ya que el número de estas instituciones declaradas BIC (Bien de Interés Cultural) está muy por encima de 500.

En noviembre de 2002 se convocaron unas Jornadas en el Real Colegio Universitario María Cristina de San Lorenzo de El Escorial, en las que participé, para estudiar el estado de la cuestión y sentar las bases iniciales del plan. Asistieron representantes del IPCE, de expertos y representantes de la Conferencia Episcopal Española y de las órdenes religiosas, representantes de las comunidades autónomas y ayuntamientos y representantes de Patrimonio Nacional, entidad que administra importantes enclaves monásticos como el propio Escorial. Una de las premisas que se establecieron fue la apertura de los conjuntos donde se hubiera intervenido con fondos públicos, siempre y cuando se velase por la conservación y no se alterase el ritmo litúrgico y la vida monacal.

Aunque sea en unas breves pinceladas, dentro del marco de la vida contemplativa destaca un conjunto de bienes que reflejan las formas de vida comunitaria según el carisma de las diversas reglas monásticas. No es lo mismo una arquitectura cisterciense que una carmelitana, una cartujana o una franciscana. Hay espacios comunes en todos, pero mientras que las clarisas tienen un dormitorio comunal, las carmelitas y agustinas disponen de una celda individual, indicativo de enfoques y valores diferentes. Mientras que los monasterios masculinos disponen el coro en torno al altar, las mujeres se circunscriben detrás de una reja a los pies de la iglesia (piso bajo o primero) o al lado del presbiterio, indicativo del encerramiento perpetuo. A las peculiaridades de las reglas monásticas, que se dejan sentir por todo el edificio, hay que añadir un patrimonio intangible constituido por las vivencias espirituales y litúrgicas desarrolladas por la cadencia de la liturgia de las horas y por el ritmo de los tiempos litúrgicos: el canto, las partituras, los instrumentos musicales y los cantorales. A este grupo se añaden las actividades específicas desarrolladas en la vida cotidiana monacal, que han dado lugar en los últimos quince años a una tendencia historiográfica fundamental para conocer la vida de otros tiempos: farmacias, cocinas, ajuares, indumentaria, mobiliario; sin olvidar la dimensión devocional reflejada en escaparates, pe-

queños altares devocionales, relicarios o canastillas místicas. Este conjunto de bienes conforma un patrimonio histórico vivo en el que los elementos que lo constituyen continúan sirviendo a los fines para los que fueron creados originalmente. En esta labor hay que contar con la ayuda de las comunidades que habitan estos monasterios y conventos, a las que siempre hay que escuchar y respetar en sus necesidades. Es fundamental dar a conocer este patrimonio a la sociedad, buscando usos y actividades compatibles con la especificidad y singularidad de la vida monacal. En este sentido, junto con el respeto hacia unas formas de vida caracterizadas por el espíritu de silencio y recogimiento, las claustrales tienen un deber ante la sociedad, que es abrir su casa como signo de apertura de su vida más allá de las rejas, como forma de compartir y acoger al visitante y como manera de agradecer la colaboración e inversión llevadas a cabo desde el exterior para el mantenimiento de este patrimonio.

Las jornadas escurialenses hicieron hincapié en la conservación de los bienes muebles e inmuebles, pero se resaltó de modo singular el patrimonio intangible constituido por el conjunto de vivencias espirituales y litúrgicas desarrolladas en un marco de silencio. Una de las novedades fue la de incorporar un inventario del patrimonio inmaterial, del patrimonio etnográfico, de las actividades económicas y tecnológicas, de la dimensión social de los monasterios, de las prácticas religiosas y de la música, junto con los consabidos catálogos de los bienes muebles, bibliográficos y documentales. La última reunión tuvo lugar en el Monasterio de Montserrat en junio del 2003, y la firma por parte de la Conferencia Episcopal y del Estado del acuerdo de colaboración para poner en marcha el Plan Nacional de Abadías, Monasterios y Conventos se realizó el día 25 de marzo de 2004.

Un ejemplo de lo que es la imbricación entre una administración pública y un monasterio lo constituye la relación existente entre el Patrimonio Nacional y las órdenes religiosas que conserva, denominadas Reales Patronatos (Sánchez Hernández, 1997: 56-8). Patrimonio Nacional contribuye al mantenimiento de los patronatos reales con una dotación económica procedente de los presupuestos generales del Estado, que cubre el sostenimiento de las comunidades y atiende todas las necesidades derivadas de la conservación y restauración de los edificios y sus bienes, así como la atención y divulgación de los museos. Facilita el personal técnico especializado en los campos de arquitectura, restauración, conservación-investigación, museos y seguridad. Patrimonio Nacional marcó, desde los años ochenta del pasado siglo, como objetivos básicos la reconstrucción de las cubiertas con la consiguiente desaparición de goteras y del peligro de desplome; la supresión de humedades procedentes de las aguas subterráneas que trepaban por las paredes desde el subsuelo y el asentamiento y fijación de suelos que estaban sufriendo una paulatina descomposición en la estructura interna de madera. Paralelamente, se acometió la reforma de las zonas de clausura destinadas a vivienda de las comunidades, que continuaban muchas de ellas con estructuras pro-

pias del siglo XIX, e incluso, de siglos anteriores, todavía más deterioradas durante la posguerra. En este sentido, se colocaron cocinas y despensas nuevas, se hicieron sanitarios completos y, actualmente, se ha completado la instalación de calefacción. Todas estas reformas fueron acompañadas de una reinstalación del sistema eléctrico y de fontanería, al tiempo que se colocaron detectores de incendios y sistemas antirrobo conectados con el centro de control de seguridad del Palacio Real de Madrid, para los patronatos madrileños, y con los centros de control y seguridad de las delegaciones de los reales sitios correspondientes, para el resto de los patronatos. Actualmente se están acometiendo la limpieza y revoco de fachadas.

En el campo de la conservación de los bienes muebles, hay que destacar la culminación completa del inventario, que contó con tres importantes antecedentes: los inventarios de 1927, los de 1960 y los de 1981. Los tres trabajos citados recogían las piezas fundamentales de las fundaciones, pero fue en 1990 cuando se inició una catalogación exhaustiva de todas las colecciones monásticas que culminó con la informatización de los datos, centralizados en el Palacio Real de Madrid, donde pueden consultarse, y con la confección de un archivo fotográfico de todos los bienes. Este inventario observa rigurosamente la titularidad jurídica de las piezas considerando si son bienes del patronato, bienes cedidos en depósito por el Patrimonio Nacional, bienes pertenecientes a la orden religiosa, regalos hechos por particulares a las comunidades o propiedades privadas de los religiosos. Paralelamente a la catalogación de los bienes, se programaron proyectos de restauración acometiendo, en primer lugar, los fondos más importantes. Destacan las campañas realizadas en determinados monasterios con motivo de la celebración de los centenarios de fundación, que ha permitido la recuperación de conjuntos importantes como las telas medievales de Las Huelgas, el salón de tapices de las Descalzas o el claustro bajo de la Encarnación. Los talleres de restauración de textiles y metales dan pautas concretas a las comunidades con el fin de que la limpieza y almacenaje de dos de las colecciones de mayor uso cotidiano, textiles litúrgicos y vasos sagrados se lleve a cabo de la forma más correcta. Muchas de estas colecciones, así como el recorrido histórico de las fundaciones, están siendo objeto de catálogos, monografías y tesis doctorales que, paulatinamente, van saliendo a la luz.

Junto a la confección del inventario de bienes muebles histórico-artísticos, se efectuó la catalogación de los fondos bibliográficos y documentales, dirigida, respectivamente, desde la Biblioteca del Palacio Real de Madrid y desde el Archivo General de Palacio. Ambos conjuntos están volcados en sus bases de datos correspondientes para que puedan ser consultadas por los investigadores.

Por su parte, las órdenes religiosas ofrecen con su presencia vital la condición de posibilidad de que la fundación siga manteniéndose en pie, al tiempo que constituyen el lazo de unidad con toda una tradición histórica que, de otra manera, se habría perdido. Es interesante añadir a todo lo expuesto la aportación religiosa y cultural

de estos patronatos en forma de celebraciones litúrgicas, encuentros de oración y reflexión, conciertos, conferencias y exposiciones, entre otras. El hecho de que los monasterios continúen habitados por comunidades hace que el museo y la atención a investigadores tenga unas peculiaridades concretas. En primer lugar, no se visita la totalidad de las dependencias monásticas, sino aquellas que contienen un interés histórico-artístico, dado que las comunidades necesitan un lugar donde retirarse: esto hace que algunas piezas queden fuera del itinerario turístico, sin embargo, están a disposición de cuantos investigadores deseen estudiarlas —previo acuerdo en los tiempos de consulta con las comunidades— y, por supuesto, abiertas a préstamos para exposiciones. Asimismo los horarios de visita pública están influidos por el ritmo de vida de las comunidades de contemplativos, por los ciclos de los tiempos litúrgicos y por las celebraciones religiosas. Los monasterios se muestran en visita guiada llevada a cabo por personal especializado puesto por el Patrimonio Nacional, cuya explicación es convenientemente preparada y supervisada por los conservadores, quienes, además, se ocupan de preparar los libros de divulgación y los catálogos especializados de las colecciones.

#### LA CONSERVACIÓN PREVENTIVA DE LAS CLAUSURAS FEMENINAS

Uno de los temores que sobrevuelan este planteamiento es la falta de presupuesto para preservar semejante acerbo patrimonial y la falta de recursos humanos para llevarlo a cabo. Por ello, es fundamental la puesta en práctica de un plan de conservación preventiva que puedan llevar a cabo las comunidades monásticas como medida de choque.

La conservación preventiva es una estrategia de conservación del patrimonio cultural que propone un método de trabajo sistemático para identificar, evaluar, detectar y controlar los riesgos de deterioro de los objetos, las colecciones y cualquier bien cultural, con el fin de eliminar o minimizar dichos riesgos (AA. VV., 2013). Se actúa sobre el origen de los problemas, que generalmente se encuentran en factores externos a los propios bienes culturales, evitando con ello su deterioro o pérdida y, especialmente, la necesidad de acometer drásticos y costosos tratamientos sobre los propios bienes. La conservación preventiva abarca desde la seguridad de bienes muebles e inmuebles (incendios, robos, inundaciones), hasta el control de las condiciones ambientales adecuadas (iluminación, temperatura, humedad). Requiere de las comunidades esfuerzo, constancia y, a veces, el cambio de algunos hábitos y conductas que se han transmitido desde varias generaciones.

El primer paso es el conocimiento del inmueble, sin embargo no es posible concebir un edificio monástico aislado de su medio circundante, sino que hay que contar con

su entorno ambiental. No es lo mismo un edificio construido sobre antiguos cauces de ríos con el consiguiente riesgo de humedades constantes en los paramentos, que edificios levantados sobre terrenos sísmicos donde pueden producirse movimientos en la cimentación. En edificios antiguos es imprescindible controlar la sobrecarga de los suelos y desplazar los objetos de más peso a los muros de carga. Archivos y bibliotecas deben situarse en plantas bajas, así como los textiles, arcones y muebles de almacenaje.

Es fundamental el control de la humedad, que puede estar provocada por lluvias que penetran a través de ventanas y puertas mal cerradas, por falta de vidrios y gárgolas deterioradas, por drenajes obstruidos y por acumulación de agua en canalones sucios y en cubiertas sin impermeabilización, lo que da lugar a goteras. Hay tareas que son perfectamente solventables por las revistas diarias, como el cerramiento de puertas y ventanas o limpieza de desagües, y otras, como la prevención de goteras o el mantenimiento de cubiertas, que requieren de una intervención externa. El inadecuado mantenimiento de las áreas verdes —las huertas y los patios interiores— provoca la acumulación de basura, la proliferación de malezas y la creación de nidos de insectos, aves o roedores que a corto plazo pueden invadir los interiores. Tradicional tarea han sido las huertas monacales como lugares de expansión, de alimentación y pulmones verdes para el entorno, pero el envejecimiento de las comunidades ha ido dificultando paulatinamente una labor que requiere esfuerzo y horas: no son pocos los monasterios que recurren con más frecuencia a hortelanos asalariados y jubilados voluntarios. Otro deterioro importante en los bienes culturales es el causado por agentes biológicos como hongos, polillas, carcomas y termitas. Los monasterios dependientes de administraciones públicas y fundaciones privadas cuentan desde hace años con programas de desinfección y control periódico de plagas, pero la dificultad es que muchos tienen que resolver los problemas que se presentan con medios más caseros y manuales.

El método adecuado para mantener buenos niveles de humedad y temperatura en los museos es la instalación de humidificadores y deshumidificadores, que se activan automáticamente y que van conectados a la red de agua o que contienen depósitos de agua rellenables o, incluso, que están incorporados a los sistemas de aire acondicionado. Para el control de la temperatura existe el aire acondicionado y calentadores especializados, los cuales pueden ser regulados por termostatos que activan o desactivan estos sistemas, impidiendo que la temperatura suba o baje de acuerdo con los límites establecidos por los conservadores. Ambas constantes van medidas por termohigrómetros. Y en este punto hay que aplicar tanto el sentido común como la reflexión realizada anteriormente sobre las casas-museo. Un monasterio no puede climatizarse como un museo clásico, aunque pueda hacerse en algunas salas específicas, como la exhibición de cantorales o determinado material textil. La utilización de los citados

medidores no está al alcance de todos los cenobios, pero partiendo de la base de la adaptación de las piezas al entorno, se pueden colocar recipientes con agua cuando el medio ambiente sea muy seco y recipientes con serrín cuando el medio ambiente sea muy húmedo: medios perfectamente al alcance de todas las comunidades. La incidencia de la luz natural sobre los objetos debe eliminarse, y para ello es necesario que en las horas de mayor incidencia de sol se coloquen cortinas, persianas, mamparas, celosías o filtros, o sencillamente cerrar puertas y ventanas que impidan el paso de los rayos solares directos. En cuanto a la iluminación artificial, se recomiendan las lámparas incandescentes leds de bajo consumo, que poco a poco se van haciendo comunes en las clausuras.

En cuanto a papel y textiles, se sugiere cambiarlos de posición cada determinado tiempo, para evitar exposiciones prolongadas a la luz. Anteriormente he indicado la conveniencia de colocar estos fondos en los muros de carga, y ahora se añade que sea en lugares de escasa incidencia solar. Los fondos bibliográficos y documentales están siendo catalogados poco a poco por especialistas, que en muchas ocasiones son frailes y monjes de la misma orden o investigadores que se brindan gratuitamente a la tarea. Tradicional ha sido también la responsabilidad ejercida por archiveras y cronistas de los monasterios para la conservación de este patrimonio. Independientemente de la intervención profesional exterior, la existencia de esta figura en las comunidades resulta fundamental para la transmisión de la memoria de las antepasadas. Dirán las comunidades: mucho trabajo y pocas mujeres.

Los monasterios no poseen almacenes de bienes culturales semejantes a los museos tradicionales, pero sí disponen de determinados espacios que tienen un papel similar y que vienen conformados por la estructura del edificio y por la concepción de la vida monástica. Me refiero a las sacristías: lugar en el que se localizan los textiles litúrgicos y los vasos sagrados que se usan periódicamente. El inadecuado almacenamiento de estas colecciones ocasiona que sufran un deterioro acelerado, como contaminación entre los mismos objetos por roce excesivo entre ellos, y utilización para el embalaje de material corrosivo. Sin embargo, la ubicación de las sacristías en lugares recoletos (una ventaja considerable en cuanto al mantenimiento de una humedad y temperatura correctas), y el almacenaje de las piezas en las cajoneras (muebles adecuados para recibir estas tipologías de objetos, que no son mejorables por cajonerías modernas) suponen unas ventajas insuperables frente a almacenes actuales. Si a estos recursos se añade la utilización de retor, papel de seda y papel tisú, económicamente accesibles, las piezas estarán protegidas de microorganismos y humedades. Una vez más, el papel de una sacristana mínimamente ilustrada en estas materias es el bloque de contención de los deterioros irreversibles.

## CONCLUSIÓN

Nada tiene de extraño que, a la luz de los datos ofrecidos, surja una pregunta preocupante que nos formulamos todos los que nos ocupamos de estas materias y que traslado a los lectores como objeto posible de futuras discusiones. Ante el acelerado descenso de las vocaciones religiosas que se viene produciendo desde hace veinticinco años, fruto del proceso de secularización que se remonta a la modernidad, pero que se acentúa a partir de la segunda guerra mundial, ¿cuál va a ser el futuro, en un plazo de diez o quince años, de un numeroso patrimonio monástico que integra edificios y fondos artísticos, documentales y bibliográficos? La edad media de las comunidades se sitúa en torno a los sesenta años, cada vez más se incrementan las vocaciones con personas traídas de otros países: India, África y América Latina. El nuevo conjunto normativo sobre la vida contemplativa femenina que integran *Vultum Dei quaerere* y *Cor Orans* constituye un paso relevante hacia la renovación de la vida monástica femenina y desde luego tiene una importante incidencia en el tema que nos ocupa (Congregación, 2018). Los cuatro contenidos fundamentales del documento son la autonomía de los monasterios, las federaciones, la separación del mundo con especial referencia a la clausura y la formación. Especial atención merecen las novedades normativas introducidas por la instrucción, como es la obligación de federarse —hasta ahora no lo era— con ampliación de poderes fácticos a la presidenta de la federación, al obispo diocesano y al superior religioso. Esto significa una mayor comunicación entre los monasterios para las ayudas económicas, la toma de decisiones y la movilidad de monjas, tema impensable por la práctica totalidad de contemplativas. La instrucción es muy clara en cuanto a la supresión o fusión de monasterios cuando no hay efectivos humanos con claras implicaciones en el patrimonio monástico.

Quizá sea el momento de que órdenes religiosas, diócesis, municipios, comunidades autónomas y el Ministerio de Cultura e instituciones europeas, entre otras, planteen una reflexión conjunta encaminada a emprender acciones que puedan conservar adecuadamente este importante legado. No hay más remedio que plantear la implicación de las administraciones públicas en sus diferentes niveles, de las delegaciones de patrimonio artístico de las distintas diócesis y de la iniciativa privada a través de particulares y fundaciones.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (2015): Plan Nacional de Abadías, Monasterios y Conventos, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- (2019): Guía para la elaboración e implantación de planes de conservación preventiva, Madrid: Subdirección General de Museos Estatales.
- (2014): *Preprints ICOM-CC 17th Triennial conference, Building strong culture through conservation*, 17-19 de septiembre de 2014, Melbourne, Australia.
- CONGREGACIÓN PARA LOS INSTITUTOS DE VIDA CONSAGRADA Y LAS SOCIEDADES DE VIDA APOSTÓLICA (15 de marzo de 2018): *Cor Orans. Instrucción aplicativa de la constitución apostólica Vultum Dei Quaerere sobre la vida contemplativa femenina*.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Isabel (2013): *La conservación preventiva de bienes culturales*, Madrid: Grupo Anaya Publicaciones Generales.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, María Leticia (1997): *Patronato regio y órdenes religiosas femeninas en el Madrid de los Austrias. Descalzas Reales, Encarnación y Santa Isabel*, Madrid: Fundación Universitaria Española.
- (2016): «La clausura de las monjas en los siglos XVI y XVII», *XXXVI Ruta cicloturística del románico internacional*, 123-130.
- (2017): «La clausura de las monjas en los siglos XVI y XVII. Importancia y reflejo en las Fundaciones Reales Madrileñas», en *Concilio de Trento = Concílio de Trento: innovar en la tradición, historia, teología y proyección. inovar na tradição, história, teologia, projeção*, José Eduardo Franco, José Ignacio Ruíz Rodríguez, José Paulo Leite de Abreu y Beata Cieszyńska (coords.), 577-589, Universidad de Alcalá de Henares.

## RECURSOS WEB

- <<https://aaslh.org>>.
- <<https://aiccm.org.au>>, Australian Institute for the Conservation of Cultural Material.
- <<https://icom.museum>>committee, demhist
- <<https://incca.org>>, American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works.
- <<https://www.aam-us.org>>.
- <<https://www.conferenciaepiscopal.es>>.



## Las *kellys* del Patrimonio. La dificultad de documentar lo obvio

JOSEMI LORENZO ARRIBAS<sup>1</sup>

*Investigador independiente*

*A María Suárez-Inclán, restauradora  
A María Fernández (+), leonesa de La Cabrera*

No sé si tiene interés dedicar un texto a afirmar que fundamentalmente son mujeres quienes mantienen hoy el patrimonio cultural material en nuestro país y quienes de manera mayoritaria abren desinteresadamente los edificios religiosos a quienes acuden a ellos con distintos fines, pero la dificultad de documentar este hecho atendiendo a registros escritos creo que lo justifica.<sup>2</sup> Además, en estas páginas se ofrecen algunos datos de los archivos que mejor conozco, los parroquiales (fundamentalmente de localidades hoy pertenecientes a la comunidad autónoma de Castilla y León), que recogen la participación histórica de mujeres en el ámbito patrimonial. La historiografía artística se centra por lo general en objetos inertes, diseccionados, analizados y contextualizados aplicando la hermenéutica propia de la disciplina. Entiendo, y por ello esta contribución, que parte de ese «contexto» lo forman también las personas (mayormente mujeres, insisto) que son condición de posibilidad necesaria para que tales objetos podamos estudiarlos, porque los cuidan y nos permiten acceder a ellos. Es incómodo incluir este vector para quienes nos movemos con la coartada de «lo histórico», de lo que no está vivo, ya que supone meter «política» en el texto, una política actual y cotidiana (más allá de la que tratan los estudios culturales) y eso amenaza la confortable asepsia en la que tan bien nos desenvolvemos.

Los asientos documentales que veremos constituyen pequeñas fisuras a la casi monolítica anonimidad a que la historia les ha sometido; se seguirá con la reflexión sobre

<sup>1</sup> ORCID: 0000-0002-9412-8501.

<sup>2</sup> Agradezco la lectura previa de este texto y las sugerencias propuestas a Ángela Muñoz Fernández, Montse Cabré i Pairet, Edith Pérez Alonso, Ana Peralta de Andrés y Marisa Pérez Colina.

algunas tareas de aguja, y se testimonia, finalmente, el empeño de algunas mujeres en la salvaguarda del patrimonio, en algunos casos con características propias de la desobediencia civil. Todo ello desde un planteamiento que parte de las imprescindibles aportaciones del feminismo y de la historia de las mujeres, una teoría científica, un movimiento social y una escuela historiográfica cuyos logros permanecen sorprendentemente ajenos a muchos trabajos que versan sobre mujeres.



En un lugar de Palencia, de cuyo nombre no quiero acordarme, mientras hacíamos una visita de obra, un restaurador me contaba en el año 2021 una anécdota que me dio que pensar. Se puso en una pared exterior del templo el preceptivo cartel que informaba de la restauración del retablo mayor, su presupuesto, y los logotipos institucionales correspondientes. Pero hubo una confusión en la advocación mariana de la iglesia, de tal manera que se puso una errónea cuando debía figurar la verdadera. En descargo, digamos que ni la errada ni la auténtica eran de las más habituales. La señora que se encargaba del templo, me decía mi amigo, cuando lo vio se encogió de hombros, se dirigió al restaurador, y se limitó a decir: «No sé. Aquí siempre la hemos llamado la Virgen de [nombre real]. Lo mismo estábamos equivocados, pero es como la hemos llamado de toda la vida».

El origen del error hagiográfico no era debido exclusivamente a la empresa de restauración, por lo demás pulcra y profesional, sino al pliego de condiciones y a la documentación administrativa de la propia adjudicación, promovida por la Junta de Castilla y León. Este error, obvia decir, fue replicado (y puede hallarse hoy) por diarios digitales de internet, incluidos los palentinos. En este tiempo en que apenas se contrasta la información y en que la labor «periodística» muchas veces consiste en trasladar tal cual las notas de prensa, no extraña. Advertido el error, pues la empresa comprobó inmediatamente que la paisana tenía más razón que una santa, se corrigió con el concurso de una pequeña pegatina que se superpuso al vinilo original, y quedó la errata anulada de manera imperceptible.

Me dio que pensar que la mujer, devota, de más de setenta años e hija del pueblo, dudase de su propio conocimiento, y concretamente de un saber íntimo, transmitido generacionalmente, frente a quienes veníamos de fuera, por muy expertos que fuéramos y por muchos papeles oficiales que nos avalaran. Qué se le iba a hacer. «Pues la Virgen se llamaría de [como fuera], y habremos estado confundidos, pero siempre la hemos llamado así... y por algo será», pensaría. Pero, por educación o por vergüenza, o por las ganas de que comenzase la ansiada obra sin mal pie, o por lo que fuere, no ejecutó la opción más lógica: «Pues no señor. La iglesia, la Virgen, se llama de esta manera, diga usted lo que diga». No sé si hubiese pasado lo mismo de haber sido un

señor de la localidad quien hubiera tenido que defender la advocación nativa frente a la espuria que se les imponía inopinadamente.

Cada vez que tratamos de mujeres y patrimonio cultural, como en este volumen, lo habitual es acudir a las fuentes para acrecentar la nómina de autoras conocidas, algo que desde luego hace falta. La historia contributiva es un paso fundamental a la hora de construir cualquier historiografía que se precie; son loables y necesarios los esfuerzos para documentar a mujeres relacionadas con el arte según los criterios y canon al uso de cada época, pero las mujeres también se han movido en otros ámbitos, que para nuestros efectos son básicamente indocumentables, principalmente en el campo de la conservación y mantenimiento, tareas, como hoy bien sabemos, imprescindibles. Lo cierto es que tales «lugares» importan poco a la historiografía, creyente en el canon convencional del arte, más empeñada en «añadir mujeres» que en mirar desde otro punto de vista el patrimonio o, lo que es lo mismo, en tratar de demoler un canon aplicando, simplemente, una mirada no androcéntrica.

Las mujeres han sido invisibles para la historiografía artística porque no han sido artistas o, si lo han sido, no constan en la documentación histórica o no lo hacen con especial relevancia, o porque si tienen alguna, hay un señor más interesante que rescatar para quien decide sobre qué o sobre quién quiere escribir, y no tienen igual prestigio unas que otros. Pero sin tener el mismo prestigio, son muy fáciles de desprestigiar,<sup>3</sup> y entonces sí interesan «qua» mujeres y no se emplea el falso masculino genérico universal.

En agosto de 2022 se han cumplido diez años del culebrón veraniego más rentable y sorprendente que ha tenido que ver con el patrimonio cultural español: el del *Ecce Homo* de Borja (Zaragoza), y del acoso a Cecilia Giménez Zueco, borjana que contaba entonces 81 años, responsable de una metedura de pata ocurrida en el santuario de la Misericordia del pueblo, pero sobre todo culpable de responsabilizarse del patrimonio local. Los mismos que se rasgaban las vestiduras por lo ocurrido en nombre de la Historia del Arte, sin embargo, seguían llamando «fresco» a una pintura mural que no lo era, tranquilamente, y quienes acuden hoy como turistas al santuario, todavía en número considerable, lo hacen exclusivamente para ver el icono pop, despreciando la arquitectura en que se encuentra y otros valores estéticos. No entraremos en la discusión sobre *qué* es patrimonio al hilo de este caso (apuntado en González,

<sup>3</sup> Fue la restauradora María Suárez-Inclán quien me hizo ver la indignidad que suponen esas jornadas de puertas abiertas o esos «abierto por obras» en que el principal reclamo para el público era la presencia de restauradoras trabajando al mismo tiempo que se hacía la visita, en la que otros profesionales (arquitectos, historiadores, gestores) detallaban sus resultados... y lo que las restauradoras (silentes, trabajando) previamente les habrían explicado a ellos. Reflexioné sobre ello, y dudo que se hubieran propuesto actividades así planteadas si la profesión no estuviese tan feminizada. Afortunadamente cada vez estos planteamientos están más en desuso.

2017: 109-15) que, por lo demás, produjo un rápido efecto contagio, y otros pueblos lucharon por tener su propio *Ecce Homo* local escandaloso que las redes viralizaran, con la esperanza de repetir el fenómeno turístico y comercial que se produjo en la localidad zaragozana.

Baste saber, como conclusión, que no hubo defensa periodística ni académica de estas «cecilias»<sup>4</sup> que mantienen diaria y generosamente lo mucho que hay por doquier, al margen de la valía que se le conceda desde los púlpitos científicos a cada uno de los bienes que analizan. Un decenio después, el cariño de su pueblo le ha hecho olvidar a Cecilia los malos ratos acaecidos.

#### VESTIR SANTAS Y SANTOS. HISTORIAS QUE PENDEN DE UN HILO

Estos párrafos persiguen documentar el trabajo femenino en tareas no solo no prestigiadas, sino muchas veces desprestigiadas por la historiografía, por más que muchas de ellas gozasen del máximo reconocimiento en las sociedades que crearon y disfrutaron de manifestaciones artísticas que hoy, invertidos los valores, han descendido muchos puestos en el escalafón del canon. Eso pasa, por ejemplo, con las manufacturas textiles.

Las guarniciones textiles protagonizaron como ninguna otra expresión artística el decoro de los interiores eclesiásticos y civiles durante siglos. Si no, poco sentido tendrían las transmisiones *post mortem* de cualquier tela, por humilde que fuera, o las preceptivas (y costosas) cajoneras de sacristía que tuvo hasta el más modesto edificio parroquial, y los continuos y grandes gastos empleados en disponer de tantos paramentos para el sacerdote y de la variada categoría de paños que constituían el ajuar litúrgico, a los que hemos de sumar los numerosos paños, frontales de altar o púlpito, o mangas y manguillas que adornaban cruces (fig. 1). Todos ellos mantenidos siglo tras siglo por mujeres, por cierto.

Con respecto a la creación de obras artísticas, la manera tradicional de organizar el trabajo en torno a un taller durante el Antiguo Régimen ha sido la principal razón que ha invisibilizado la autoría de las mujeres, puesto que la organización gremial, una vez se profesionalizó en el siglo xv, solo reconocía a los varones la categoría de maestros. Se acababa la época medieval, periodo en que las mujeres no tuvieron estas restricciones y lideraron también los obradores de estas manufacturas. Es sabido que las familiares del maestro solían formar parte de dicho taller, por más que sus nombres solo trasciendan cuando el maestro muera y no hubiera hijos varones que pudieran

<sup>4</sup> Con las excepciones de Lorenzo (2015: 271-2) (el texto se entregó en los meses previos a la realización del congreso que lo motivó, que tuvo lugar en Valladolid en noviembre de 2013) y Sánchez (2019); en otro orden de reflexiones, alejadas de nuestro propósito, también se ha tratado en Claramonte (2021: 111-5).



Fig. 1. Ropajes litúrgicos extendidos por las mujeres en la nave de la iglesia de Vezdemarbán, Zamora.

hacerse cargo de la titularidad del negocio (Fiz, 2018: 554-6; Gómez de Zamora, 2020: 41-64). Por ello vemos a mujeres recibiendo pagos que se le adeudaban al difunto, pero en muy pocas ocasiones se las puede documentar por derecho propio. El conocimiento de las técnicas y secretos de oficio también explica que hijas de maestros emparentasen con otros del mismo negociado, ya que era donde se producían «economías de escala» y donde se tejían alianzas familiares/empresariales que dieron lugar a dinastías de artistas en todos los campos. No tenía sentido desaprovechar esa fuerza de trabajo y esa experiencia emparentando con una persona ajena al oficio. Solo con el concurso de mujeres familiares, en muchos casos, se pudo mantener abierto un taller, incluidos los que producían obras que han entrado dentro del canon artístico. Si los varones familiares entraban en el *cursus honorum* al uso, y se les dotaba del salario correspondiente a su grado, no ocurría lo mismo con ellas, sometidas a la misma carencia de llamémoslos derechos laborales que ocurría en el espacio doméstico; seguían el mismo régimen (Ágreda, 2000: 298-303). Como sigue ocurriendo hoy, la esposa de un marido no tenía un salario por trabajar para sus familiares. Si esa misma mujer se empleaba para personas de fuera de su casa (o empleaba a una mujer ajena para su propia casa), se le retribuía. Igual ocurría con las mujeres artistas, incursas en lo que las especialistas denominan «dimensiones no monetizadas de la economía» (Pérez, 2006).

Muchas mujeres se dedicaron profesionalmente a la confección de estos paños en los siglos pasados, y no extraña encontrar noticias como estas en los libros de contabilidad de distintas instituciones:<sup>5</sup> «Este día di a la judía que tiñó el paño de seda de que se hizo el pendón de *vexilla regis* de preto, e de la alfayata que lo hizo, que le cosió la cruz, para seda e hilo, 31 maravedís»<sup>6</sup> (fig. 2); «Se le hacen buenos

<sup>5</sup> Se suman las noticias que se siguen con material de archivo a la gavilla que recogimos en otro lugar (Lorenzo, 2015).

<sup>6</sup> Archivo de la Catedral de León (ACL), doc. 9392, f. 25v, 28 de marzo de 1450.

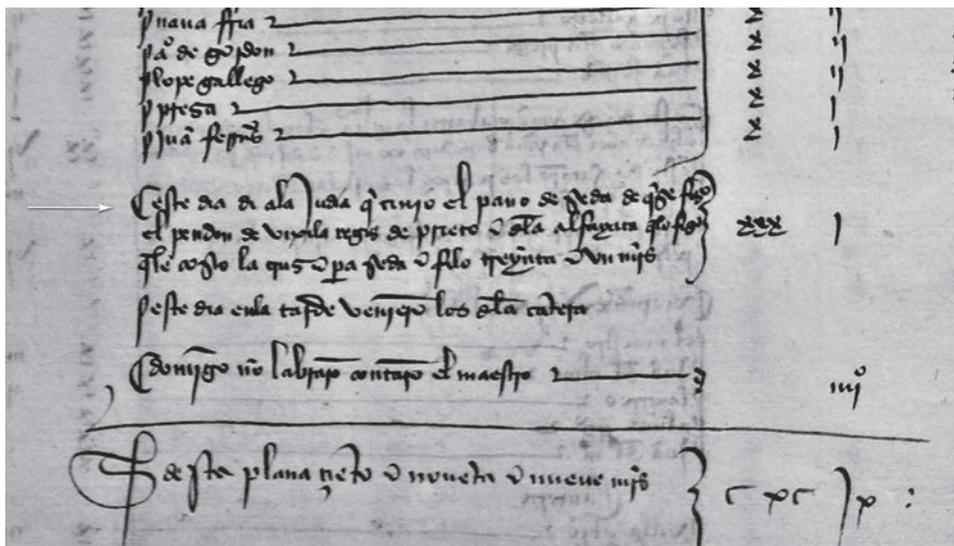


Fig. 2. Asiento del Libro de cuentas de la fábrica y obras de la catedral de León, 28 de marzo de 1450 (hace referencia a una judía que tiñó el pendón y a una sastra [«alfayata»] que trabajaron para la catedral a mediados del siglo XV). ACL, doc. 9392, f. 25v.

130 reales de terciopelo, tafetán, damasco y seda para aderezar los dos ternos negro y colorado, que costó 75 reales, y a la bordadora que lo aderezó 5 ducados, como constó de memorial». <sup>7</sup> Como, salvo excepciones, las mujeres no pudieron ser titulares de maestría ni de talleres, su trabajo, sus nombres y hasta su presencia quedan anonimizados. Solo en fecha tardía (siglo XIX) y asociadas a cargos de la corte, podemos poner nombre y apellidos a bordadoras, un campo enormemente feminizado, como las hermanas Gilart (Calamardo, 2017).

Lo normal es que la mayor parte de las veces no se cite el nombre de la persona que se encarga de estas labores, pero más común es que no se cite ni siquiera el sexo de su artífice, sino que tan solo se aluda a la función por la que se paga o al resultado («por lavar y planchar», «por un bordado» ...). La mayor parte de las mujeres que realizan estas labores, por tanto, se encubren bajo esta anonimidad, y también algunos varones, pero sabemos que el territorio de lo anónimo se puebla de manera disimétrica. Ocurre también con las lavanderas, una ocupación muy feminizada, por más que en iglesias parroquiales esta responsabilidad muchas veces recayera nominalmente en el sacristán. Dudamos si luego, con cargo a la remuneración estable de que gozaba, tal

<sup>7</sup> Archivo Histórico Diocesano de Zamora (AHDZA), Archivos Parroquiales (AP), 246-1, Libro 22, f. 73v, Villanueva del Campo, 7 de abril de 1660.

sacristán no entregaba la limpieza de los paños a mujeres (a su esposa, fundamentalmente) que, plausiblemente, serían quienes se ocuparan de tal lavado, una labor muy delicada cuando tratamos de telas finas guarnecidas con primorosos bordados con sus correspondientes galones, orillos, entorchados, hilos de seda, etc. Todos estos paños preciados de los que se enorgullecía el templo habían de limpiarse, al igual que la «ropa blanca», siempre cuidadosamente inventariada bajo epígrafe propio, la que más costaba adecentar para mantener su albura. Su correcto cuidado evitaba ulteriores reposiciones, con los consiguientes gastos. Es bastante habitual encontrar noticias como estas que se siguen tanto en iglesias catedrales como parroquiales. En la catedral de León, en 1459: «Para la muger que llaua la ropa, dosientos maravedís»;<sup>8</sup> en los libros parroquiales de San Nicolás de la localidad zamorana de Villanueva del Campo; «Da por descargo 320 mrs que gastó de jabón para lavar los paños de la dicha iglesia el dicho año»;<sup>9</sup> o en la iglesia de San Martín, en la ciudad de Salamanca: «264 reales de vellón pagados a la lavandera por lavar la ropa de la sacristía a razón de 132 reales cada uno [año]».<sup>10</sup> Siguiendo con la catedral legionense, dos noticias más: «Pagaré [...] a María Sánchez, costurera y lavandera de la sacristía 120 reales [de] vellón para comprar jabón para lavar la ropa de dicha sacristía».<sup>11</sup> Más tarde, también fueron comunidades de religiosas las que se encargaban de adecentar las piezas textiles de la sacristía: «Leyose un memorial de la presidenta de las monjas descalzas de esta ciudad suplicando se la adelanten 840 reales, resto de la asignación por el trabajo de componer y planchar las ropas de la sacristía mayor y de la de Santa Teresa. El cabildo acordó como lo pide».<sup>12</sup> Multiplicar referencias como estas sería redundante y restaría espacio, pero son las principales ocasiones en las que aparecen mujeres en las cuentas de este tipo de instituciones entre los siglos xv y xx.

A partir del siglo xvi comenzó a colonizar el templo un vestuario distinto al empleado por personas y bienes muebles «inanimados»: el de las imágenes, que no dejó de crecer hasta el siglo xx. Hoy, que nos gusta ver la escultura en bulto desnuda y sin vestir (como los interiores arquitectónicos), nos cuesta hacernos a esta idea. Este imperio de los textiles, verdaderamente *longue durée*, se prolongó más allá y más acá de lo que denominamos Antiguo Régimen.

El tejido es una forma de «humanizar» la pieza de devoción, pues le hace ganar realismo y la presenta como un «cuerpo vivo» (expresión que tomo de Siracusano, 2009), ya que es obvio que en estos casos el vestido textil no cumple ninguna función de decoro (bastaban para ello los vestidos pintados), ni utilitaria o de protección (las

<sup>8</sup> ACL, doc. 9394, s.f., v.

<sup>9</sup> AHDZA, AP, 246-1, Libro 20, s.f.-v, 1 de febrero de 1566.

<sup>10</sup> Archivo Diocesano de Salamanca (ADS), Lib. 423/105, f. 109v, 20 de noviembre de 1688.

<sup>11</sup> ACL, doc. 21.829, 25 de septiembre de 1783.

<sup>12</sup> ACL, doc. 10055, f. 101v, 29 de mayo de 1809.



Fig. 3. Inscripción hilada en el interior del estandarte del Cristo del Perdón en la iglesia del Cristo, La Granja, Segovia. Fotografía: Paloma Arroyo.

tallas no tienen frío), sino que suma valores simbólicos y comunicativos, contra los que bien pronto (siglo xv) se alzaron las voces de la ortodoxia preocupadas por la deshonestidad (es decir, feminización) de las imágenes (Martínez-Burgos, 1989: 89-90; Andueza, 2007: 13). Con el tiempo, será la propia indumentaria la verdadera razón de ser estética del subtipo de piezas que consideramos imágenes para vestir, apenas un armazón rematado por el rostro y dos manos concebido con la única intención de ser lujosamente ataviado. No es casual que tal humanización se vincule a las labores de aguja, costura y bordado, campos que han pertenecido y pertenecen a ese mundo tradicional vinculado a las mujeres (Ágreda, 2020), del que solo han sido, y son, excluidas cuando el sector se profesionaliza y se prestigia. Fuera del campo profesional, las mujeres de más alta condición no solo donaron ricas piezas textiles, sino que tuvieron a gala bordarlas con sus propias manos (Andueza, 2007: 14-5).

Quienes escribimos sobre historia del arte hemos aceptado y mantenido ese papel subalterno que secularmente han desempeñado estas mujeres en el imaginario popular, lo que en expresión hiriente se formula como «quedar para vestir santos». Y santas, añadimos. No se perdonó que algunas se dedicasen a las imágenes de madera en vez de a maridos. El cuidado de una «obra de arte» y el mantenimiento que requiere también son parte de la historia de la pieza, y a veces se encubre la propia firma de quienes de ella se han ocupado en el propio soporte, cuando la alfabetización femenina se había extendido a ciertas capas sociales. Así, al desmontar para su intervención el lienzo del estandarte del Cristo del Perdón conservado en la capilla de Santa Inés de la parroquia del Cristo de La Granja (Segovia), se halló, bordada, la siguiente inscripción: «† Las camareras María Ruiz de Diego y M.ª Soledad de Miguel



Fig. 4. Paño bordado con autoría, del altar de San José de la iglesia de los Dolores, La Granja, Segovia.

compusieron este estandarte en 1904» (fig. 3). En la iglesia vecina a la anterior, la de los Dolores, el paño del altar de San José tiene bordado en su reverso la autoría de la pieza: «Doña Teresita Aiza dedica al glorioso San José esta pequeña ofrenda frutos [sic] de sus primeros trabajos. Madrid 1º de Julio de 1862» (fig. 4), efectivamente una labor primeriza de una niña educada acorde con los principios de su presumible alta condición, que pasaría las temporadas de veraneo en el Real Sitio. A veces, algo tan importante para la historiografía como la localización del nombre propio... pende de un hilo.

En este sentido, «importa» que sean mujeres en muchas ocasiones sus responsables. Esas tareas de cuidado llegan a una de sus máximas expresiones artísticas en los monasterios femeninos. La inusitada panoplia de tipos artísticos conservados en ellos, textiles y no textiles, tan mal conocidos todavía hoy, lo confirma. También que en esos intramuros se hayan conservado piezas que en otros lugares se han perdido. Si han llegado a nuestros días es porque había mujeres a su cargo que los han valorado, cuidado y transmitido. Además de crear el patrimonio cultural hay que mantenerlo, y esas son sus dos condiciones de posibilidad, por más que de la segunda se desentienda la historia del arte.



Fig. 5. Una mujer abre la puerta de la iglesia parroquial de Bretó (Zamora) para atenderme (año 2018), cuyo nombre no recogí.

#### LAS KELLYS DEL PATRIMONIO

En estos últimos años hemos asistido a las legítimas reivindicaciones de las camareras de piso (limpiadoras de habitaciones de hoteles), así como de otro colectivo feminizado casi por completo, dedicado a limpieza de hogares particulares y a tareas de cuidados de las personas dependientes que en ellos viven. Se organizaron finalmente en 2016 en una asociación cuyo nombre juega con el acrónimo «Las que limpian»: Asociación Las Kellys. Simultáneamente, en la mayor parte de los edificios religiosos donde la limpieza no corre a cargo de profesionales (es decir, en casi todos) son mujeres las que se encargan de estas tareas, gratuitamente, en precario y sin asociarse. En ambos casos, sin reconocimiento social, cuando no en condiciones penosas, a pesar de su imprescindibilidad, porque la limpieza, como la educación (y así nos explicaban nuestras madres, tirando de frase hecha), solo se nota cuando falta.

Es más, ante la ausencia de los párrocos de los pueblos donde se encuentran muchas de las iglesias que administran, aquellos suelen delegar en mujeres (a veces, también en varones) la apertura de los edificios para atender a quienes, como los investigadores, acudimos a ellos en busca de algo. Son las *custodios* de los templos, palabra que, por cierto, no admite el *DLE* con género gramatical femenino (fig. 5).



Fig. 6. Voluntarias limpiando la iglesia del Cristo en La Granja (Segovia) en 2014, las kellys del Patrimonio.

Estas mujeres, por lo general de edad avanzada, ofrecen al visitante con total generosidad su tiempo y sus saberes. Están por lo general esperándonos antes de la hora convenida, muchas veces aquejadas de problemas de movilidad por su edad, soportan el frío sin quejarse, permanecen con buen ánimo durante el mucho tiempo que los investigadores necesitamos, que por lo general es más del que previamente se anunciaba, y cumplen el papel de informantes. Antes, en silencio y sin presencia de terceros, han limpiado el interior de los edificios. Y es que ellas hoy son imprescindibles en el ámbito rural, no solo para estos menesteres, sino también hoy hasta para el desarrollo de actividades religiosas *stricto sensu* que ya no pueden asumir los cada vez más escasos párrocos (Vicente, 2016), que antes monopolizaban estas funciones. Son las sucesoras, a efectos, de otras (santeras, ermitañas, *seroras*...) que se responsabilizaron del cuidado y mantenimiento de centros devocionales aislados, ermitas o santuarios, algunas de las cuales fueron combatidas por los visitantes ya a comienzos del siglo XVIII para ser sustituidas por varones (así en la ermita burgalesa de Plágaro: Lobato, 1997: 451).

Si en las notas al pie de página de los artículos científicos consignásemos el nombre de las personas que nos facilitan con su presencia el acceso a los templos (las pocas veces que se hace figura el párroco, por lo general), del mismo modo que se reconocen

otros débitos que hacen posible la investigación (fuentes de financiación públicas, patrocinios privados, colegas que nos han ayudado...) comprobaríamos cómo estas mujeres son indispensables, simplemente, al igual que las y los informantes locales (Lorenzo, 2012). Pero tales presencias ni se exigen por parte de los editores científicos ni se reconocen por parte de las investigadoras e investigadores (excepto si cometen un error, que entonces serán filiadas esas «cecilias» como en Borja, para escarnio público). A efectos, no existen, perpetuando una tradición secular. Son indispensables, pero no pensables. ¡Qué difícil es documentar lo obvio!

Muy pocos han reconocido esta labor, y por ello enternece el entrañable apunte del hispanista norteamericano Samuel G. Armistead que realizó en el curso de una visita a la iglesia de Torreblacos (Soria) hace medio siglo con el propósito de recoger tradición oral, y consideró importante consignar el contexto en que se produjo la identificación de una lápida romana (que no iba buscando): «Encontramos a casi todas las vecinas de esta pequeña población reunidas en la diminuta iglesia de San Pablo, barriendo y fregando el suelo de aquel templo, cuya restauración se acababa de finalizar algunos días» (Armistead, 1972: 271) (fig. 6). Quienes, como él, se han dedicado a la colecta de tradición oral saben bien la importancia que tienen las mujeres a la hora de la conservación del patrimonio inmaterial, pero los protocolos de su disciplina, al contrario que la nuestra, sí recogen nombre y apellidos de sus informantes y personas facilitadoras. La importancia del colectivo femenino a la hora de conservar y mantener el patrimonio cultural inmaterial es trasladable también al material. La responsabilidad de su registro, por el contrario, no la hemos asumido quienes nos dedicamos a este segundo campo.

No es de extrañar que el anónimo y esforzado colectivo de limpiadoras y mantenedoras haya luchado para que el cura cambiase, por ejemplo, solados históricos por otros más cómodos y agradecidos (y anodinos), para desgracia de quienes, sin limpiarlos, nos interesamos por los primeros. Tampoco que, por desconocimiento y por falta de formación específica, apliquen métodos propios de la limpieza doméstica a piezas que requieren otro tratamiento. Finalmente, lo de menos es que en casos puntuales las cosas acaben como ocurrió en Borja y en otros lugares de los que no tenemos ni noticia. También nos equivocamos de vez en cuando los profesionales.

Muchas de estas «mujeres-custodio» son conscientes de que no parece haber relevo, y no tardan en reconocerlo resignadamente, cuando se les agradece su labor: «Y, cuando nosotras ya no estemos para esto, ¿quién se va a encargar? Nadie, nadie... la juventud ya no está para estas cosas. No sé qué pasará. Todo esto se acaba». El reconocimiento artístico más interesante que conozco hacia estas *kellys* patrimoniales lo ha realizado el pintor Joan Costa en la iglesia de las Escuelas Pías de Gandía (Valencia), su ciudad natal (fig. 7). A instancias de los responsables de la institución pintó en 2007 un lienzo de grandes dimensiones (480 × 220 cm) titulado *Sacra neteja*.



Fig. 7. Joan Costa, *Sacra neteja. L'endemà*, 2007, Iglesia de las Escuelas Pías de Gandía, Valencia.  
Fotografía generosamente facilitada por el autor del lienzo

*L'endemà*.<sup>13</sup> En «Sagrada limpieza. El día siguiente» trató de reflejar lo que ocurriría inmediatamente después de la Última Cena, para lo que tomó como modelo formal la célebre pintura mural de Leonardo da Vinci y urdió una gavilla de subtextos visuales con citas a la historia del arte en una composición que reivindica el carácter trascendente de la limpieza, obviamente protagonizada exclusivamente por mujeres, pues los célebres varones habían partido ya a sus altos cometidos. Esa labor, elevada a condición de «sagrada», queda santificada, y la obra artística deviene, según su autor, obra de culto (García Mahiques, 2013: 344). En sus palabras,

[e]l trabajo, poco relevante socialmente, de las mujeres limpiadoras nunca ha sido fuente de inspiración para cuadros de tema religioso. Por el contrario, multitud de santas, reinas, monjas y nobles damas atestan el repertorio iconográfico de la Historia de la Pintura [...]. Gracias a estas mujeres aquí representadas el cenáculo leonardiano se transforma en decorado de un *cuadro de historia*. De tema sacro pasa a tema social, con un acontecimiento histórico nunca tenido en cuenta, inadvertido, ninguneado.

Pareciera como si Costa siguiera la pauta textual de una fuente escrita, siguiendo un procedimiento harto repetido en la historia de la pintura occidental desde la Edad Media, cuando escenas extraídas de los Evangelios canónicos o apócrifos o de recopilaciones legendarias como *La leyenda dorada* marcaron el programa iconográfico. Pero nada se dice en las Escrituras ni en el resto de fuentes al uso sobre lo que pasó

<sup>13</sup> Cuenta con versiones distintas realizadas para el Patronat Martínez Guerricabitia de la Universitat de València y la iglesia parroquial de Barx, todas con el mismo significado a nuestros efectos.

inmediatamente después de la Última Cena, y se deja a Cristo y sus discípulos con una copa de vino en la mano para enlazar directamente con el pasaje en el Monte de los Olivos. En este caso ha sido el propio artista quien se ha encargado de explicitar mediante un texto cuáles han sido las fuentes que inspiraron la obra.

#### LA HISTORIA, MÁS ALLÁ DEL NOMBRE PROPIO

No puedo dejar de relacionar la intención de este lienzo de Costa con la brillante reelaboración de la tradición mediante textos de nueva creación que se hizo para unas letanías gregorianas dedicadas a todas las mujeres *in genere*, a modo de reparación histórica, mediante el recuerdo de las que han sufrido y sufren violencia patriarcal estructural. En las notas del disco en que se grabó, redactadas por uno de los cantores, Jacques Janssen, se siguen las reflexiones de la periodista holandesa Heleen Mees y se afirma que «no hay lugares de conmemoración ni rituales de duelo para las mujeres que han sufrido [ ... ]. Para ellas todo lo que queda es vergüenza y culpa. Incluso dentro de la Iglesia hay poca comprensión, y a veces se habla incluso de violencia pastoral» (Schola Cantorum Karolus Magnus, 2012: 4-5; corte musical 23; texto litánico: 41-43). Tanto en el lienzo de Gandía como en las melopeas del canto llano tropadas textualmente se homenajea a mujeres sin nombre, *qua* mujeres.

Dejamos el terreno de la creación artística y volvemos al patrimonio material. Obsesionada la investigación por buscar y rebuscar el nombre propio necesario en el maremágnum de la documentación conservada en archivos de diverso tipo, tarea ardua, ingrata y especializada, pasamos por alto lo que está a la vista de todo el mundo, y quizá por eso no lo consignamos, dándolo por sabido: que son mujeres quienes atienden a quienes investigamos, que son ellas quienes mantienen cotidianamente miles de edificios y muchos más objetos. Como nos han contado las prehistoriadoras feministas, las actividades de mantenimiento son contrarias a la individualidad y al poder, lo que las hacen irreconocibles para la Historia (Hernando 2005). Como también ellas nos enseñan, por cierto, se puede huir del androcentrismo en la mirada histórica (prehistórica) aun sin la necesidad de disponer de nombres propios, esa imposición cuasi sacral en la disciplina.

#### CON EL CUERPO POR DELANTE

Finalmente esas mujeres, las auténticas *usuarias* de las figuras devocionales, han sido muchas veces quienes se han opuesto a la venalidad de las imágenes o preesas litúrgicas de sus iglesias, aun cuando para ello hubiera que protestar frontalmente contra



Fig. 8. Al fondo, campanas de la iglesia parroquial de Foncebadón (León). Fotografía tomada en 2022.

la autoridad local por antonomasia, la del párroco. A falta de otros instrumentos de presión, emplearon lo que tenían más a mano: su propio cuerpo. Así ocurrió en Villafáfila (Zamora) a principios del siglo XX cuando mujeres (y niños) se manifestaron en contra de las ventas de objetos religiosos que realizaba un cura dado a estos negocios (cit. en Martín y Regueras, 2003: 209). Más recientemente, son mujeres-coraje como Divina Aparicio de Andrés quienes encabezaron una lucha sin cuartel por el patrimonio abandonado de su pueblo, Alcozar (Soria), con las ruinas de la ermita románica de Nuestra Señora del Vallejo como bandera, o contamos con el ejemplo de las mujeres de Nalda (La Rioja) que consiguieron recomprar, en un caso, y recuperar, en otro, dos tallas que desaparecieron de su localidad, articulando, además, una comunidad cuidadora en forma de dos asociaciones (PANAL y El Colletero) que incluyen pero trascienden, y de qué manera, la conservación del patrimonio material al servicio de las necesidades de sus paisanas (García y otros, 2019: 230).

Fueron, finalmente, mujeres quienes en Paones (Soria) impidieron acceder al camión que venía a retirar de la espadaña las campanas de su iglesia para trasladarlas al almacén diocesano de El Burgo de Osma, según nos contaron distintas informantes. El edificio estaba en ruinas, pero quedaba gente en el pueblo, y ellas las defendieron. Fue otra mujer, María Fernández, la última persona en habitar Foncebadón (León) antes de quedar totalmente despoblado,<sup>14</sup> quien hizo lo mismo unos años antes, si bien la fortuna quiso que Julio Llamazares (1993) convirtiera el gesto en literatura

<sup>14</sup> Hoy se ha revertido el proceso, al calor de los negocios surgidos al amparo del Camino de Santiago.

(fig. 8).<sup>15</sup> Esa mujer, figura heORIZADA desde entonces, o las de Villafáfila de hace cien años, o las de Paones, o las de tantos sitios cuya historia no se ha contado se opusieron con su propio cuerpo a que se llevaran las campanas de su pueblo u otro tipo de objetos patrimoniales, y nada pudo hacer la Guardia Civil ni los funcionarios o enviados de turno. Por cierto, tanto en Paones como en Foncebadón siguen las campanas en sus respectivos lugares, aunque ya toquen apenas para nadie.

En resumen, y con palabras ajenas que sintetizan perfectamente lo pretendido en las páginas anteriores,

[e]l abordaje desde la crítica patrimonial feminista no solo se centraría en crear monumentos en favor de las mujeres, en confeccionar una lista de patrimonio femenino o en levantar las piedras en busca de mujeres que han hecho historia como un acto de justicia social. Tampoco pasa solamente por aumentar el número de gestoras, artistas, académicas, arquitectas, artesanas y preservadoras de tradiciones. Se trataría, además de lo ya mencionado, de despatriarcalizar el patrimonio (Jiménez-Esquivias, 2017: 42).

Una forma básica de esta despatriarcalización es subvertir el canon que abordamos, pensamos, estudiamos y escribimos. Ojalá este texto, y los que le acompañan en este volumen, caminen en esa dirección.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁGREGA PINO, Ana María (2000): «El trabajo de la mujer en los obradores de bordado zaragozanos: Siglos XVI-XVIII», *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 15: 293-312.
- (2020): «Artes textiles y mundo femenino: el bordado», en *Las mujeres y el universo de las artes*, 55-82, Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- ANDUEZA PÉREZ, Alicia (2007): «Lujo y devoción: donaciones a los ajueres textiles de algunas Vírgenes navarras», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro*, 2: 11-28.
- ARMISTEAD, Samuel G. (1972): «Una nueva lápida romana (Torreblacos, Soria)», *Celtiberia*, XXIII, 44: 277-279.
- ASOCIACIÓN LAS KELLYS, en línea en <<https://laskellys.wordpress.com/quienes-somos/>> (última consulta: 1 de septiembre de 2022).
- CALAMARDO MURAT, Javier (2017): «Las hermanas Gilart: unas bordadoras al servicio de Su Majestad», *Arte y Patrimonio. Revista de la Asociación para la Investigación de la Hª del Arte y del Patrimonio Cultural «Hurtado Izquierdo»*, 2: 9-23.

<sup>15</sup> También fue protagonista de un capítulo (y portada) de un libro más reciente: Mendoza, 2017. María Fernández falleció el 18 de julio de 2022 a los 97 años, pocos días antes de entregarse este manuscrito a sus editores.

- CLARAMONTE, Jordi (2021): *Estética modal. Libro II*, Madrid: Tecnos.
- FIZ FUERTES, Irune (2018): «Los talleres pictóricos zamoranos en el siglo XVI: aprendices, oficiales y mujeres», *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, 33: 537-556.
- GARCÍA, Raquel, Benita ESCUDERO, Florencia ESCUDERO, Fabiola PÉREZ y Ana Isabel FERNÁNDEZ (2019): «Nalda (La Rioja) apuesta por otra forma de turismo con la “comunidad cuidadora” como eje vertebrador», *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 27, 98: 222-231.
- GARCÍA MAHIQUES, Rafael (2013): «*Sacra neteja. L'endemà* (2007) del pintor Joan Costa como recuperación de la retórica persuasiva», en *Las artes y la arquitectura del poder*, Víctor Mínguez (ed.), 335-351, Castellón: Universitat Jaume I.
- GÓMEZ DE ZAMORA SANZ, Alba (2020): *El papel de las mujeres en los talleres artísticos de la villa de Madrid (1561-1700)*. Granada: Atrio.
- GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, Antoni (2017): «La resignificación del monumento: del eccehomo a la torre de Matrera», *Papeles del Partal. Revista de restauración monumental*, 9: 109-117.
- HERNANDO, Almudena (2005): «¿Por qué la historia no ha valorado las actividades de mantenimiento?», *Treballs d'Arqueologia*, 11: 115-133.
- JIMÉNEZ-ESQUIVIAS, Guadalupe (2017): «El patrimonio (también) es nuestro. Hacia una crítica patrimonial feminista», en *El género en el patrimonio cultural*, Iñaki Arrieta Urtizberea (ed.), 19-48, Bilbao: Universidad del País Vasco.
- LLAMAZARES, Julio (26 de marzo de 1993): «Las campanas de Foncebadón», *El País*, disponible en línea en <[https://elpais.com/diario/1993/03/26/opinion/733100401\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1993/03/26/opinion/733100401_850215.html)> (última consulta: 1 de septiembre de 2022), recogido en el volumen *Nadie escucha* (1995), Alfaguara, Madrid, pp. 83-88.
- LOBATO FRAILE, María (1997): «La transcendencia del ser humano a través de las obras perdurables», *Boletín de la Institución Fernán González*, 76, 215, pp. 445-455.
- LORENZO ARRIBAS, Josemi (2012): «La tradición oral como fuente insustituible para la restauración del patrimonio artístico medieval», *El Filandar/O Fiadoiro. Publicación Ibérica de Antropología y Culturas Populares*, 19: 61-78.
- (2015): «Patrimonio cultural + sostenibilidad = Mujeres», en *Hacia una cultura de la sostenibilidad. Análisis y propuestas desde la perspectiva de género*, Alicia H. Puleo, Georgina Aimé Tapia González, Laura Torres San Miguel y Angélica Velasco Sesma (coords.), 271-282, Valladolid: Universidad de Valladolid.
- MARTÍN BENITO, José Luis y Fernando REGUERAS GRANDE (2003): «El Bote de Zamora: historia y patrimonio», *De Arte*, 2: 203-223.
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma (1989): «Las constituciones sinodales y la imagen procesional: Normas para la fiesta del siglo XVI», *Espacio, tiempo y forma, Serie VII, Historia del arte*, 2: 81-92.
- MENDOZA, Virginia (2017): *Quién te cerrará los ojos. Historias de arraigo y soledad en la España rural*, Madrid: Libros del K.O.

- PÉREZ OROZCO, Amaia (2006): *Perspectivas feministas en torno a la economía: el caso de los cuidados*, Madrid: Consejo Económico y Social.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Alberto (2019): «Detrás del *Ecce Homo*: retos y oportunidades para la conservación del patrimonio rural español en un contexto de despoblación», *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 27, 98: 2-4.
- SCHOLA CANTORUM KAROLUS MAGNUS (CD) (2012): *The Martyred Virgins. A Gregorian memorial to female victims of violence*, Stan Hollaardt (dir.), Brilliant Classics (notas al disco firmadas por Jacques Janssen).
- SIRACUSANO, Gabriela (2009): «Entre ciencia y devoción. Reflexiones teóricas e históricas sobre la conservación de imágenes devocionales», en *IV Congreso del Grupo Español del IIC. La restauración en el siglo XXI. Función, estética e imagen*, Cáceres, 25, 26 y 27 de noviembre de 2009, Cáceres: 241-248.
- VICENTE DE PAZ, Emilio (2016): «El papel de la mujer en la liturgia en la pastoral rural», *Phase. Revista de pastoral litúrgica*, 332: 186-192.

#### ARCHIVOS CONSULTADOS

- Archivo de la Catedral de León.  
Archivo Diocesano de Astorga.  
Archivo Diocesano de Ávila.  
Archivo Diocesano de Osma-Soria.  
Archivo Diocesano de Salamanca.  
Archivo Histórico Diocesano de Zamora.



*Mujeres, arte y patrimonio* es el fruto de la colaboración de un amplio elenco de especialistas que ofrecen, desde una perspectiva multifocal y diacrónica, su particular análisis, tan inquisitivo y sagaz como sutil y delicado, sobre las relaciones de las mujeres con el arte y la cultura, desde la Edad Media hasta la contemporaneidad. Se encadenan a lo largo de estas páginas estudios que ahondan en los intereses, anhelos y gustos de mujeres que, a través de su promoción, contribuyeron a configurar su identidad y la de sus familias; sin olvidar, entre otros aspectos, su responsabilidad al frente de talleres escultóricos o su papel en las sociedades artísticas, incluso su habilidad y determinación en la conservación de patrimonios imprescindibles, aunque casi olvidados, según sucede con las manifestaciones artísticas atesoradas por las órdenes religiosas femeninas o custodiados en las parroquias rurales. Pero, también, la diferente forma de mirar ese patrimonio de las viajeras, la configuración de sus espacios más íntimos o la utilización de su imagen en un conflicto armado son objeto de atención.

Todo ello convierte a las mujeres en un invisible hilo conductor en la gestión de la memoria, particular y colectiva, que, al ponerse de relieve, permite trazar, en torno al hecho artístico y cultural, relatos fluidos y coherentes en la Historia. Se introducen, así, matices y perspectivas que enriquecen una lectura dominada, en exceso, por los blancos y negros. Ellas son la «llave maestra» que reclamaba, en 1761, Enríquez Flórez al publicar sus *Memorias de las reynas catholicas*, esos hilos de oro en el lienzo del tiempo que, con extrema generosidad, nos han regalado sus respectivos autores y autoras para conformar este volumen.